



*Your complimentary  
use period has ended.  
Thank you for using  
PDF Complete.*

[Click Here to upgrade to  
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

# Dédicaces



Your complimentary  
use period has ended.  
Thank you for using  
PDF Complete.

[Click Here to upgrade to  
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

*À mon père, à ma mère  
à mon frère Abdou  
à mes sœurs Mouna, Nedjla  
et en particulier à mon neveux Aymen « douda »*



*Your complimentary  
use period has ended.  
Thank you for using  
PDF Complete.*

[Click Here to upgrade to  
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

## Remerciements



Je tenais avant tout à remercier mon directeur de recherche, Monsieur Martial Poirson qui continue, déjà depuis deux ans, à me faire confiance dans le domaine de mes études et qui est toujours prêt à accepter mes changements d'humeur tout en me guidant sagement vers le chemin le plus adéquat. Aux membres du jury Monsieur Aouadi Sadek président du jury et Monsieur Boussaha Hassen examinateur. J'exprime ma gratitude envers le directeur du centre Universitaire Laarbi Ben M'hidi Monsieur Bouras, le directeur adjoint chargé de la post-graduation Monsieur Dib, directeur de l'institut des langues Monsieur Laaraoui et le chef de département de français Madame Mekkaoui qui m'ont aimablement simplifié le travail au sein du département de Français. Mes remerciements vont également vers Monsieur Abdou responsable de l'école doctorale antenne Oum El Bouaghi pour son suivi régulier.



*Your complimentary  
use period has ended.  
Thank you for using  
PDF Complete.*

[Click Here to upgrade to  
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

## Sommaire





**PDF Complete**

Your complimentary use period has ended.  
Thank you for using PDF Complete.

[Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features](#)

e texte et représentationí í í í í í ..... **71**

A. L'èspace et le tempsí í í í í í í í í í í í í .. **72**

B. Enoncé et énonciationí í í í í í í í í í í í .. **75**

C. Les personnagesí í í í í í í í í í í í í í í .. **90**

**CONCLUSION**í .. **96**

**Annexe**í ..í í .. **99**

**Bibliographie**í í í í í í í í í í í í í í í í ..... **102**



*Your complimentary  
use period has ended.  
Thank you for using  
PDF Complete.*

[Click Here to upgrade to  
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

# Introduction

théâtre constitue un discours social. Discours de la société car il n'existe, socialement parlant, qu'à partir du moment où il est joué ; discours de la société car il met en scène, même quand il ne parle pas, des valeurs, des schémas (formes, structures) culturels, des modes de représentations ; discours dans la société car il y fonctionne toujours comme un discriminant.

Le théâtre constitue un discours social dans la mesure où le créateur de l'œuvre est un membre à part entière de la société et il s'inspire des faits de cette société pour formuler son discours. L'œuvre littéraire est le reflet de la société dans laquelle vit l'auteur. Le théâtre est également un discours à la société du fait que l'œuvre s'adresse à un public, à un destinataire qui peut faire lui-même partie de cette société.

Nous avons décidé d'orienter notre recherche vers l'étude d'une pièce de théâtre intitulé : *Une Virée*, le but de cette étude est de mettre à nu le phénomène d'un mal être d'une jeunesse désemparée perdue dans le vide du quotidien, à la quête d'un sens à la vie. Le drame qui se répète à chaque moment de notre vie : un jeune est mort à la suite d'une bagarre, le motif étant si souvent : une histoire de filles, d'argent ou tout simplement une histoire de goût. Une simple question de goût : une préférence d'un chanteur à l'autre est le drame arrive.

Pour traiter le sujet, nous nous proposons d'étudier *Une Virée* selon deux principales orientations que nous avons organisées comme suit :

Dans une première partie intitulée une approche théorique du théâtre post-dramatique et de l'écriture d'Aziz Chouaki est composée de



**PDF Complete**  
Your complimentary use period has ended.  
Thank you for using PDF Complete.

[Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features](#)

servé au théâtre post-dramatique et au drame, nous exposerons dans ce chapitre un étalement le concept de drame moderne afin de situer avec exactitude l'écriture dramatique d'Aziz Chouaki au cœur même de la crise du drame.

Le deuxième chapitre qui s'intitule : « Aziz Chouaki une vocation théâtrale » se centrera sur la présentation de l'auteur et du corpus, nous nous intéresserons particulièrement au cheminement théâtral d'Aziz Chouaki pour mieux connaître cet auteur et s'exposer ainsi à son parcours littéraire arrivant alors à l'authenticité de son théâtre.

Nous nous pencherons ensuite sur une description détaillée de l'écriture hybride d'Aziz Chouaki, pour cela traiter la question de la langue chez lui et les perspectives esthétiques de sa création théâtrale semblaient des questions pertinentes. Un autre point très important de l'analyse théâtrale a été inclus dans ce chapitre sous titre : « le décor et l'objet : éléments de scénographie ».

La programmation de ce titre bien avant même l'étude dramaturgique de la pièce est de notre avis une ouverture de cette analyse, en quelque sorte une localisation du lecteur, une vue générale de la pièce qui donnera aux lecteurs de ce mémoire une envie particulière de découvrir la pièce et cela en premier lieu par une maquette de la scène et par la suite l'étude détaillée de la pièce.

Dans la deuxième partie intitulée une étude dramaturgique d'*Une Virée* qui sera elle aussi composée de deux chapitres nous tenterons de mener une analyse de la pièce.



Le premier chapitre : « Essai de description », abordera de façon descriptive la pièce par un résumé de l'œuvre. Cette analyse portera sur l'étude des points suivant : organisation et structuration de la pièce (programmation du titre), composition du texte : Séquentialisation, analyse de la structure et évaluation de la fable dramatique, (didascalies et commentaire) , la fiction et son organisation :le mythe de la parole qui guérit, l'intrigue, à la recherche d'un modèle (le schéma actanciel).

Le deuxième chapitre intitulé : Entre texte et représentation portera sur l'étude de l'espace et le temps (analyse structurelle spatiale, analyse des structures temporelles), énoncé et énonciation (une étude du dialogue d'*Une Virée*), les personnages (une étude des trois personnages principaux d'*Une Virée*).

Problématique de recherche : En quoi l'écriture dramatique d'Aziz Chouaki peut-elle se placée sous le signe de la quête du sens ? Sa signature théâtrale peut-elle répondre aux besoins d'une jeunesse algérienne? Le non sens de la vie et le mal être vécu par les jeunes algériens sont-ils traduit par cette écriture dramatique?

Concernant la méthode employée pour l'étude de cette pièce nous tenterons de faire une analyse sémiologique de cette pièce de théâtre en nous appuyant sur les travaux d'Anne Ubersfeld sur la sémiologie du théâtre et les travaux de patrice pavis et Jean-Pierre Ryngeart.



*Your complimentary  
use period has ended.  
Thank you for using  
PDF Complete.*

[Click Here to upgrade to  
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

**Première partie : Une  
approche théorique du théâtre post-  
dramatique et de l'écriture d'Aziz  
Chouaki**



*Your complimentary  
use period has ended.  
Thank you for using  
PDF Complete.*

[Click Here to upgrade to  
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

# **I. Chapitre premier : Le théâtre et le drame**



## THÉÂTRE :

*Art dont le but est de produire des représentations (régies par certaines conventions) devant un public, de donner à voir, à entendre une suite d'événements, d'actions, par le biais d'acteurs qui se déplacent sur la scène et qui utilisent ou peuvent utiliser le discours, l'expression corporelle, la musique.*

### *Dictionnaire des trésors de La langue française*

*L'art reflète la vie... mais la vie reproduite dans une œuvre d'art est subordonnée aux lois de l'art,*

### **V. Meyerhold, *le théâtre théâtral,***

*Seul l'artifice de la scène garantit le naturel des émotions simulées. Seuls les mensonges de l'art disent les vérités de la vie.*

### **J. Cocteau, *Le Grand Écart***

A la genèse de ce travail, il existait une envie profonde d'interroger la question de l'art dramatique dans son lien avec la société. A ce stade tout semblait encore relativement simple. Loin du fait que le théâtre se veut reflet de la société, du fait de sa nature même, le travail que nous voulions entreprendre avait adopté comme présupposé, une définition précise de ce que pouvait être le théâtre post-dramatique et sans doute cela devait comprendre une série de recherches historiques.

Il s'agit dans cette partie de mettre en rapport la pratique de l'auteur que nous avons choisi d'étudier, Aziz Chouaki, avec l'histoire globale du théâtre. Dans cette démarche nous n'avons pas cherché de vérité absolue, mais plutôt tenté de rassembler et d'organiser un ensemble de notions et de références qui nous paraissait un même d'étudier l'œuvre d'Aziz Chouaki, de lui donner un sens dans la dynamique de l'art dramatique.

s, nous présentons donc une définition du drame dans sa conception moderne : Peter Szondi qui pose la question de la postérité du drame comme genre théâtral historiquement déterminé dans une période qui s'étend de Lessing en Allemagne et Diderot en France jusqu'à Brecht. Peter Szondi a développé un rapport dialectique entre forme dramatique et ses contenus modifiés par les transformations sociales, politiques, et intellectuelles.

*« La totalité que le drame forme est [...] d'origine dialectique. Elle ne dépend pas de l'intrusion d'un moi épique dans l'œuvre mais de la suppression d'une dialectique interhumaine, devenue langage au sein d'un dialogue, toujours renouvelée avant d'être à nouveau abolie »<sup>1</sup>*

On voit bien que le dramatique doit à la *Poétique* d'Aristote comme transposition mimétique des rapports entre individus à travers la forme dialoguée. Or la grande nouveauté du théâtre, comme l'explique Lehmann, est que la forme elle-même devient sujet du contenu théâtral.

*« La pratique de mise en scène radicale problématise son statut de réalité apparente »<sup>2</sup>*

A partir du moment où elle ne peut être conçue comme le simple déploiement du drame sur la scène, la mise en scène apparaît plutôt comme un retour sur le drame. A supposer que le drame écrit puisse encore être considéré comme « primaire » -c'est-à-dire, selon la définition szondienne du « drame absolu » comme « événement interpersonnel »-, le drame représenté, lui, sera considéré comme

---

<sup>1</sup> Peter Szondi, *Théorie du drame moderne : 1880-1950*, traduction de Patrice Pavis et alii, l'Âge d'homme, Lausanne, 1983

<sup>2</sup>, Hans-Thies, Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, Traduction de Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2002, p.20.



l'auteur dramatique ; elle vise non point l'exposition chronologique mais la reconstitution de l'action dramatique dans son cadre, dans son milieu lui-même restitué.

Cependant, l'une des propriétés essentielles de la crise du drame au XX<sup>e</sup> siècle, c'est que le drame cesse d'être une structure primaire tendant vers un dénouement, vers « l'apaisement final ».

*« Non plus drame au premier degrés, mais métadrame- retour sur un drame, reconstitution d'un drame et d'une catastrophe déjà devenue »<sup>3</sup>.*

Et c'est précisément sur cette question de la reconstitution que s'impose le rapprochement avec le genre policier, cela dit comme nous allons voir dans la présente étude le rapprochement de son intrigue avec celle d'une pièce policière.

## A. Le théâtre post-dramatique

Pour le théâtre de la période entre les années 1970 aux années 1990, la dénomination de *théâtre postmoderne* s'est largement imposée, Lehmann le classifie diversement, théâtre de déconstruction, théâtre pluri-medias théâtre néo-traditionaliste, théâtre du geste et de mouvement.

---

<sup>3</sup> Jean-Pierre Sarrazac, *Genèse de la mise en scène moderne, une hypothèse*, pour Catherine et Jean-Pierre Naugrette, *La mise en scène. Art de l'interprétation des signes, des textes et des traces*, Antoine Vitez. 1986, in <http://www.turindamasreviewww.unito.it>

Le théâtre dramatique d'Aziz Chouaki que se compose des caractéristiques du théâtre post-dramatique sont exposées.

*« Ambiguïté, célébration de l'art comme fiction, célébration du théâtre comme processus, jugé autoritaire et/ou archaïque, discontinuité, hétérogénéité, non-textualité, pluralisme, plusieurs codes, subversion, multilocalisation, perversion, l'acteur comme sujet et figure centrale, déformation, texte rabaissé à un matériau de base, déconstruction, autoritarisme et archaïsme du texte, la performance à mi-chemin entre le drame et le théâtre, anti-mimétique, réfractaire à l'interprétation. Le théâtre postmoderne serait sans discours ; en revanche, la réflexion serait au cœur de son propos, gestualité, rythme, ton »<sup>4</sup>.*

L'épithète « post-dramatique » s'applique selon Lehmann à un théâtre amené à opérer au-delà du drame, le théâtre postdramatique englobe donc la actualité/la reprise/la continuité d'esthétiques anciennes, par exemple de celles qui, autrefois déjà, s'étaient distancées de l'idée au niveau du texte ou du théâtre.

*« L'art ne peut en aucune manière se développer sans rapport à des forme antérieures, le seul critère est le niveau, la lucidité et la forme particulière de ce rapport. De même il est nécessaire de différencier entre le recours à l'ancien et la (fausse) apparence de la validité persistante ou la nécessité des « normes » toujours présentes »<sup>5</sup>.*

Aussi le théâtre post-dramatique se comprend-il comme un manifeste visant à émanciper le public de sa position passive de consommateur de biens culturels, pour le faire accéder au statut de sujet critique face au spectacle.

<sup>4</sup> Hans-Thies, Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, Traduction de Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2002, p.32.

<sup>5</sup> Ibid. p.36.

Comment libérer le spectateur de sa lecture naïve du théâtre, quand il ne se détourne pas carrément d'une institution « qui ressemble déjà presque à quelque antiquité », mais qui :

*« Trouve encore et toujours de manière surprenante à se situer dans la société et à proximité des médias techniquement avancés »<sup>6</sup>.*

Aziz Chouaki a pu à la perfection sensibiliser son public par des thèmes qui touchent la vie quotidienne.

C'est peut-être le dilemme des formes théâtrales post-dramatiques qui ne se laissent apercevoir que dans un angle de vue qui est toujours projection vers un au-delà d'une représentation ne procurant aucune satisfaction immédiate du regard du spectateur. Lehmann en a lui-même conscience, lorsqu'il écrit : *« Le spectateur du théâtre postdramatique ne se trouve pas appelé à une intelligence immédiate et dans l'instant, mais à un enregistrement ajournant des impressions sensorielles dans l'esprit d'une attention également flottante »<sup>7</sup>.*

L'un des critères du théâtre post-dramatique les plus importants pour expliquer l'écriture dramatique d'Aziz Chouaki est que ce type de théâtre abandonne définitivement sa littérarité, voire sa signification linguistique, ce théâtre se spécifiera par l'aspect fragmentaire et combinatoire des styles, il s'inscrit dans une dynamique de la transgression des genres, ou chorégraphie, les arts plastiques, le cinéma et bien sûr les différentes cultures musicales, le traversent et l'animent, au lieu de représenter les personnages qui apparaissent et disparaissent en fonction de la psychologie de la narration.

---

<sup>6</sup> Hans-Theis, Lehmann, op. cit, p.137.

<sup>7</sup> Ibid. p.19.



Comme l'a déclaré Emile Zola dans *Le naturalisme au théâtre*, le drame est mort.

« Voici trois ans que je ne cesse de répéter que le drame se meurt, que le drame est mort [...] tout va de mal en pis, le drame est en train de disparaître, si on ne parvient pas à le ressusciter, je n'ai jamais dit autre chose »<sup>8</sup>.

Une dynamique se forme qui met en jeu à chaque fois un même rejet du théâtre contemporain, une même demande de renouveau et de modernité comme l'explique Jean-Pierre Sarrazac.

« C'est autour de ces riches années 1880, que s'accomplit et se cristallise ce passage à une prise de conscience aigüe d'une modernité à exigé en mot d'ordre esthétique »<sup>9</sup>.

La crise de l'action est, par nature, au cœur de la crise du drame puisque celui-ci : « Est représentation [...] d'action »<sup>10</sup>.

Dans *Une Virée*, à la question qui est proprement, celle de l'action, la notion de mouvement citée par les personnages, les choses prennent leurs cours rien d'autre que la vie.

Sous le signe du théâtre transformé, mais non révolutionnaire selon Lehmann surgie la crise du drame, jamais problématisée

---

<sup>8</sup>Emile Zola, *Le naturalisme au théâtre*, Paris, éd. De Maurice Le Blond, Bernouard, 1928, p.69.

<sup>9</sup> Jean-Pierre Sarrazac, *Genèse de la mise en scène moderne, une hypothèse*, pour Catherine et Jean-Pierre Naugrette, *La mise en scène. Art de l'interprétation des signes, des textes et des traces*, Antoine Vitez.1986, in <http://www.turindamasreviewww.unito.it>

<sup>10</sup>Aristote, *la Poétique*, Chapitre 6 in Naugrette-Christophe, Catherine, *La mise en scène du drame par la mise en scène*, in <http://www.theatr.ucl.ac.by>



**PDF**  
Complete

Your complimentary  
use period has ended.  
Thank you for using  
PDF Complete.

[Click Here to upgrade to  
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

e du dialogue chargé de tensions et lourd de conséquences ; le sujet humain dont la réalité s'exprime essentiellement dans le dialogue interpersonnel ; l'action qui se déroule dans une présence dramatique absolue »<sup>11</sup>.

Par cette crise du drame, on assiste à une crise du discours du théâtre, Aziz Chouaki a donné à sa forme théâtrale une autonomie et une pratique artistique indépendante par le choix de ses propres moyens de la représentation du drame.

---

<sup>11</sup> Hans-Theis, Lehmann, op.cit, p.70.



*Your complimentary  
use period has ended.  
Thank you for using  
PDF Complete.*

[Click Here to upgrade to  
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

## **II. Chapitre deuxième: Aziz Chouaki une vocation théâtrale.**

Aziz Chouaki est né en 1951. À Tizi Rached en Kabylie. Sa famille a dû fuir la région pendant la guerre (54-62) et il a grandi à El Harrach, une banlieue populaire d'Alger :

*« Je suis rentré à l'école primaire en 1957 où j'ai reçu la formation type du « pied noir deuxième génération »<sup>12</sup>.*

Cette origine Kabyle, il ne la revendique pas trop haut, parce que toutes les formes de nationalismes et d'intégrisme lui font peur. Dans ses romans, il rend compte des revendications berbéristes comme des autres, mais sans les prendre en charge. Le héros de son roman *L'Etoile d'Alger* écoute en «rentrant dans sa bière» les discussions de deux « profs à l'université, berbéristes de gauche » :

*« -Oui, c'est nous les Sioux d'Algérie, les Kurdes du Maghreb, les Irlandais du monde arabe, parqués sans droit de culture. Putain, quand tu penses que nous les Berbères, on était là avant tout le monde »<sup>13</sup>.*

Après son bac, Aziz Chouaki obtient un magister de lettres anglaises à l'université d'Alger. Il réalise notamment un grand travail sur Ulysse de Joyce :

*« Ce qui m'intéressait chez lui, c'est la névrose linguistique provoquée par l'oppression de l'anglais sur l'irlandais et le poids de la chape religieuse imposée dans son enfance. Son œuvre opère un soulèvement contre tout cela dans les mots mêmes. Il explose les assises de la langue anglaise en l'ouvrant*

---

<sup>12</sup> Aziz Chouaki dans un entretien avec Bédarida, Catherine, *Aziz Chouaki, l'écriture mosaïque d'un frondeur*, Le Monde, 10/11/2004.

<sup>13</sup> Aziz Chouaki, *L'Etoile d'Alger*, Paris, Balland, 2002, p.121 in Karsenti Tiphaine et Poirson Martial, *Dossier pédagogique*, Paris, 2004, p.9.

James Joyce est l'écrivain d'une grande littérature à venir. Celle de l'universel hybride, parfait scannage de la parole du jour livrée à elle-même »<sup>14</sup>.

Comme Joyce, Aziz Chouaki est né entre plusieurs langues (l'arabe, le français et le kabyle) une langue inédite, « hybride », expression poétique de son identité multiple.

*« Autrement dit, cela donne un noyau kabyle avec, autour, du français qui vient de l'école et l'arabe dialectal qui est le parler de la rue. C'est après cette langue que je cours dans ce que j'écris. J'essaye d'en saisir l'empreinte. Cette langue pâchée, arlequin, bâtarde, est d'une incroyable modernité littéraire, du pur Joyce. Quand je suis en période d'écriture, les quatre langues de mon pays crient « présent ! » dans ma tête. Ensuite, c'est un subtil ensemble de protocoles inconscients qui font que le verbe va sonné arabe, ou bien tel adjectif français, ou kabyle. C'est très étrange, très créole, ça me rappelle le sabir qui se parlait dans les ports d'Alger et de la Méditerranée au XVIII<sup>e</sup> siècle. Cette espèce de Lingua Franca, mixe de génois, d'arabe, de maltais, d'espagnol, c'était des marins, des gens du port. Me bricoler une écriture qui serait une espèce de zone franche des langues, tel est mon idéal »<sup>15</sup>.*

Ce goût de l'hybridation et de la composition se retrouve également dans la pratique musicale d'Aziz Chouaki, qui joue du jazz ; ses textes se font l'écho de cette autre casquette artistique, à la fois dans

---

<sup>14</sup> Aziz Chouaki, dans un entretien avec Bédarida, Catherine, Aziz Chouaki, *l'écriture mosaïque d'un frondeur*, Le Monde, 10/11/2004.

<sup>15</sup> UBU scène d'Europe, *Spécial théâtre d'Algérie*, n°27/28, juin 2003, p. 47, in Karensti Tiphaine et Poirson Martial *Dossier pédagogique*, Paris, 2004, p.10.

chée » comme un morceau de jazz) et dans leur contenu, puisque les références musicales y sont souvent très présentes.

Il s'installe en France en 1991. Ecrivain et dramaturge, il est l'auteur de plusieurs textes dont *Argo* (éd. L'Unité, Alger), *Baya* (éd. Laphomic, Alger, 1989) ou encore *Fruits de mer* (Radio Suisse Romande, 1993) écrit pour la radio :

*« J'écris en français, certes, histoire oblige, mais à bien tendre l'oreille, ce sont d'autres langues qui parlent en moi, elles s'échangent des saveurs, se passent des programmes télé, se fendent la poire »<sup>16</sup>.*

Avec lui, nous sommes loin de l'académisme qui pénalise la littérature nord africain et étouffe son génie créateur. Le regard qu'il porte sur lui-même et sur son activité est révélateur, frappant par son originalité et sa profondeur.

L'écriture serait en lui une destruction du paraître pour le triomphe de l'être, telles sont les dimensions d'un univers esthétique qui se veut avant tout humaniste.

Dramaturge, Aziz Chouaki est également un excellent romancier. Son roman *Aigle* (Gallimard ,2000) a fait dès sa parution, l'unanimité parmi les critiques. Le réalisme du roman, le rythme, les tournures des phrases, les personnages, ainsi que les rêves, les mystères, les voyages et

---

<sup>16</sup> Aziz Chouaki, dans un entretien avec Semmar, Abderrahmane, *Aziz Chouaki, la beauté imaginaire*, limag, 17/07/2007.



lecteur est livré, font de ce roman l'un des plus aboutis jamais écrits sur l'identité algérienne.

Son deuxième roman, *L'étoile d'Alger* (Balland, Paris, 2002),  
Le roman *Arobase* (Paris, Balland, 2004)

Il anime des ateliers d'écriture dans différents lieux en France. Il est accueilli en résidence littéraire à Sevran. Il présentait ainsi son projet, son désir d'écrire et de faire écrire :

*« Ecrire, c'est bien moins prendre sa plume et se faire face page-blanche, que saisir ces innombrables sensations du quotidien, ces archipels de petits moments tout simples. Qui n'a pas, en même temps, fait réchauffer du café, en chantonnant un bout de chanson, l'oreille vers les messages du répondeur, tout en sentant les odeurs de la pizzeria d'en bas ? On peut même rajouter un coup d'œil froncé sur une facture, pensé à son chef au boulot, à ses bégonias, à changer de chemise, d'amant(e), etc. Pour moi, c'est cet en même temps qui fait matériau d'écriture. Ecrire, c'est restituer le simple acte de vivre.*

*Maintenant, partager cela, dans le cadre d'un atelier, c'est travailler sur le fragmenté des mémoires, c'est sculpter du vivant à plusieurs. Ce qui m'intéresse surtout, c'est comment la ville, ou son image, se dépose en chacun, l'articule aux autres. Les rues que l'on traverse, les trottoirs que l'on foule, les murs que l'on frôle, tout cela conditionne au moins deux choses. D'abord, la psychomotricité qui fait que chacun à sa manière fait un avec sa ville. Ensuite, c'est l'extraordinaire capacité fantasmatique inconsciente que la ville recèle. Et dont chacun use et abuse à juste titre. A finir, dans les ateliers d'écriture, j'essaye de trouver l'exact endroit à*



les particularismes et les différences. Toute  
histoire démarre là. »<sup>17</sup>.

Aimer à mourir. Aimer pour ne pas mourir. Avec beaucoup d'originalité, l'auteur d'*Une Virée* fait croiser des destins et crée un monde agité, il illustre à chaque moment de son écriture romancière ou dramaturgique le style particulier d'un univers imaginaire magnifique d'une scène celle du monde, notre monde.

## a. Un cheminement vers le théâtre

*« J'aime bien écrire pour le théâtre, j'aime bien les contraintes qu'il impose. On sait, par exemple, qu'on ne peut rien faire dire par un personnage directement, on ne peut jamais décrire comme dans le roman, jamais de la situation, mais la faire exister. On ne peut rien en dire par les mots, on est forcé de la dire derrière les mots. Vous ne pouvez pas faire dire à quelqu'un : je suis triste, vous êtes obligé de lui faire dire : je vais faire un tour.*

*Pour ma part, j'ai seulement envie de raconter bien, un jour, avec les plus simples, la chose la plus importante que je connaisse et qui soit racontable, un désir, une émotion, un lieu, de la lumière et des bruits, n'importe quoi qui soit un bout de notre monde et qui appartienne à tous »<sup>18</sup>.*

Le théâtre, lieu par excellence d'Aziz Chouaki, il trouve dans cet univers tout la sublime et la sensuelle liberté d'expression avec une

---

<sup>17</sup> Aziz Chouaki, dans un entretien avec Bédarida, Catherine, *Aziz Chouaki, l'écriture mosaïque d'un frondeur*, Le Monde, 10/11/2004.

<sup>18</sup> Bernard-Marie Koltés, *Revue Europe*, n°648, 1983. in karensti Tiphaine et Poirson Martial, *Dossier pédagogique*, Paris, 2004, p.5.



la réalité algérienne, l'œuvre dramatique

de Aziz Chouaki est une description voir même une révélation d'un mal être d'une jeunesse. Les pièces qu'Aziz Chouaki a écrites sont :

*Baya*, mise en scène Michèle Sigal Nanterre Amandiers, 1991

En juin 1997, Aziz Chouaki écrit et met en scène, *Les Oranges* (TILF, La Villette),

*Le père Indigne* est une pièce montée en mai 2000, Gare au théâtre, Vitry, mise en scène Mustapha Aouar

*El Maestro*, mise en scène par Nabil El Azan, création janvier 2001,

*Le porte feuille*, mise en scène par Mustapha Aouar. (La Laiterie, Strasbourg, 2001).

*Avoir 20 ans à Alger*, mise en scène Mustapha Aouar ,Gare au théâtre, Vitry sur seine, 2001.

*L'arrêt de bus*, mise en scène Laurent Vacher, création janvier 2003, scène nationale de Forbach

*Les villes invisibles d'Italo Calvino*, adaptation et mise en scène, Servan 2003.

*Le Tampon Vert* lectures itinéraires organisées par le théâtre Nanterre Amandiers, 2004.

*Dom Juan*, mise en espace de Michel Didym et Laurent Vacher, la Mousson d'été 2006.



*Les coloniaux*, lecture par Fellag à la scène de Bar le Duc, Verdun.

Et enfin *Une Virée* (éd théâtrale, Paris 2006), mise en scène Jean-Louis Martinelli, qui est l'objet de notre étude.

Aziz Chouaki écrit *Une Virée* sur la commande de Jean-Louis Martinelli, la virée celle des trois garçons à Alger, inspirée d'un fait divers américain : un massacre entre copains qui se disputent à propos de Madonna. Ici il s'agit de Khaled et Mami, mais l'énergie désespérée de ces gamins sans avenir demeure tout aussi suicidaire.

Et s'y trouve l'extravagante richesse d'un langage qui, à partir de français, du kabyle, de l'arabe, semble s'inventer à chaque mot.

« *Un oriental avec tout le jasmin et la vase, mais aussi un parfait clone de la colonisation* »<sup>19</sup>.

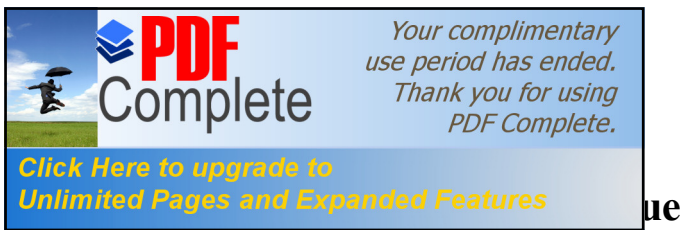
Porter sur scène la poésie sauvage de cette écriture, est, pour Jean-Louis Martinelli un défi excitant. Hors toute attitude compassionnelle, il saisit l'occasion de dire, redire à quoi rêve la jeunesse.

« *Cerner le gâchis que ces gosses, là bas comme ici, ont dans la tête, et leur indestructible vitalité* »<sup>20</sup>.

---

<sup>19</sup> Aziz Chouaki, dans un entretien avec Semmar, Abderrahmane, *Aziz Chouaki, la beauté imaginaire*, limag, 17/07/2007.

<sup>20</sup> Aziz Chouaki, dans un entretien avec Bédarida, Catherine, *Aziz Chouaki, l'écriture mosaïque d'un frondeur*, le Monde, 10/11/2004.



L'authenticité du théâtre d'Aziz Chouaki passe par la représentation d'une vie quotidienne. Certains lecteurs y retrouvent leurs angoisses, leurs émotions ; d'autres des situations vécues, des réactions connues.

La réalité des personnages est au cœur de l'œuvre d'Aziz Chouaki. Il s'efforce de leur donner une existence autonome, suffisamment sensible pour que leur présence hante le spectateur. Ses dons de l'observation sont unanimement présents, et la vérité psychologique est une de ses plus grandes qualités. Le dialogue, d'une expression courante, contribue à la réalité des drames, à un rapprochement entre le personnage et le spectateur.

Aziz Chouaki refuse de prendre partie il revendique avant toute chose être écrivain et rejette toute idée d'engagement ou de politique. Mais cela ne l'empêche nullement de monter l'aspect humain d'un mal être d'une jeunesse.

En cela il se démarque du théâtre facile, et n'hésite pas à aborder des thèmes épineux qui lui valent certains désagréments :



du mal avec mes textes parce qu'ils sont bourres de gros mots mais moi je les revendique comme une langue. Celle du désir. Contre la purification ethnique, je revendique une langue impure, sexuée, bâtarde, mêlée comme un créole »<sup>21</sup>.

Le style particulier d'Aziz Chouaki fait l'originalité de son théâtre. Il ne s'agit pas pourtant d'une parodie ou d'un pastiche : le parler acquiert ici le statut de la parole à part entière. Une écriture dramaturgique à l'image de l'identité algérienne, agencement entre la violence de l'échange et la dureté de la rue.

Ses œuvres se situent entre- deux, à la recherche de nouveauté, mais encore dépendante des formes du passé, *Une Virée*, d'Aziz Chouaki s'inscrit ainsi dans la lignée du théâtre de Samuel Beckett : comme les clowns tristes d'*En attendant Godot*, ces errants sans but et sans avenir continuent à avancer et à rire. L'émotion que dégagent ces personnages naît de l'énergie qu'ils déploient au cœur même de la dérive, de la force vitale qui malgré les morts, de l'humour dont ils font preuve dans le désespoir. Parce que tout ce qui constitue le monde semble s'être écroulé autour d'eux, ce qui reste est comme l'essence de l'humain. L'écriture dramatique d'Aziz Chouaki est un brouillard imaginaire qui constitue un monde extérieur, le mélange des registres est l'un des éléments, qui introduit le conflit au sein même de l'écriture, permet de traduire dans le texte l'épaisseur contradictoire de la vie.

---

<sup>21</sup>UBU scène d'Europe, *Spécial théâtre d'Algérie*, n°27/28.juin 2003, p. 49, in Karensti Tiphaine et Poirson Martial, *Dossier pédagogique*, Paris, 2004, p.9.

Le théâtre d'Aziz Chouaki est une mise en scène de l'essence de l'humain, il est un jeu sur la langue. Dans, *Une Virée*, cette espace de temps vide qui sépare le début de la pièce de sa fin, ce n'est pas rien. C'est ce presque rien qui est la fiction, cet amas de mots qui forment un univers parallèle au monde réel. Des dialogues entre les personnages, de leurs apartés solitaires, naissent des images, des mondes de fantômes qui remplissent le néant et lui donnent ce sens minimal et ponctuel qui fait vivre malgré la conscience du vide.

Entre la fiction et la vie, Aziz Chouaki montre que la frontière est fine. A travers ses personnages, il pose la question de ce que serait un mode sans images.

*« Et alors, c'est quoi un film ? C'est la vie, les trucs de tout, des conneries, des trucs bien. (...) ce qu'on vit c'est un film ».*<sup>22</sup>

Face à un monde qui se brise, la fiction est l'ultime rempart, le lieu d'une fuite, mais aussi d'une résistance, d'une créativité subjective qui s'approprie ce qui l'entoure.

## **B. L'écriture hybride d'Aziz Chouaki:**

Musicien, romancier, auteur de théâtre, Aziz Chouaki avance en ligne brisée dans la confusion du monde d'aujourd'hui. La zone, les laissés-pour comptes, les poètes junkies, à Alger, à Paris ou ailleurs. Dans ces territoires, il s'aventure à l'aide d'une langue, ironique, inventive. Une écriture à lire et à entendre cet automne, avec la parution

---

<sup>22</sup> Aziz Chouaki, *Une Virée*, Paris, Editions Théâtrales, 2004, p.16.

and). Et la mise en scène de sa pièce *Une Virée* (Balland) par Jean-Louis Martinelli, au Théâtre des Amandiers de Nanterre (Hauts-de-Seine).

Comme l'indique le titre, la pièce raconte une nuit de bordée à Alger, partagée par trois perdus qui crachent leur fureur de vivre, ou de survivre, dans une langue royalement abimée.

La musique, les mots, la marge : l'univers d'Aziz Chouaki s'enracine dans ces allers et retours. A l'adolescence, il joue de la guitare dans des groupes de rock algérois. Il découvre le blues et le jazz.

*« J'étais déjà dans l'underground. A Alger, mes amis et moi étions confinés dans l'interzone. Cette culture du contre, je l'ai vécue. C'est pourquoi je fabrique des personnages qui se revendiquent de là. »<sup>23</sup>.*

A la fin des années 1980, Aziz Chouaki assure la direction artistique de la salle de jazz du Triangle, un lieu musical d'Alger qui croise variété, jazz et musique orientale : *« On a fait émerger des musiciens comme Khaled ou Cheb Mami, qui étaient limités jusque-là aux scènes de cabaret »<sup>24</sup>.*

Mais le vent tourne en Algérie. Les menaces se font de plus en plus précises contre les artistes, les islamistes gagnent du terrain, et le régime se durcit.

Algérie en France, le Théâtre s'ouvre à lui. Le musicien retrouve le plaisir du son des mots, du contact physique avec le public.

---

<sup>23</sup> Aziz Chouaki, dans un entretien avec Bédarida, Catherine, *Aziz Chouaki, l'écriture mosaïque d'un frondeur*, Le Monde, 10/11/2004.

<sup>24</sup> Ibid.

espace d'écriture. A Alger, il n'avait vu que de *"mauvaises reprises de Molière"*. Sa première rencontre avec un art vivant contemporain, il la doit au metteur en scène Jean -Pierre Vincent., alors directeur du Théâtre des Amandiers de Nanterre. Ce dernier se rend en 1989 à Alger, pour préparer une semaine du théâtre algérien. Il lit *Baya* et décide de la monter aux Amandiers en 1991.

Grand découvreur d'auteurs des pays du Sud, Gabriel Garran lui ouvre en 1997, son Théâtre international de langue française, à Paris, pour une mise en scène de son texte *Les Oranges*. Plusieurs théâtres lui commandent des pièces, l'invitent en résidence. Quand il anime des ateliers, en Seine-Saint- Denis ou ailleurs, il retrouve les jeunes de la marge, celle des banlieues et des cités françaises.

*« Je me sens solidaire des jeunes esquintés des banlieues de Moscou, du Bronx ou de Gaza »<sup>25</sup>.*

Avec l'Algérie, il entretient des rapports aussi saccadés que son style. La plupart de ses romans et de ses pièces se situent là-bas. Son écriture est creusée par *« la névrose des langues »* qui, selon lui, habite les Algériens. L'arabe classique, le français, c'est la langue du colonisateur.

*« C'est la langue du Coran, la langue du pouvoir, de la télévision officielle, celle à laquelle il ne faut pas touche »<sup>26</sup>.*

---

<sup>25</sup> Aziz Chouaki, dans un entretien avec Bédarida, Catherine, *Aziz Chouaki, l'écriture mosaïque d'un frondeur*, Le Monde, 10/11/2004.

<sup>26</sup> Aziz Chouaki, dans un entretien avec Bédarida, Catherine, *Aziz Chouaki, l'écriture mosaïque d'un frondeur*, Le Monde, 10/11/2004.

, cette "langue du valide », il y a la langue des gens et l'incroyable inventivité langagière du peuple, qui fascine Aziz Chouaki.

*« C'est le langage vivant. Le pouvoir aura beau faire, il ne pourra pas l'étouffer. Dans cette faille, j'inscris mon écriture »<sup>27</sup>.*

Il n'écrit ni en arabe classique, ni en français classique, ni en kabyle, explique-t-il, mais en une langue « *hybride, violente, mosaïque* » :

*« J'essaie de me rapprocher des mécanismes inconscients de la parole »<sup>28</sup>.*

Il reconnaît aussi ses dettes envers James Joyce et envers le jazz et son système d'improvisation contrôlée.

L'exil a aggravé son rejet du nationalisme.

*« En Algérie, les gens sont anabolisés nationalement. Le nationalisme tue la littérature. Beaucoup d'intellectuels sont encore pris dans cette gangue. Je le comprends, car nous avons tous été tellement façonnés par le parti unique, la pensée unique. Mais, à présent, je marche sur le plan été. Je n'aime pas les attaches communautaires »<sup>29</sup>.*

Les paumés d'*Une Virée*, comme le personnage central de son dernier roman *Arobase*, une marginale qui revit grâce au théâtre, sont des héros de partout. Provocateur, il raconte qu'il est parfois accueilli par des associations qui lui offrent un thé à la menthe et un couscous :

---

<sup>27</sup> Ibid.

<sup>28</sup> Ibid.

<sup>29</sup> Ibid.

« Moi, ça me donne envie de demander une choucroute avec des saucisses et une bière »<sup>30</sup>.

Avec les comédiens français d'origine arabe, gênés de dire ses phrases comme : « Si j'étais président, moi, eh ben je te rase toutes les mosquées, je les remplace par des bordels »<sup>31</sup>.

Il fait œuvre de pédagogie :

« J'explique que c'est un personnage qui parle, et non l'auteur ou l'interprète »<sup>32</sup>.

L'un des romans d'Aziz Chouaki, *L'Etoile d'Alger* (Balland, 2002), va être adapté au cinéma. L'écrivain termine en ce moment l'écriture du scénario - l'histoire d'un jeune musicien doué qui, sur fond de montée des islamistes et dans une société algérienne verrouillée, n'arrivera jamais à percer.

Admirateur de Fellag, l'humoriste algérien, Aziz Chouaki revendique ce ton :

« L'humour dans le bric-à-brac de l'Algérie actuelle, le rire, les grands éclats de rire, plutôt que les larmes »<sup>33</sup>

Il ne fait pas de doute que l'écriture d'Aziz Chouaki est nouvelle, curieuse pour beaucoup de lecteurs, plus à la lecture qu'à l'écoute d'ailleurs. Ce constat pointe sa première caractéristique qui est sa manière de mimer l'oral à l'écrit. Les phrases nominales sont

<sup>30</sup> Aziz Chouaki dans un entretien avec Bédarida, Catherine, *Aziz Chouaki, l'écriture mosaïque d'un frondeur*, Le Monde, 10/11/2004.

<sup>31</sup> Ibid.

<sup>32</sup> Ibid.

<sup>33</sup> Ibid.



**PDF Complete**  
Your complimentary use period has ended.  
Thank you for using PDF Complete.

[Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features](#)

ures, parfois les coq-à-lâne et souvent les jeux de mots Cette liberté et, en même temps, cette recherche linguistique sont parties prenantes de la complexité et du désordre d'une situation car manifestement pour les personnages principaux, rien ne peut être simple au pays « où l'indépendance est arrivée ».

### a. La question de la langue

Si les populations n'ont commencé à se connaître qu'au XIX<sup>e</sup> siècle, les contacts linguistiques et les échanges lexicaux d'une langue à l'autre sont séculaires, voire millénaires. Mais ces échanges ont dans un premier temps été à sens unique, car c'est d'abord la français qui s'est grandement enrichi au contact de l'arabe.

#### **Des mots français en arabe algérien :**

C'est seulement à partir du XIX<sup>e</sup> siècle, et surtout par voie orale, que des formes lexicales françaises ont commencé à s'introduire dans l'arabe parlé en Algérie.

Les quelques dizaines de mots regroupés ci-dessous montrent que les domaines de prédilection de la pénétration du français dans la langue arabe parlée en Algérie appartiennent le plus souvent à la technique et à la vie domestique , avec quelques termes désignant les vêtements, l'arabe parlé en Algérie ne connaissant pas de forme écrite officielle, ces mots sont cités ici à la fois sous leurs forme orthographique française et sous leur forme algérienne très approximative, notée à partir de la forme orale.

<b>Forme Français</b>	<b>aboutissement</b>	<b>forme française</b>	<b>aboutissement</b>
Accélérateur	aciliratar	lampe	lamba
Allumettes	zalamit	lavabo	Lavabo
Appartement	bartman	lycée	Lici
Automobile	tomobil	machine	Machina
Bicyclette	biskleta	maire	Mir
Boucher	bouchi	mairie	Miri
Bracelet	brasli	Malle, coffre	Mala
Branchement	branchman	marché	Marchi
Camion	camio	marteau	Marto
Carrelage	carlage	moteur	Moutour
Casquette	casquita	moustache	Moustach
Cendrier	sandriyi	paquet	Baki
Cheminée	chmini	pneu	Bnou
Cinéma	cinima	police	Boulisiya
Cravate	gravata	pompe	Boumba
Cuisine	cousina	poupée	Boubiya
Démarrreur	dimarir	pyjama	Pijama
Disque	disk	rideau	Ridou
Douche	douch	robinet	Robini
Escalier	escali	salade	Slata
Fauteuil	fouteil	stylo	Stilou
Ferraille	firây	table	Tabla

		taxi	Taxi
Fourneau	fornou	téléphone	Tilifon
Frein	frain	télévision	Tilivizyoun
Garage	garage	tricot	Tricou
Gendarmerie	Jadarmiya	tuyau	Touiyou
Gigot	gagou	veste	Vista
La gare	lagar	volant	Voulan

### Des mots français adaptés à la phonologie de l'arabe :

On aura peut-être du mal à identifier les mots français qui ont abouti à bnou, boto, lamba, bartmaní. C'est qu'ils sont le résultat de l'adaptation de la phonologie de l'arabe aux mots français. Dans ses échanges les plus traditionnels, le système phonologique de l'arabe comprend la consonne /b/, mais ne connaît pas la consonne /p/. On a donc toutes les chances de trouver un /b/ à la place d'un /p/ d'origine, dans les emprunts de l'arabe aux autres langues, comme dans lamba (avec /b/ et non pas un /p/) pour lampe.

On remarque également le remplacement des voyelles française inconnues de l'arabe par des sons voisins, par exemple paquet prononcé baki, pneu prononcé bnou ou encore camion prononcé camiou. Dans tricité pour électricité ou dans zalamit pour les allumettes, il s'agit de coupures fautive de mots, qui ont été d'abord entendues et non pas vus sous leur forme écrite.

Le point de la langue chez Aziz Chouaki est très important car il est la base même de son écriture théâtrale, il se met au milieu des jeunes et essaie de parler comme eux, qui sont une dimension ludique, il utilise

s de créole et tente de faire passer son message. Aziz Chouaki insiste sur la question de la langue car pour arriver à cette jeunesse il faut qu'il ait bonne communication et le seul moyen est de penser voire parler comme elle.

Cette langues hybride, mélange du français, de la larabe et du kabyle font de l'écriture d'Aziz Chouaki un monde idéale à la pensée de la jeunesse. Leur vide et leur errance à la fois psychologique et spatiale. Pour l'autre rien de plus émotif que d'écrire dans une langue proche de la celle du quotidien loin de toute forme d'académisme.

La langue employée dans notre corpus, *Une virée*, est très argotique, et plein d'inventions. Elle est vivante comme les trois personnages de la pièce, et trouve sa forme en fonction de ce qu'ils veulent dire. Les trois personnages se servent de l'héritage linguistique qu'ils ont reçu, mais se le réapproprient comme si cette langue n'était pas la leur. Ils transforment le français pour en faire une langue qui sache se qui ressentent. La langue devient une matière modelable, un outil de communication que l'on peut s'approprier. Les jeunes essaient d'avoir leur sabir, pour ne pas être compris par les adultes, donne un mélange qui n'est pas reconnu.

### **Les mots ou expressions argotique :**

- putain
- tronche
- pognon
- enculés
- nanas

- bordel
- chiottes
- morfler
- le stuff
- pékins
- gaffer
- toubib
- raquer
- chier

**Les abréviations :**

- sans décø

**Les mots en verlan :**

- fému

**Les néologismes :**

- beaugosser
- servicer
- exactatif

*« Avec une langue vivante, nouvelle. Très émouvante. Ironique, mordant, le français d'Aziz Chouaki est un émerveillement. C'est cette liberté linguistique qui donne au texte toute sa profondeur et rend l'enfer plus vivable. Pour suivre le cheminement de Moussa Massy, qui se rêvait le Michael Jackson d'Alger et se retrouve à délivrer des fetwas contre les intellectuels, il ne suffit pas de penser l'islamisme et de vivre à Alger. Il faut aussi maîtriser la langue ; saisir les nuances propres aux Algérois. Ce que Sartre appelait le génie populaire. Car la langue française n'est pas morte*



ce de l'Algérie et le départ des Pieds-noirs mais s'est développée autrement »<sup>34</sup>.

Aziz Chouaki se distingue par un style très libre et par un point de vue brut sur l'Algérie et le monde. Très impertinent sur le fond, il préfère achever la forme, et traquer l'humour au cœur même du drame.

La proximité avec le français populaire de ses héros qui doivent mimer leur arabe algérois est dans le choix délibéré d'une langue réaliste et simple. Ils répondent ainsi à une certaine loi de lisibilité. Ces passages où l'on passe d'une focalisation interne à une focalisation externe sont comme des zones de repos et d'engrangement de l'information que les personnages livrent de manière moins construite.

En règle générale, la langue d'Aziz Chouaki se manifeste par l'usage d'onomatopées, d'une ponctuation abondante qui s'explique aussi par le discours direct du personnage, par un lexique particulier (qui mériterait toute une étude), par une élimination quasi systématique du premier terme de la négation. Tout cela est fortement construit et concerté pour « représenter » le jeune. La langue qui est celle d'Aziz Chouaki dépasse le mimétisme avec un sujet et est

---

<sup>34</sup> Karsenti Tiphaine et Poirson Martial, *Dossier pédagogique*, Paris, 2004, p. 33.



création. Travail concerté d'un écrivain qui ne prétend pas refléter une langue.

La langue d'Aziz Chouaki réalise cette unité entre les éléments épars d'une culture et d'une histoire déchirées, en mélangeant les trois langues qui ont fait l'Algérie- le français, l'arabe de la rue et le kabyle, ce mélange va au-delà d'un vocabulaire ; il s'agit également de croiser les rythmes, les sonorités, les syntaxes, pour faire entendre une parole inouïe.

## **b. Perspectives esthétiques de la création théâtrale**

### **1. La question esthétique**

La quête esthétique ou en d'autres mots la recherche du beau ne se pose pas comme objectif prioritaire. Elle se confond avec la recherche de « procédés de facilitation » pour que le message véhiculé par le théâtre soit accessible au public.

Le fait du mélange des genres dans les spectacles se présente comme matrice esthétique dans bien des cas.

Aziz Chouaki fait de la poésie sauvage éloigné de tout académisme, il se refuse à toute forme de condamnation, il revendique la liberté d'expression d'une partie de la population, une tranche importante : la jeunesse.

Quant- il constate que cette partie importante souffre, il décide d'agir rien de plus persuasif qu'un discours commun proche de nos émotions, rien de plus concret qu'une mise en scène qui fait revivre nos propres douleurs.



**PDF Complete**

Your complimentary use period has ended.  
Thank you for using PDF Complete.

[Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features](#)

Inspiré de ses dons de musicien pour nous donner cette nostalgie du goût du théâtre dramatique, une écriture placée sous le signe de la quête du sens nous montre de façon dramatique l'errance des trois jeunes eux même à la recherche d'un sens à leurs vie, se dernier perdu dans l'enfer qu'endure les héros d'*Une Virée*.

Ce mélange dont Aziz Chouaki a fait preuve, don de musicien de jazz, romancier et homme de théâtre à donner naissance à *Une Virée* un travail écrit dans une langue hybride, une langue qu'Aziz Chouaki revendique contre la purification ethnique, une composition à la fois facile par l'usage d'une langue commune et mystérieuse par sa quête du sens.

## C. Le décor et l'objet : éléments de scénographie

Au théâtre, le décor et l'objet ont, entre autres fonctions, de figurer l'espace scénique et dramatique, de le structurer. Nous n'allons pas ici faire étalage des différentes conceptions du décor et de l'objet. Il faut cependant noter que chaque dramaturge a tenté d'intégrer ces éléments dans sa réflexion, de les prendre en compte de façon déterminante.

L'idée du décor d'*Une Virée* est née de la collaboration entre le scénographe et le metteur en scène. Jean-Louis Martinelli a proposé à Gilles Taschet une photo tirée du livre d'Aziz Chouaki, *Avoir vingt ans à Alger* (édition Alternatives, 2001), qui présente des jeunes garçons dans



escalier à deux volets reliés par une plate-forme.

C'est à partir de ce cliché que le scénographe a travaillé pour parvenir à la maquette du décor de *Une Virée*. Dans le projet finale, il a conservé les pylônes et l'escalier présents sur la photo, mais en réorganisant complètement l'espace.

### **a. Un espace du quotidien**

Pour mettre en scène la pièce de Aziz Chouaki, qui se déroule dans quatre lieux différents. Gilles Taschet et Jean-Louis Martinelli ont choisi un lieu scénique unique qui, par des jeux de lumière et la force de l'imagination, pourra donner à voir des lieux multiples.

Le scénographe et le metteur en scène ont travaillé sur un lieu qui soit à la fois singulier (une place publique, un hangar au bout d'un port) et multiple. Ce lieu neutre ; ni tout à fait en construction, ni tout à fait fini, peut faire penser aussi bien aux ports d'Afrique du Nord qu'à un hangar dans la banlieue d'une ville européenne.

Dans l'esprit du spectateur, il fait référence à des lieux déjà vus ou traversés, les lieux dans lesquels on passe sans s'arrêter, ces lieux sans identité spécifique, en marge, qui ressemblent aux trois personnages de la pièce.

### **b. Un espace philosophique :**

*« Autour de ce lieu indéterminé, le noir du plateau s'étend. L'espace où évoluent les acteurs apparaît alors comme un morceau du monde proposé à l'observation des spectateurs, une sorte de zone d'expérimentation dans*



**PDF Complete**  
Your complimentary use period has ended.  
Thank you for using PDF Complete.

[Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features](#)

luer, des êtres humains se confronter, des passions se développer.

*Ce microcosme se détache, perdu dans un macrocosme qui, sur scène, prend concrètement la forme du vide, un néant qui encadre le décor dans toute la dimension aussi bien à l'horizontale qu'à la verticale.*

*La scénographie suggère ainsi aux spectateurs combien tout ce qui se passe de singulier sur la scène doit être mis en lien avec un ensemble plus vaste, et combien ces personnages aux corps et aux désirs très concrets sont enfermés dans un vide métaphysique profond.*

*Toute la structure du décor est travaillée par opposition entre le concret et l'abstrait, le plein et le vide, le léger et lourd. Le contraste entre la lourde architecture en béton et le vide du plateau noir est en effet répété dans le motif de l'escalier construit presque complètement en porte-à-faux, qui semble suspendu dans le vide. Le va-et-vient suggérer par le texte entre le concret et l'abstrait, ou l'opposition entre une matière lourde- le béton-et le vide ».<sup>35</sup>*

### **c. Un support à construire des événements théâtraux :**

*« Le décor, qui se découpe sur le plateau entouré d'une sorte de néant technique, est comme un morceau d'illusion posé sur la scène. Pour Gilles Taschet, il s'agissait d'assumer le caractère illusoire, fictif du théâtre, qui ne doit pas être pensé comme un pseudo-réel.*

*L'espace de la scène est visible, revendiqué dans la réalité de contenant d'une illusion, qui, elle, se développe sur une sorte de plate-forme hyperréaliste. C'est alors aux comédiens d'investir ce dispositif pour lui donner un sens. Dans l'obscurité qui entoure le décor serait dispersé des objets dont ils pourront se saisir au moment où ils en auront besoin ; car l'espace noir qui entoure la structure en béton n'est pas interdit aux comédiens par un quatrième mur invisible qui les empêcherait de sortir de*

---

<sup>35</sup> Karsenti Tiphaine et Poirson Martial, *Dossier pédagogique*, Paris, 2004, p. 42.



**PDF Complete**  
Your complimentary use period has ended.  
Thank you for using PDF Complete.

[Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features](#)

e, cet espace en marge de l'espace principal leur permet de s'extraire de l'action, de se placer sur un autre plan que les autres personnages, de se trouver en gros plan face aux spectateurs.

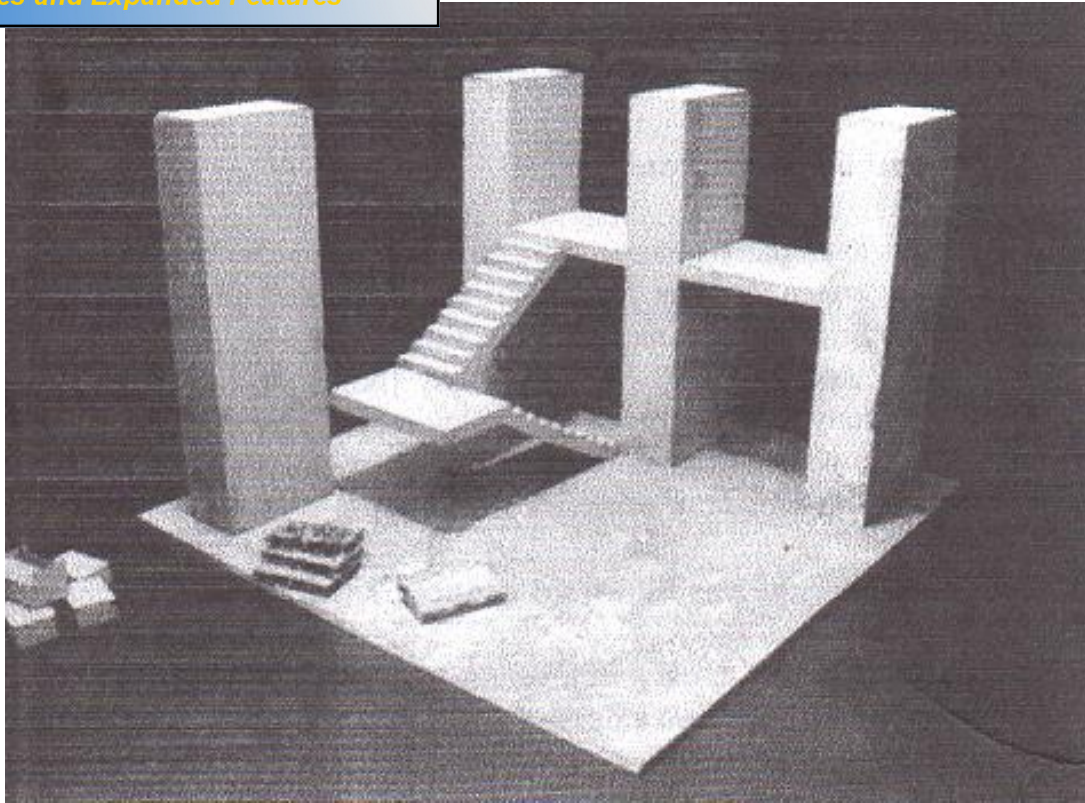
*Le dispositif scénique est ainsi conçu comme un espace de jeu, offrant aux comédiens un ensemble de possibilités à explorer. Gilles Taschet insiste sur la nécessité pour lui de construire un lieu ouvert, disponible aux propositions de ceux qui vont l'habiter. La scénographie est pour lui un outil qui n'existe que quand il est utilisé par les comédiens. Le spectacle ne se construit d'ailleurs que dans un travail communautaire, dont le dernier acteur est le public lui-même, sans le regard duquel aucune image scénique ne prend forme »<sup>36</sup>.*

#### **d. Maquette de la scénographie d'Une Virée**

---

<sup>36</sup> Karsenti Tiphaine et Poirson Martial, *Dossier pédagogique*, Paris, 2004, p. 43.

 **PDF Complete**  
Your complimentary use period has ended.  
Thank you for using PDF Complete.  
[Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features](#)



**Karsenti Tiphaine et Poirson Martial, *Dossier pédagogique*, Paris, 2004.**



Your complimentary  
use period has ended.  
Thank you for using  
PDF Complete.

[Click Here to upgrade to  
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

**Deuxième partie :**  
**une étude dramaturgique d'*Une***  
***Virée***



*Your complimentary  
use period has ended.  
Thank you for using  
PDF Complete.*

[Click Here to upgrade to  
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

# **I. Chapitre premier : Essai de description de la pièce**

« Dans une Algérie imaginaire, Mokhtar, Lakhdar et Rachid rêvent d'un autre monde. Ils veulent gueuler la rage de vivre, pour échapper à la réalité qui les entoure (pauvreté, islamisme, frustration sexuelle, dictature, corruption). Ils rêvent d'être gangsters ou rockstars, évoquent des personnages, des extraits de films, des chansons qui sont autant de clichés de la culture occidentale.

Le temps d'une soirée, ils vont tenter de noyer leur désespoir dans le mauvais alcool, le shit et les amphétamines, mais leur « virée » se transformera en errance spatiale et psychologique et débouchera sur le drame.

La violence, le déchirement intérieur s'expriment dans une langue colorée, métissée de français, d'arabe et d'anglais, où la syntaxe explose ».<sup>37</sup>

#### **a. Un récit- résumé de l'œuvre, par l'auteur lui-même :**

« A la sortie de Bordj El Kiffan, près du front de mer, complètement isolé, Le Bar de l'Etoile. Amas de tôles ondulées, parpaings, le gros Slimane, le patron, astique les verres, il est 18h, l'ouverture. Djilali, le videur, plie ses couvertures, il dort dans le bar même.

Premiers clients, deux bières, le gros Slimane papote, arrivage des pommes de terre du gouvernement. Arrivent trois autres clients Rachid

---

<sup>37</sup> Aziz Chouaki, *Une Virée*, Paris, Editions sociales, 2004, Quatrième page de couverture.

 **PDF Complete**  
Your complimentary use period has ended.  
Thank you for using PDF Complete.  
[Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features](#)

*is larrons unis au couteau, trio défoncé de nuit.*

*C'est Mokhtar qui offre, il a piqué un gros portefeuille à Riad El Feth, 3500 DA. La soirée sera longue, Mokhtar régale ses amis, à boire, à boire !*

*Trois bières, histoire d'y voir clair, trois autres pour s'envisager, et trois autres encore pour fonctionner normal.*

*Mokhtar est amoureux de Nedjma, au couteau, s'est saigné pour elle. Mais Nedjma s'est mariée avec un émigré, partie en France.*

*Mokhtar, 25 ans, chômeur, pickpocket, trafique de tout ce que tu peux imaginer.*

*Lakhdar, 28 ans, musicien de châabi, vit à 24 dans 3 pièces, oui madame.*

*Rachid, 22 ans, visage de fouine, glabres yeux de meurtre, vif au rasoir, bagarres, Rachid 'La Peste', dort dehors, pas de famille, rien.*

*Mokhtar régale, Lakhdar a ramené du kif pour ce soir, de chez le vieux Bouzid à Zemmouri, trois grosses barres, 500 DA, prix d'ami. Lakhdar chômeur, vit de musique, mais avec ces islamistes, plus de boulot. Péché, la musique, le Diable, Lakhdar lutte psychique, chôme, fume, boit et rêve.*

*Rachid s'est débrouillé des cachets, 2 boîtes de Valium et 3 d'Artane. Chez un psychiatre fraîchement installé, Bronx el Oued. Rachid a demandé une consultation, il est entré, cheveux haves, yeux meurtre, puant d'alcool à brûler. Le psy, avenant :*

*- Asseyez-vous, que puis-je pour vous ?*

gardé dans les yeux, puis, doucement a tiré sa longue langue sur laquelle une lame Gillette. Il la fait rentrer dans sa bouche, serpent, puis la ressort, salace vipère :

- Je veux deux boites de Valium et trois boites d'Artane, fais-moi une ordonnance, tu seras mignon.

*Les yeux meurtre.*

*Mokhtar, s'essuyant la moustache, la bière sifflant*

- Ah, comme ça fait du bien, encore une tournée ! Si vous aviez vous la tête du mec, l'avais flairé de loin, cinquantaine, bien habillé, du beau linge. Je l'ai bousculé, oh pardon monsieur, le portefeuille a sauté tout seul dans ma main, comme je vous dis, là. Holà, Slimane, à boire, à boire !

*Débordé, le gros Slimane, le coup de fusil, ils sont que trois à servir, lui, Djilali le videur, et le petit Merzak 17 ans, le bar est déjà plein. A déboucher, 4 bières par-ci, 3 bouteilles de vin par-là. Vingt heures quinze, Mokhtar, Lakhdar et Rachid discutent.*

*Rachid :*

*Faut qu'on s'organise, à trois on peut faire une sacrée bande, des coups sérieux, comme dans les films américains.*

*Mokhtar :*

- Ouais, mais ils ont les moyens, les armes, tout ça.

*La tournée arrive, la bière mousse, Rachid :*

- Les armes ? C'est rien, tu es naïf Mokhtar, aujourd'hui on est en démocratie, on peut tout avoir.

*Lakhdar, un peu éméché :*

- Toi ? Tu peux te débrouiller des armes ?

*Rachid :*

*un Béretta, 200 le chargeur.*

*Tous écoutent, le verre en suspens, Rachid, doucement :*

*- D'ailleurs, j'en ai un sur moi.*

*Tous boivent, Mokhtar :*

*- Mais c'est dangereux, qu'est ce que tu vas faire avec ?*

*- De vrais coups, j'ai pas envie de moisir, je veux du fric, des femmes, voyager, vous êtes content de votre misère, vous ?*

*Nedjma traverse Mokhtar, la revoit en été, sa robe à pois, ses jambes bronzées.*

*Lakhdar :*

*- Tu as une idée, quelque chose ?*

*- Oui, une poste de campagne, Sidi Moussa, chaque fin de mois 21 millions, la paye des travailleurs. Deux convoyeurs, un agent des PTT, du gâteau. Et aussi, les stations services, les petites banques, les cambriolages...*

*Mokhtar :*

*- Oh tu te prends pour Al Capone ou quoi ?*

*Après odeur de brochettes venant des cuisines, Mokhtar hume :*

*- Mmm, ça donne faim tout ça, on bouffe ? Oh Slimane, qu'est ce qu'y a à bouffer là dedans ?*

*Le gros Slimane suant, le coup de fusil :*

*- Brochettes de viande, merguez, foie, loubia.*

*Il prend la commande : trois loubias, deux douzaines de merguez, trois douzaines de brochettes. Plus de bière, on se met au vin, trois bonnes bouteilles. Rachid distribue sous la table, Artane, Valium, Mokhtar largement allumé :*

riche, je vous paierais bien plus que ça. On serait partis en ville, les grands restaurants, les boîtes, oui, tiens, le Triangle, paraît qu'il y a de ces femelles là-bas ...

*Nedjma au couteau, Lakhdar*

- *Moi, mon rêve c'est de faire des disques, passer à la télé, les galas, le public...*

*Rachid :*

- *Avec les barbus ? Terminé, la fête, Allah Ouakbar !!*

*Mokhtar, buvant, hoquet, éclate :*

- *Ils vont se faire pendre. Moi, je sais ce qu'il me faut à moi, je sais que je suis musulman, c'est tout ce qui compte. Le premier qui vient m'emmerder... Mais d'où ils sortent comme ça, barbus comme des rats, péchépéchépéchépéché ... ??!!*

*Lakhdar, aviné, près de 22h :*

- *Pourtant il n'y a rien de mal dans les textes châabi, pourquoi tout est interdit, la musique, l'amour... ?*

*Rachid-la-peste, son arme à sa ceinture, jeune vipère, bien pété, alcool, Artane, la bouche ouverte, bave et pense.*

*Orphelin, chez son oncle paternel, infirme, alcoolique, deux femmes, quinze gosses. Un jour, l'oncle fout dehors Rachid, la rue à seize ans. Les flics, le vol, le mal pour le mal, Rachid limite : à 18 ans tue un gars, ample coup de rasoir, les boyaux sont sortis. Déjà deux fois six mois de taule, vols agressions.*

*Rachid se souvient, sa mère, il avait 4 ans, il se souvient d'un jour d'Aïd, frais soleil. Sa mère l'avait habillé, parfumé comme un prince, elle avait déposé un baiser sur son front, elle est morte deux mois après Dans la fumée et le brouhaha, le gros Slimane, dans ses pattes, les plats.*

s, encore trois autres bouteilles de vin. On

dévore, l'appétit ravive les forces, Mokhtar :

- Il est onze heures, ça va fermer ici, faut qu'on finisse la soirée ailleurs.

Petite bagarre, table à côté, Djilali le videur, cogne de bœuf, fout dehors Brahim, taxieur, lunettes, ulcère.

Rachid :

- On va chez Tabessrasssek, il ferme pas toute la nuit. On prend du vin et vvt, direction bord de mer, je connais un bon coin.

Le Bar de l'Etoile se vide peu à peu, le gros Slimane, aidé de Djilali, rempile les chaises, nettoie les tables, les trois larrons se lèvent.

Mokhtar règle tout, c'est lui qui régale, grand pourboire, oui c'est ça, ciao, à bientôt Slimane. Titubant tous les trois, surtout Rachid, les cachets, état

Ils montent dans la vieille R16 de Lakhdar, l'autoroute, la baie d'Alger les étoiles. Lakhdar conduit au radar, tient le cap laborieusement.

Rachid relance, faire un coup et Alger sera à nous, comme là, tu vois là-bas, toutes ces lumières ? Ils vivent bien ces gens là, c'est le fric, tout ça.

Ils arrivent en haut de la rue Didouche, 23h30, Tabessrasssek, dépôt blindé d'alcool. Mokhtar régale, il descend avec un cabas, revient avec six bouteilles.

Puis, ils changent de cap, c'est Rachid qui guide, le bon coin, vers l'ouest, Staouéli, Lakhdar stationne près d'une petite crique, un paradis. Ils descendent et s'installent contre les rochers, chancelants d'alcool et de cachets.

ste cassette, Rachid débouche les bouteilles, Mokhtar commence à rouler les joints, les bourrant jusqu'à la gueule. Ciel de lune, quelques nuages, beaucoup d'étoiles, le ressac, la mer. Mokhtar traversé, Nedjma, au couteau.

Rachid distribue les bouteilles, Mokhtar les joints, Lakhdar les cachets. Le poste-cassette ne marche pas, Mokhtar, au couteau, comme Perceptions sérieusement délabrées, fou-rires sans arrêt, sans raison, tout le temps. Alcool, cachets, kif. Cachets, kif, alcool. Kif, cachets, alcool.

Nedjma dans l'air, la mère de Rachid, le châabi de Lakhdar. Mokhtar, s'essuyant les lèvres, revers de son vieux blouson :

- Dîtes moi, les gars, moi je crois en Dieu, pas de problèmes, je fais le ramadan, mais ... les guerres, l'injustice ... Je comprends pas pourquoi Dieu Il donne pas un grand coup de pied dans tout ce bordel ?

Lakhdar, tirant sur son joint, goulées goulues :

- Dieu est le Seul Savant. Lui Seul Sait. Faut pas trop se poser de questions, c'est comme ça, Mektoub.

Rachid, vipère au point :

- Dans ce monde y a deux races, les riches et les pauvres mecs comme nous. T'as du fric, ça va, t'en as pas tu crèves, voilà c'est tout. Qui c'est qui va à la guerre ? C'est les pauvres cons comme nous, c'est pas les riches, t'as pigé ?

Le poste cassette hurle d'un coup, sous le couteau hasard de Mokhtar étonné.

Lakhdar

- Les cassettes sont dans le cabas.

Mokhtar regarde les cassettes, Cheb Khaled, Cheb Mami, Hamidou, Idir, Guerrouabi, Boney M.

*l'air, Mokhtar :*

*- Qu'est ce qu'on met ? Donne-moi à boire, donne-moi un cachet, donne- moi à fumer, ah que ma quille éclate !*

*On s'anime, Lakhdar bourre une pipe de kif, odeur d'iode, la mer. Tous tirent sur la pipe, en toussant, Rachid distribue deux Artane et un Valium chacun. La totale, impossible de se relever, Mokhtar veut uriner, il rampe jusqu'à un rocher, en retrait.*

*Urinant généreusement dans la mer, Mokhtar :*

*- Eh, les gars, vous croyez que Dieu va regarder un peu vers nous, un jour ? La fortune, la gloire, vous croyez ?*

*Rachid affalé, le regard fixe vers rien :*

*- Faut compter sur soi, le reste vient tout seul.*

*Lakhdar, ravagé, rampe, poste cassette, dansante nébuleuse devant ses yeux :*

*- Je ... mettre... musique.*

*Il met un siècle pour placer une cassette dans le lecteur, la voix de Cheb Khaled sort en grésillant du poste, c'est Kutché. Mokhtar hallucine, Nedjma et lui ont dansé sur ce morceau l'été dernier, il hurle :*

*- Vive Dieu, vive Cheb Khaled, ah ça c'est un mac, vous avez vu cette voix?!*

*Rachid vipère, peste regard au poing :*

*- C'est de la merde, je préfère mille fois Cheb Mami.*

*Mokhtar, Nedjma, griffé :*

*- Qu'est ce t'as dit, répète ??*

*Rachid, froid marbré :*

*- Cheb Khaled c'est un pédé, Cheb Mami chante mieux que lui, il écrase Cheb Khaled, il lui chie dessus, voilà.*

s, kif, alcool, Mokhtar régale :

- Fais attention à ce que tu dis, mon petit.

Reptile, Rachid se relevant- Pourquoi je devrais faire gaffe ?

Mokhtar se relève, ils sont tous les deux à tituber debout. Rachid sa main au ceinturon, le Béretta. Hagard, Mokhtar happe et casse une bouteille, Béretta tire et rate.

Tessons dans la main de Mokhtar, dans le ventre de Rachid.

Jusqu'à la garde ».<sup>38</sup>

## B. Organisation et structuration de la pièce

### a. Programmation du titre

Titrer une pièce est une façon pour l'auteur d'annoncer ou de déjouer le sens. Le titre peut être une vraie étiquette ou au contraire une fausse annonce.

Le titre, *Une Virée*, renvoie tous simplement à une promenade mais ici le sens est plus profond il s'agit d'une évasion. Il n'est accompagné d'aucune indication concernant le genre.

*Une Virée*, est une manifestation du réel, car c'est un acte de libération de l'emprise de toute chose qui pourrait en l'occurrence étouffer l'être humain.

---

<sup>38</sup> Karsenti Tiphaine et Poirson Martial, *Dossier pédagogique*, Paris, 2004, p 14

 *Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.*

[Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features](#)

ce titre qui traduit sa pièce sur le plan philosophique. C'est une virée de trois jeunes à la quête du sens à leur vie, un titre qu'on peut qualifier de démonstratif au déroulement des événements de la pièce.

Aziz Chouaki comme tout autre contemporain a misé sur la métaphore et l'ambiguïté du sens, les informations, que ce titre fragiles qu'elles soient, méritent d'être retenues. Aziz Chouaki a fait également preuve d'apparente objectivité dans son choix pour le titre. L'auteur a aussi joué sur plusieurs registres et nous a laissé dans l'indécision et la curiosité de découvrir la pièce autant que lecteurs ou spectateurs.

## C. Composition du texte

### a. Sequentialisation

-Plan de *Une Virée* :

#### I. Premier panneau (Bar pourri)

1. Mokhtar raconte le vol du portefeuille : « trois mille, en billets de 500 ».

Lakhdar raconte comment il a acheté du shit à tonton Bouzid.

Rachid raconte comment il a extorqué des médicaments (Artane, Valium, 6.15) à un médecin avec une lame de rasoir. (18-19)

2. Discussion après ingurgitation de cachets et d'alcool : Lynda, Djaffar Clinton (19-20)

3. Aparté de Mokhtar (20-21).

4. Discussion tendue entre Rachid et Lakhdar à propos de de Gaulle (21-22).

bordel (22)

6. Elaboration imaginaire d'un « gros coup » (23)
7. Fermeture du bar (24)

**II. Deuxième panneau** (Soupirail grillagé. Bar clandestin. Personnages imaginaires dans la queue).

1. Le foot (27)
2. La mort de tonton Bouzid (28).
3. Rencontre avec Faycal (29-30).
4. Mokhtar se bagarre, Rachid calme tout le monde (30-31).
5. Achat du vin, et départ vers la voiture (31-32).

**III troisième panneau** (Une voiture sur le front de mer. Cônes, pilules, bouteilles.)

1. Aparté de Lakhdar (35-36) : Mokhtar et Nedjma ; conditions de vie.
2. Rêve à partir des fenêtres éclairées (36).
3. Aparté de Rachid (36-37) : fendre les flots jusqu'à Marseille ; projection d'images (Joconde artichaut, enfants qui rient, drapeau algérien, des Bédouins). Rachid a tué son oncle qui le sodomisait.
4. Suzanne, le pédé (38).
5. Une république d'Alger ou le pharaon. Controverse sur la question de savoir si le pharaon est arabe (39)
6. Echauffourée avec un chauffeur imaginaire (40)
7. Voiture en panne (40-41).

**IV Quatrième panneau** (Plage, bouzeloufs)

1. Les moutons et les chiens pédés (45-46).

du journal, les martiens et les films (46-47).

3. Aparté de Rachid (47-48) : Lakhdar est paumé, tout le monde est paumé.
4. Match de foot avec crânes de moutons (48-49).
5. Aparté de Lakhdar (49) : coupe du monde 82 ; mort de la mère de Rachid.
6. Løorange est ses pépins (50)
7. Révolte contre Dieu qui ne fait rien (50-51).
8. Miles Davis, le sphinx, tension Mokhtar-Lakhdar (51).
9. On fume un crâne (52).
10. Aparté de Mokhtar (52-53) : Nedjma.
11. Controverse autour de Khaled : Rachid insulte Khaled, Mokhtar insulte la mère de Rachid, Rachid sort la Beretta, Mokhtar le frappe avec un crâne (53-54).

## **b. Analyse de la structure et évaluation de la fable dramatique**

*« La mise en place chronologique et logique des évènements qui constituent l'armature de l'histoire représentée »<sup>39</sup>.*

Dans cette partie de l'analyse de la structure de la fable nous allons nous référer aux travaux de Bertolt Brecht sur la fable brechtienne comme point de vue sur l'histoire et non comme assemblage d'actions

---

<sup>39</sup> Pavis, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2002, p.131.



l'acte n'est pas une donnée immédiate, mais doit faire l'objet d'une reconstitution.

Difficile de faire une étude de l'évolution dramatique des situations. Ici nous sommes dans un cas où le conflit est interne aux personnages, c'est leur propre vide psychologique et n'est pas moteur apparent de l'action dramatique. Cependant, il ne s'agit nullement d'une simple juxtaposition de scènes. Il semble au contraire rien devoir se passer, sinon une succession de conversations. Une progression dramatique interne au récit fait de cette série de séquences des phrases un discours cohérent allant dans le sens du récit

### **c. Didascalies et commentaires :**

A l'origine, dans le théâtre grec, les didascalies étaient destinées aux interprètes. Dans le théâtre modern, on parle d'indications scéniques. Il s'agit des textes qui sont destinés prononcés sur scène, mais qui aident le lecteur à comprendre et à imaginer l'action et les personnages. Ces textes sont également utiles au metteur en scène et aux acteurs pendant le travail de répétitions.

Assez présente dans le texte *d'Une Virée*, les didascalies répondent au besoin de localisation des scènes, de description de l'extra scène, de caractérisation de jeu scénique. Elles comblent également les besoins de spécification spatio-temporelle. La didascalie en entée en donne une idée :

per, parpaings, cageots de bière bruit de fond, Mokhtar, Lakhdar et Rachid sont à une table, jonchée de bouteilles de bière. Mokhtar, très napolitain, chaussures noires et blanches, Lakhdar, look rock, bandana, perfecto sans manches, Rachid, ultra neutre. Les tris larrons boivent. En tambourinant sur la table, Lakhdar chante en yaourt *Owner of the lonely heart* »<sup>40</sup>.

Les didascalies sont régulières et précises, concernant les actions des personnages, paraissent parfois redondantes par rapport aux répliques « *jette une bière, Lakhdar* »<sup>41</sup>. Mokhtar ordonne à Lakhdar de lui donner une bière et par la suite il la lui sert.

On remarque ainsi le soin avec lequel Aziz Chouaki dispense ses informations, comme s'il voulait faire partager des images qui accompagneraient son texte et qu'un modèle de représentation devait s'en déduire.

Le texte destiné aux personnages est distribué de manière apparemment égale entre Mokhtar, Lakhdar et Rachid, avec quelques exceptions : les apartés des trois personnages principaux.

## D. La fiction et son organisation

### a. Le mythe de la parole qui guérit

Une analyse permet d'établir une relation entre la volonté observable chez l'auteur de s'exprimer et le contexte sociologique qui

<sup>40</sup> Aziz Chouaki, *Une virée*, Editions Théâtrales, 2004, p.17.

<sup>41</sup> Aziz Chouaki, op. cit, p. 28.

se trouvait dans le besoin de chercher une façon de dire les douleurs et les misères, par un simple acte thérapeutique. Les trois personnages ne possèdent aucune autorité pour exprimer leur rage contre leurs pays que des pures et simples paroles. La parole pour eux est une guérison contre le mal être et le vide dont ils souffrent. Insulter pour eux sollicite la mise en confiance et leurs donnent une sensation d'être des héros car il ne cesse au cours de la pièce de citer des héros de film, d'Histoire, de légende et de mythologie.

La présentation d'une histoire comme celle d'*Une Virée*, c'est vouloir donner un espace de compréhension au malaise d'une jeunesse algérienne et de se servir de ses propres expériences afin de proposer des jalons de réaction. La parole seule permet de rassembler les pans déchirés de la vie, de les recoudre, la vérité sera un gage de la libération. Le silence c'est la mort. Des questions sont posées auxquelles le texte tente de trouver une réponse.

## **b. L'intrigue**

Le mot, avec son parfum de théâtralité, nous place sur le terrain des pièces machinées « embrouillées » par l'auteur pour capter l'intérêt du spectateur et le conserver jusqu'au dénouement.

*« L'art d'intriguer consiste à lier les événements, de manière que le spectateur sensé y aperçoive toujours une raison qui le satisfasse »<sup>42</sup>.*

---

<sup>42</sup> Diderot, *De la poésie dramatique*, 1758 in Pavis, Patrice, op. cit, p.178.

Une pièce consiste à se placer au cœur de la fiction et en démêler les fils pour dénuder la mécanique qui la sous-tend. L'intrigue s'attache à la construction des événements, à leurs rapports de causalité. De ce point de vue, elle donne une vision plus abstraite de la pièce, elle correspond à une modélisation relative des œuvres.

On nous appuyant ici sur les principes de la dramaturgie classique qui donnent un lexique précis à l'intrigue :

**Exposition :** « moment où le dramaturge fournit l'information nécessaires à la compréhension de l'action, ou il présente les personnages et entre son sujet. Pour les classiques, l'exposition doit instruire les spectateurs du sujet et de principales circonstances, du lieu de la scène et même de l'heure où commence l'action, du nom, de l'état, du caractère et des intérêts des tous les principaux personnages »<sup>43</sup>.

**Nœud :** « les causes et les dessins d'une action entrent dans l'exposition du sujet et en occupent le commencement ; ils ne peuvent manquer d'être suivis d'obstacles et de traverses, et par conséquent de former un nœud dans le centre et le milieu de la pièce, et la résolution de ce nœud est l'achèvement ou la fin de l'action »<sup>44</sup>.

**Péripiéties :** « Au singulier, pour Aristote, la péripiétie est le renversement de situation du héros qui mène au dénouement, par exemple le passage du bonheur au malheur dans la dénouement tragique. Au pluriel, les péripiéties sont des « coups de théâtre » ou « changements de fortune » qui modifient soudainement la situation étonnent par renversement

---

<sup>43</sup> Abbé Nadal, *Observation sur la tragédie ancienne et moderne*, cité par J. Scherer in Ryngaert, Jean-Pierre, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2003, p.58.

<sup>44</sup> Ibid. p.58.

ent qu'à l'intérieur d'une intrigue il ne saurait y avoir d'état égal du héros »<sup>45</sup>.

**Dénouement :** « Un renversement des dernières dispositions du théâtre, la dernière péripétie, et un retour d'évènements qui changent toutes les apparences des intrigues le dénouement d'une pièce de théâtre comprend l'élimination du dernier obstacle ou la dernière péripétie et les évènements qui peuvent en résulter ; ces évènements sont parfois désignés par le terme de catastrophe »<sup>46</sup>.

-A comparer avec les notes de travail d'un auteur contemporain comme Michel Vinaver :

**Abrupt :** « Impossible de ne pas être abrupt dans les démarrages, Il ne peut pas y avoir d'exposition. La naissance d'une pièce c'est comme une petite explosion atomique. Les mots partent un peu dans n'importe quel sens. C'est que justement, au départ d'une pièce, il n'y a aucun sens »<sup>47</sup>.

**Frottement :** « Le quotidien étant le lieu du mal- défini, de l'indéfini, les évènements s'y produisent par glissement. Peu fréquents, peu typiques sont les grands chocs, les affrontements aux contours nets, les péripéties décisives. On s'y frotte par corps, par le regard et la parole, les opinions et les idées, les sentiments et même les passions. Le frottement est le mode privilégié du contacte dans la vie journalière. Les surfaces n'étant jamais parfaitement lisses, le frottement provoque un échauffement, lequel entraine des phénomènes de mini-fusion, d'altération de la matière. Le changement n'est pas nommé, désigné. Il tend à se constater après coup... Si elle veut investir ce champ, de l'écriture théâtrale adopte elle même le mode du frottement. Elle s'introduit dans le creux, elle longe les anfractuosités des relations, elle

<sup>45</sup> Abbé, d'Aubignac, *Pratique du théâtre*, in Ryngaert Jean-Pierre, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2003, p.58.

<sup>46</sup> J, Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, in Ryngaert Jean-Pierre, op. cit, p. 5.

<sup>47</sup> Vinaver, Michel, *Ecrits sur le théâtre*, in Ryngaert Jean –pierre, op. cit, p.59.



**PDF Complete**  
Your complimentary use period has ended.  
Thank you for using PDF Complete.

[Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features](#)

brisures et dans les aspérités de ce qui présente comme une absence d'histoire. C'est à ce prix qu'elle fait surgir l'histoire »<sup>48</sup>.

La pièce commence *in media res*, c'est-à-dire au plein milieu d'une action, en l'occurrence une conversation. La situation de départ fait penser à celle d'une pièce policière : dans un lieu marginal, trois jeunes gens se retrouvent après que l'un d'eux a commis un vol.

Mokhtar a volé un portefeuille dans un quartier riche de la ville. On se rend vite compte cependant que le développement de l'intrigue n'aura rien à voir avec une pièce policière : la seule ambition des trois personnages est de passer une soirée de détente.

Aucune intrigue au sens classique n'est décelable dans, *Une Virée*, car on ici à l'opposé du fonctionnement des pièces classiques qui mettent en scène des personnages nettement déterminés comme bons ou mauvais et qui font reposer leurs intrigues sur le développement dramatique structuré autour de péripéties ou de coups de théâtre. Les personnages d'*Une Virée* apparaissent comme des anti-héros, qui ne sont ni particulièrement courageux, ni particulièrement vertueux, ni particulièrement diaboliques. Ils sont de simples garçons un peu médiocres, sans relief spécifiques. Par ailleurs l'intrigue ne semble pas offrir de possibilités de développements narratifs très élaborés.

---

<sup>48</sup>Vinaver, Michel, *Ecrits sur le théâtre*, in Ryngaert Jean-pierre, op. cit, p.59.

les germes de conflits, entre Rachid et les deux autres personnages avec sa violence terrifiante et ses idées suicidaires.

Il existe un obstacle de taille à tout projet d'action, le mouvement des personnages : la fermeture du bar du départ qui détermine le mouvement des personnages, mais ce mouvement n'a d'autre but que de retrouver son point de départ : on boit, on va chercher à boire, on boit. Les actions des personnages restent enfermées dans mouvement cyclique, qui traduit la stagnation de leur situation. Ils mettent d'ailleurs eux-mêmes en question le mouvement:

*« Rachid : C'est quoi le mouvement ?*

*Mokhtar : Quoi, c'est quoi le mouvement ? le mouvement et ben...c'est quand tu bouges, quoi, l'espace, c'est ça le mouvement.*

*Lakhdar : Oui, mais il ya le temps aussi, je veux dire, on vieillit, quoi »<sup>49</sup>*

Les projets amoureux entre Mokhtar et Nedjma n'ont pu guère aller lion, même si Mokhtar rêve désespérément qu'elle lui revient. L'essentiel est dans l'affrontement entre Rachid et Mokhtar qui débouche par un drame et qui met fin à l'action.

### **c. A la recherche d'un modèle : le schéma actanciel :**

Le modèle actanciel s'est développé dans les années soixante-dix à partir des travaux de V. Propp (Morphologie du conte) et de Etienne Souriau (Les deux cents mille situations dramatiques) qui tentaient de construire une grammaire du récit. Les sémanticiens, et principalement

---

<sup>49</sup> Aziz Chouaki, *Une virée*, Paris, Editions Théâtrales, 2004, p.65.

modèle qu'une spécialiste comme Anne Ubersfeld entreprit de modifier en l'appliquant au champ théâtral :

« Sous l'infini diversité des récits (dramatiques et autres) peut être repéré un petit nombre de relations entre les termes beaucoup plus généraux que les personnages et les actions et que nous nommons actants »<sup>50</sup>.

Anne Ubersfeld met en question la classique étude dramaturgique car elle ne peut s'appliquer à tous les textes connus. Elle préfère, à ce qu'il est convenu d'appeler le travail sur « surface » du texte. La recherche des structures profondes par la mise en place du schéma actanciel, véritable syntaxe de l'action dramatique.

Patrice Pavis dans son dictionnaire de théâtre, met passe de la structure superficielle à la structure profonde, de l'univers des personnages à l'analyse de la dynamique des forces intérieures qui régissent toute l'œuvre.

Il est très difficile de déterminer l'axe principale, la flèche qui passerait du sujet vers l'objet et même de décider qui seraient sujet et objet. Les désirs des personnages sont caractérisés par révolte passive et comme nous l'avons vu à propos de l'intrigue, les actions ne sont que de pures situations conflictuelles.

On peut explorer un axe où il s'agit de « fuir » éventualité à laquelle les personnages font souvent allusion. Fuir équivaut pour

---

<sup>50</sup> Ubersfeld, Anne, *lire le théâtre I*, Paris, Editions sociales, 1996. in Ryngaert Jean-Pierre, op. Cit, p.59.

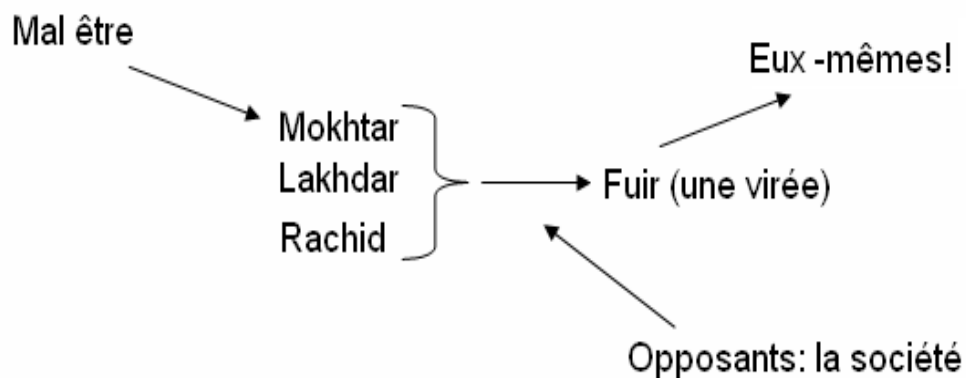
es connotations du mot, mais on ne peut pas dire que Mokhtar et Lakhdar déploient beaucoup l'idée de fuir à moins que l'on considère qu'ils veulent seulement faire une simple virée d'un soir.

Fuir est une hypothèse, les personnages en parlent souvent comme seul remède à leur errance et à leur mal être.

Personne ne veut vraiment rien de personne, sauf pour quelques instants, et personne ne peut rien pour personne sauf de manière partielle où la plus part du temps de manière destructive.

En rupture avec une tradition de l'action au théâtre, ces personnages pourraient n'avoir pour désir que le simple fait d'agir. Rachid est celui qui manifeste le plus dans cette direction. Les personnages sont plus agis qu'agissants car ils se laissent prendre dans le piège du désespoir.

Ce schéma que nous présenterons ici est démonstratif des explications précédentes





*Your complimentary  
use period has ended.  
Thank you for using  
PDF Complete.*

[Click Here to upgrade to  
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

## **II. Chapitre deuxième : Entre texte et représentation**



ps

L'espace et le temps sont deux catégories abstraites difficiles à saisir à la lecture du texte, et qui engagent pourtant radicalement la représentation. Les metteurs savent à quel point le choix de l'espace détermine leur travail ultérieur.

Il est donc paradoxal de prétendre repérer dans le texte de théâtre des données qui seront de toute façon méconnaissables à la scène. Cela dit, les marques spatio-temporelles d'un texte sont le signe de son esthétique, elles organisent la structure de la fable.

Le texte de *Une Virée*, fournit un nombre considérable de renseignements concernant l'espace et le temps.

### **a. Analyse structurelle spatiale**

Les activités des personnages manifestent la transformation éventuelle de l'espace extérieur.

Pour le premier panneau :



**PDF Complete**  
Your complimentary use period has ended.  
Thank you for using PDF Complete.

[Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features](#)

paing, cageots de bière, bruit de fond. Mokhtar, Lakhdar et Rachid sont à une table, jonchée de bouteilles de bière. Mokhtar, très napolitain, chaussures noires et blanches, Lakhdar, look rock, bandana, perfecto sans manches, Rachid, ultra neutre. Les trois larrons boivent. En tambourinant sur la table, Lakhdar chante en yaourt *Owner of the Lonely Heart* »<sup>51</sup>.

Chacun des quatre panneaux est ainsi précédé de indications précises et détaillées concernant le lieu prévus pour le jeu puisse se dérouler.

Dans le texte *Une Virée*, les personnages sont parfois dans un hors scène, comme pour la scène où Mokhtar a volé un portefeuille et Rachid a menacé un médecin avec une lame de rasoir, des lieux de crimes qui ne peuvent être représenté pour ne pas choquer les spectateurs (bienséances).

Dans le texte de *Une Virée*, il s'agit également d'un espace métaphorique :

« Tout texte de théâtre contient des marques spatiales qui ne sont pas explicitement liées au projet de représentation et qui ne sont pas à prendre en compte à un premier niveau d'analyse »<sup>52</sup>.

Ce type d'espace métaphorique est repéré grâce à tous les adverbes de lieu, verbes indiquant le mouvement : la livraison du stuff

<sup>51</sup> Aziz, Chouaki, *Une Virée*, Paris, Editions Théâtrales, 2004, p. 17.

<sup>52</sup> Jean-Pierre Ryngaert, *Introduction à l'analyse théâtrale*, Paris, Armand Colin, 2003, p.73.

 *Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.*

[Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features](#)

rtie de la mosquée est changement d'espace

mais un espace métaphorique.

## b. Analyse de la structure temporelle

### -Le temps immobile

Est-ce que ça avance ? Est la vraie question de la pièce, le temps passe et ne passe pas et on peut toujours lire la pièce comme une sans fin. La pièce est constituée de quatre panneaux, qui découpent quatre étapes dans la soirée : le bar, le stand d'alcool clandestin, la voiture, la plage.

On a l'impression que les personnages sont au même point de départ : on boit, on va chercher à boire, on boit. Le temps n'entraîne aucune évolution.

Il n'y a pas d'autre mouvement pour eux que le déplacement. Le temps, lui ; n'entraîne aucune évolution. L'errance concrète de ces trois jeunes garçons fonctionne comme métaphore de leur errance psychologique et métaphysique. Les personnages avancent comme des pantins aveugles :

«*On sait pas où on va, mais on y va* »<sup>53</sup>. Déclare Mokhtar en éclatant de rire.

Aziz Chouaki marque un curieux passage temporel : quand les trois personnages deviennent ivres mort à cause de l'alcool et des joints ou l'agissement de ces derniers demande un certain temps.

---

<sup>53</sup> Aziz Chouaki, *Une Virée*, Paris, Editions Théâtrales, 2004, p.34.

Aziz Chouaki a cité à plusieurs reprises les jours de la semaine afin de localiser ses personnages perdus dans leur errance spatiale dans un axe de temps qui fait toujours référence à un moment critique par lequel est passé l'Algérie c'est-à-dire une marque d'un temps métaphorique.

Les personnages de *Une Virée*, sont dans un présent qui les dépasse, le temps devient verticale et non plus linéaire. Aziz Chouaki l'expliquait par une mystérieuse sensation d'ennui :

« L'ennui c'est quand on s'aperçoit qu'on existe »<sup>54</sup>.

## B. Enoncé et Énonciation

« Le texte théâtral dans la représentation fonctionne doublement :

1. comme ensemble de signes phoniques émis au cours de cette représentation (avec émetteur double : l'auteur et le comédien, un récepteur double, le public, l'autre comédien)

2. comme ensemble de signes linguistiques (message) commandant un ensemble sémiotique complexe : espace, objet, mouvement des comédiens, etc. Le dialogue et les didascalies commandant les uns et les autres les signes de la représentation »<sup>55</sup>.

L'énonciation dans son acception la plus générale, nous nous tiendrons à la définition donnée par Benveniste

---

<sup>54</sup> Aziz Chouaki dans un entretien avec Martial Poirson et Tiphaine Karsenti, *Dossier pédagogique*, Paris, 2004.

<sup>55</sup> Louis Guespin, *Langages* n° 23 p.10, in Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre I*, Paris, Editions sociales, 1996, p.185.

ent de la langue par acte individuel d'utilisation, indiquant l'acte même de produire un énoncé, non le texte de l'énoncé »<sup>56</sup>.

Plus que tout autre texte, le texte de théâtre est dépendant des conditions de l'énonciation.

On est donc face à une double énonciation qu'Anne Ubersfeld explique :

*« Nous savons qu'à l'intérieurs du texte théâtral nous avons affaire à deux couches textuelles distinctes (deux sous-ensemble de l'ensemble textuel), l'une qui a pour sujet de l'énonciation (immédiat) l'auteur et qui comprend la totalité des didascalies ( indications scéniques, noms des lieu, noms des personnages), l'autre qui investit l'ensemble du dialogue( y compris les monologues), et qui a pour objet l'énonciation (médiat) un personnage »<sup>57</sup>.*

## **a. Une étude du dialogue des trois personnages principaux d'*Une Virée***

L'étude du dialogue portera ainsi sur les axes suivants :

### **-Les sujets du dialogue**

Lors d'une première approche du dialogue du texte, *Une virée*, on peut identifier dans un premier temps que le sujet principal des personnages est leur angoisse et mal être partagés et la manière d'oublier tout cela l'espace d'une soirée.

<sup>56</sup> Benveniste, Emile « *l'appareil formel de l'énonciation* », Langages n° 17.pp.11-12, in Ubersfeld, Anne, op.cit, p.186.

<sup>57</sup> Anne, Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris, Editions sociales, 1996, p. 187.

### - Le respect de la règle de conversation

Bien qu'il ne s'agisse pas de vraie conversation, il est utile d'observer si les règles élémentaires de la conversation sont respectées, en premier lieu l'alternance et coopération des personnages et là il s'agit d'un respect totale de cette règle car les personnages prennent la parole à tour de rôle et leurs dialogue fait objet d'une parfaite coopération.

Les personnages s'écoutent, se répondent :

*Lakhdar: C'était quand Jeudi ?*

*Rachid : (entre les dents) Le jour de l'indépendance.*

*Mokhtar : National, mon cher, Rachid. Oui ce Jeudi le 5 juillet.*<sup>58</sup>

On relève aussi que leurs discours varient entre des longs et brefs discours :

*Rachid : Toubib*<sup>59</sup>

Ou bien :

« *Rachid ; Moi c'est le monde qui va chier, maintenant, je veux que ça soit lui qui chiale. Aujourd'hui c'est le GIA, demain ça va être le truc IA, toujours un machin, alors vaut mieux tout de suite. Dégoupiller* »<sup>60</sup>.

Les personnages laissent ainsi s'installer un échange de discours.

---

<sup>58</sup> Aziz Chouaki, *Une Virée*, Paris, Editions Théâtrales, 2004, p.18.

<sup>59</sup> Ibid.

<sup>60</sup> Ibid.

### -Tableau du nombre de fois ou les personnages ont pris la parole

	Panneau 1	Panneau 2	Panneau 3	Panneau 4
Lakhdar	32	18	24	39
Mokhtar	29	19	31	42
Rachid	29	17	25	43

#### - Les présupposés de la parole

Dans cette partie de l'analyse ou on met question l'autorisation des personnages à parler comme ils le font est le plus souvent traité sous de cadres principaux ; le cadre social et relationnel.

#### - Le cadre social

Le code social est-il ou non respecté chez Aziz Chouaki ?

C'est l'aspect des choses sur lequel insiste Brecht :

*« Tout personnage de théâtre est considéré comme parlant d'abord le langage de la couche sociale à laquelle il appartient »<sup>61</sup>.*

<sup>61</sup> Anne, Ubersfeld, *lire le théâtre I*, Paris, Editions sociales, 1996, p.204.

par Aziz Chouaki est un langage réel emprunté à une jeunesse algéroise des banlieues ou il a grandi, ce qui est en quelque sorte un respect du code social :

*« Ce qui socialement codé dans un discours du personnage, c'est l'emprunt à tel type de réel de discours déjà existant dans la société »<sup>62</sup>.*

Cependant le langage des personnages au théâtre n'est pas conçu comme reflétant avec exactitude le langage de l'être social qu'il est censé représenter, mais les personnages d'Aziz Chouaki ne peuvent pas parler leur propre langage, car comme tout contemporain du théâtre quotidien ses personnages sont obligés d'emprunter le discours dominant qui expose bien sa thématique et les problèmes de la jeunesse qui expriment.

#### - **Le cadre relationnel**

Les paroles échangées par les personnages présupposent qu'un type de relation existe entre eux qui leur permet de parler comme ils le font. Ici il s'agit de trois amis, leurs relations sont très intimes car ils n'hésitent pas de parler de leur frustration, de leur désir, de leur crainte et de leur mal être.

Ils vont jusqu'à dévoiler leurs le secret des crimes qu'ils ont commis : Mokhtar et son vol du portefeuille, comment Rachid a-t-il menacé le médecin avec une lame à rasoir pour obtenir les médicaments. Et comment Lakhdar parvient à avoir le shit de tonton Bouzid.

---

<sup>62</sup>, Anne, Ubersfeld, op.cit, p. 204.

## arté de Rachid

**-Chercher dans le texte de la pièce tous les éléments de dialogue qui sont ici réutilisés par Rachid. Rappeler le contexte dans lequel ils avaient été évoqués.**

-« Le soleil et la trille » rappelle « sous la treille, dans le soleil », Rachid évoquait le souvenir du meurtre de son oncle, qu'il a commis « le jour de l'Aïd ». Ces deux éléments- lieu du meurtre et le contexte climatique- correspondent à deux sensations (visuelle et tactile : la teille, l'éblouissement et chaleur de soleil) que Rachid associe au souvenir du crime. Mais ils sont également liés par une parenté sonore, une assonance en « eil », qui traduit le condensé d'émotions qui ressurgit à l'évocation de ce moment passé. Le souvenir est tout entier sous le signe d'une émotion, traduite par ce son « eil », qui s'impose aux oreilles et permet de brouiller le souvenir précis. Dire « le soleil et la treille », c'est pour Rachid éviter de parler du meurtre, sur lequel, s'affirme-t-il, il n'a « rien à dire ».

-« cap au couteau » rappelle l'expression souvent utilisée par Rachid, « Nedjma au couteau ». Mais elle est ici transformée et enrichie d'une allitération en « k », dont la dureté dit la détermination du personnage, la violence qui peut mettre en œuvre. Par ailleurs, cette allitération en deux temps, fait écho à l'assonance en deux de la première ligne, et semble lui répondre directement. Les effets sonores rendent sensible à l'oreille le lien de cause à effet, qui lie le meurtre de l'oncle à la violence de Rachid contre les autres.

-« Tête de nœud » est une expression souvent utilisée par les personnages, Rachid s'en servait pour désigner Lakhdar, dont il va justement parler ensuite.

« le beaucoup, sa mère, le potard » fait écho à « faut lui monter sa mère de plusieurs crans, le potard », expression immédiatement expliquée par Rachid (« On dit aussi : l'ambition »). Il s'agissait alors d'avoir de l'ambition dans les vols, et de ne pas se contenter de voler des portefeuilles. Ici, il s'agit plutôt de la carrière de Lakhdar.

-Le thème de l'ambition est ensuite développé avec l'évocation du « jambon satin melon », qui renvoie à la publicité commentée par les trois personnages, qui représentait pour eux l'image de la réussite ; un homme dans un peignoir de satin, une belle blonde, un appartement confortable, un chien.

-« Qui vivra verra » avait été l'objet d'une controverse entre Lakhdar et Rachid, ce dernier attribuant l'expression à de Gaulle. « Et j'entends siffler le tain » est le titre d'une chanson de Salvatore Adamo évoquée page. Ces deux expressions étaient utilisées comme prétextes par Rachid pour interpeller des personnages de la queue imaginaire du deuxième panneau.

-« La sucette » évoque la lame de rasoir que Rachid porte dans la bouche pour faire peur au médecin auquel il soutire des médicaments au début de la pièce.

-« Le martien de la soucoupe » fait allusion au dialogue qui a juste précédé le monologue de Rachid, où il était question de navette spatiale.

« Sans la navette » reprend l'expression utilisée par Rachid.

- « des Clark en l'an 2000 » reprend la critique qui était faite à un homme de la queue imaginaire qui avait bousculé Mokhtar.

-« bon milieu de jeu le Nigéria » rappelle la conversation sur le football.



**PDF Complete**  
Your complimentary use period has ended.  
Thank you for using PDF Complete.

[Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features](#)

e » fait référence à la conversation entre les trois garçons et notamment à la question posée par Rachid (« cœst un Arabe, Jules César ? »).

-« stop pas le noyer » évoquer le Ricard dont Rachid disait « hop stop, pas le noyer ».

- « le chien de Djaffar Clinton, fukky fukky » ont déjà été évoqués.

- « Le petit frère de Djaffar Clinton, la lettre Nedjma. Mokhtar » font référence à la lettre de rupture de Nedjma apportée à Mokhtar par le petit frère de Djaffar Clinton évoquée.

-« La Clio diesel rouge nœst pas une toutes options » évoque la voiture de Djaffar Clinton décrite par Rachid.

-« Et maintenant GIA, Djaffar Clinton » rappelle que Djaffar a quitté le groupe de Lakhdar pour aller à la mosquée, et le dégoût du GIA.

**-Ce contexte est-il ici rappelé ? Quel effet cela produit-il ? Montrer que le texte fonctionne comme un rêve éveillé.**

Le contexte du texte dans lequel ces impressions avaient été utilisées nœst pas rappelé ici, ce qui donne au lecteur ou au spectateur le sentiment d'un texte obscur, plein d'œléments qu'œil connaît mais qu'œil ne peut pas rattacher précisément à un sens. Le spectateur est donc déstabilisé, il perd ses repères, et doit se laisser emporter par le flot des paroles de Rachid , qui devient porteur d'œun ensemble d'œimages, d'œeffets sonores et de rythmes qui font plus sens que le signifiés lui œmême. Le personnage semble se laisser guider par la fore des mots plus que par leur sens : « frais feux fou rire, la treille soleil ». L'œallitération en « f » et l'œassonance en « eil » disent la force des sensations associées à ces souvenirs. Le rythme de cette phrase très entrecoupée de virgules traduit

attention à l'intérieur du personnage, dont il nous semble sentir battre le cœur ou la tempe. Rachid progresse par association des sons et d'images comme dans un rêve éveillé. Dans cet aparté nous assistons à une forme de monologue intérieur extériorisé sur la scène ; nous avons le sentiment de pénétrer à l'intérieur de l'esprit de Rachid, dans un milieu dont lui seul connaît la logique, dont lui seul possède la clé.

Le discours de Rachid apparaît comme une sorte de mélange composé de bribes des conversations qui viennent de se dérouler ; l'esprit du personnage est comme une caisse de résonance dans laquelle les paroles échangées rebondissent et se mélangent, pour ressortir sous la forme d'une violence imprécise : « ouais cap couteau, ni père ni mère, ciao Dieu, ciao maître. Juste la dent, sucette, qui tranche le bon du pas bon. Jour et nuit, fauve surtout, oui très fauve, mort fort la mère de sa mère à celui qui. » La longue énumération d'éléments hors contexte qui précède la conclusion du monologue « surtout sans navette(í ) Djaffar Clinton ») fait sentir au lecteur l'oppression que ressent le personnage, perdu dans tout ce « bordel ». Le désordre syntaxique et signifiant vient rendre compte du désordre dans la tête du personnage, désordre qui est si déstabilisant qu'il déclenche une réaction violente.

### **-Reconstituer la progression argumentative du monologue**

#### **-La thèse de Rachid**

-Rachid commence par dire son état ou plutôt son absence d'état jusqu'à présent, dans une phrase elliptique (« le soleil et la treille, forcément depuis »). Depuis l'assassinat qu'il a commis, il est dans une forme

s cette phrase inachevée, imprécise, dans ce silence qui cache un vide qui ne peut pas se dire.

- Puis il présente en nouvelle résolution pour l'avenir : « cap au couteau ». Rachid a choisi de réagir avec violence.

#### **-L'argumentation de Rachid**

-Pour justifier son choix, Rachid évoque le contre exemple de Lakhdar ; il travaille comme musicien, mais il n'a pas d'avenir.

- A partir de l'exemple particulier de Lakhdar, Rachid élargit son propos ; ce pays n'encourage pas à avoir de l'ambition ; donc, si on s'intègre à la société, qu'on ne fait pas se vagues, on ne peut réussir.

-Donc, pour avoir sa part de bonheur (« pour dire aussi, que les saisons de septembre, juillet les cigales, j'y suis, moi, les roseaux, frais feux fou rire »), il faut se battre et faire mal (« fauve surtout, oui très fauve »). C'est en se faire respecter qu'on peut réussir.

- Rachid donne un exemple concret de ce qu'il propose en se mettant en scène au discours indirect libre : il menace les assassins de tonton Bouzid de venger sa mort.

#### **-Conclusion**

-Pour conclure, Rachid résume son argumentation :

-C'est « le bordel »

- Donc, on ne peut pas trouver de place (« c'est quoi ma putain de case »)

- Donc ça ne sert à rien de respecter les lois sociales, morales ou religieuses. Mieux vaut se défendre contre ceux qui nous agressent.

## arté de Mokhtar :

**-comment Mokhtar exprime-t-il le bonheur qu'il a partagé avec Nedjma?**

**-Analyser notamment la façon dont l'utilisation des sons et de la syntaxe rend sensibles aux lecteurs les émotions qu'il a ressenties auprès d'elle.**

Dans ce monologue, Mokhtar évoque le souvenir de ses moments passés avec Nedjma.

Ces souvenirs nous parviennent filtrés par la mémoire de Mokhtar, comme un ensemble de petites émotions qui, juxtaposées, compose une image. La technique littéraire employée ici par Aziz Chouaki ressemble à la technique picturale employée par les peintres impressionnistes, qui cherchent à transcrire leur émotion en face d'un paysage par la juxtaposition d'une série de taches de couleur. Ici, Mokhtar transcrit ses émotions en face de Nedjma en juxtaposant une série de sensations.

Cette juxtaposition se traduit littérairement par l'utilisation de phrases nominales à la syntaxe bouleversée : pas de verbes, ni de connecteurs logiques. Les mots sont posés les uns à côté des autres, et répondent. C'est de ce frottement des mots entre eux que naît le sens, et non la syntaxe.

«Les miels dodus moments » fait appel aux sens du goût et du toucher, en associant les moments passés avec Nedjma à une saveur de (« miel ») et à une sensation tactile (« dodus »), qui sont suggérées par l'allitération en « m » appuyée par l'allitération en « d ». Le sens des



**PDF Complete**  
Your complimentary use period has ended.  
Thank you for using PDF Complete.

[Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features](#)

sensations, mais les sonorités de la phrase suggèrent elles aussi des sensations.

« Et a toi de sourire les roses maisons face Sud » associe le sourire de Nedjma à la couleur des maisons d'Alger et au soleil qui la fait éclater (« face Sud »). La construction syntaxique suggère que « les roses maisons face Sud » est COD du verbe « sourire », si bien que la sensation visuelle à la fois chaude et lumineuse semble être produit du sourire de Nedjma. La ville et ses couleurs deviennent un prolongement de la femme et lune et les autre sont étroitement associées. La fusion des sensation dans l'âme de Mokhtar (sourire de Nedjma, couleur du mur, chaleur du soleil) s'exprime dans l'allitération en « s » qui parcourt et unifie ce membre de phrase. Les échos sonores se multiplient ensuite, traduisant dans la phrase la sensualité associée par Mokhtar à tous ces souvenirs : allitération en « j » dans « Alger de son jasmin », rime « toi » dans « et toi étoile », écho entre « jasmin » et « justes ».

### **-Comment Mokhtar exprime-t-il la violence de la rupture avec Nedjma ?**

Pour dire la violence, de la douleur qu'il a ressentie lorsque Nedjma l'a quitté, Mokhtar utilise une image récurrente, celle de l'aigle interrompu en plein vol vers le soleil. Comme un refrain, les deux phrases scandent le texte : « Aigle à voler soleil, non. Pas à la hauteur, Nedjma au couteau ». La métaphore de l'aigle traduit le sentiment de force et de plénitude que ressentait Mokhtar quand il était encore avec Nedjma, et l'harmonie de cette plénitude est exprimée par l'allitération en « l » doublée de l'assonance en « è ». Le « non » qui clôt la première phrase tombe comme un couperet, syllabe unique dont la brièveté

vol de l'aigle sur six syllabes .Coupé net ,le vol, par un petit mot fermé sur lui-même (les « n »enferment le « o ») aux sonorités sombres (« on »).

Dans la deuxième phrase ,deux groupe nominaux de même longueur de part et d'autre la virgule ,qui caractérisent chacun l'un des deux protagonistes de l'histoire : Mokhtar d'un côté (« pas à la hauteur ») ,Nedjma de l'autre .L'assonance en « a » qui débute cette phrase fait l'effet d'une voiture qui ne parvient pas à démarrer ; le « a » stagne ,au ras du sol, loin des hauteurs dans lesquelles évoluait l'aigle de la phrase précédente .Nedjma est désormais caractérisée, sous la forme d'un épithète homérique ,par son arme ,le couteau, qui , semble lui être devenu consubstantiel .Nedjma a coupé le vol de Mokhtar, elle l'a transpercé :l'image dit bien la violence de l'agression ressentie par Mokhtar.

**-Analyser l'opposition entre le monde vers lequel s'est envolée Nedjma et le monde dans lequel reste Mokhtar.**

La rupture avec Nedjma a entraîné la séparation de deux mondes : celui dans le quel elle vit, et que Mokhtar fantasme à partir des images de Epinal qu'il en a ; celui dans lequel il vit, qui n'a plus rien à voir avec celui de son enfance.

Filant la métaphore de l'aigle qu'il avait mise en place pour décrire son bonheur, Mokhtar présente le départ de Nedjma comme un envol, qui se traduit dans le rythme de la phrase : « tu as pris ton envol, toi, vers le là-bas de la mer ».La phrase se compose de deux longs mouvements (6 et 7 syllabes) séparés par mot d'une syllabe entre

Il faut créer une rupture rythmique, et de donner ainsi le sentiment de deux coups de aile successifs. La phrase se dévole elle aussi en temps, et l'allitération en « l » dans sa deuxième partie, traduit la légèreté de l'échappée dans l'air. Le lieu où vit désormais Nedjma est vague (« le là-bas de la mer ») et lointain. Il est caractérisé par des images tirées de publicités (« peignoir satin, cheveux mouillés », « jambon melon, stop pas le noyer »).

Ces images connotent le luxe (« satin », « les ors des pourpres »), le confort (« peignoir », « de l'eau »), la sensualité (« bisous blondés dans le cou »). Toutes ces caractérisations sont positives et font de la France un lieu idéal.

Le monde de Mokhtar, lui est caractérisé par le champ lexical de la fin : « la fin un jour », « fini », « plus de mesure, plus de moutons », « du souvenir ». C'est un monde vide, rempli de fantômes : souvenirs, voiture sans papiers. Mais le plus grave, c'est que ces souvenirs sont ceux d'un pays qui n'existe plus ; l'Algérie d'aujourd'hui est un lieu où on ne peut plus vivre comme dans le passé de Mokhtar : « le pays qui barre en couilles », « parce que ouais tout ça, les enculés-qui-nous, version whisky ou coran, souvent les deux. Non, tout ça, peuvent pas. ».

La rupture avec Nedjma se double d'une rupture avec la société, le pays qu'il a connus.

Mokhtar se retrouve seul dans un monde qu'il ne connaît pas et qui ne lui plaît pas.



**PDF Complete**  
Your complimentary use period has ended.  
Thank you for using PDF Complete.

[Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features](#)

inal apparaît comme un résultat de ce qui a été dit avant.

A la fin du texte, les souvenirs du passé remontent à nouveau, comme des larmes qui gonflent et ne peuvent pas s'empêcher de se déverser brusquement : les soirées du Ramadan, la musique (« Elvis », « Presley »), les odeurs, les goûts (« coriandre », « menthe fraîche »), les couleurs (« rouge »), Nedjma et la plage avec copains. Ces accumulations successives accélèrent le rythme de cette fin de monologue, faisant éprouver au lecteur la pression nostalgique qui pèse sur le personnage. Par ailleurs, contrairement à ce qu'on observait au début de l'aparté, ici le texte est saturé de connecteurs logiques (« parce que » est répété trois fois).

Le cri final apparaît alors comme une conséquence de cet amas de ruptures et de déceptions, qui sont trop lourdes à porter pour Mokhtar. La préparation qui a été faite de ce cri par l'écriture le charge d'une force, qui le rend profondément bouleversant pour le lecteur.



« *Le personnage de théâtre est en crise. Ce n'est pas nouveau. Mais il n'est pas difficile de voir que pour lui la situation s'aggrave. Divisé, éclaté, éparpillé en plusieurs interprètes, mis en question dans son discours, redoublé, dispersé, il n'est pas de services que l'écriture théâtrale ou la mise en scène contemporaine ne lui fasse subir* »<sup>63</sup>.

Retour un peu vers le théâtre grec où la persona est le masque, le rôle tenu par l'acteur, et non le personnage déterminé par l'auteur dramatique.

L'acteur n'est qu'un interprète qui ne se confond pas avec la fiction. L'histoire du théâtre donne des exemples très différents de personnages que l'on peut classer, comme le fait Patrice Pavis, du général au particulier. Il s'agit dans *Une Virée* d'un trio de personnages : Mokhtar, Lakhdar et Rachid. Selon la définition donnée par Anne Ubersfeld les personnages sont démontés comme des individus car il existe de nombreuses caractéristiques partagées par les trois protagonistes : leur errance, leur milieu quotidien et leur mal être.

Aziz Chouaki a fait de ses personnages des individus insérés dans un contexte socio-historique bien déterminé celui de la période du terrorisme.

Dans l'étude des personnages qui suivra nous n'allons pas étudier chaque personnage individuellement mais l'étude porte sur les trois principaux personnages ensemble.

---

<sup>63</sup> Anne, Ubersfeld, *lire le théâtre I*, Paris, Editions sociales, 1996, p.89.

« Toute analyse d'un personnage retrouve par opposition ou par rapprochement toutes les analyses des autres personnages, à tout les niveaux. Analyser tel fonctionnement d'un personnage isolé est toujours une opération provisoire. Chaque trait d'un personnage est toujours marqué en opposition à un autre : si un personnage est marqué du trait roi, c'est toujours en opposition à un personnage non-roi ou à un autre roi ; le roi n'est roi qu'en opposition ou en redoublement à un autre »<sup>64</sup>.

## a. Etude des principaux personnages d' *Une Virée*

### -Identité

Le trio porte des noms qui nous font vite penser au roman célèbre de Kateb Yacine « Nedjma », Rachid, Mokhtar et Lakhdar sont aussi les héros de la pièce d'Aziz Chouaki et Nedjma est aussi la fiancée perdue de Mokhtar, cette référence à l'écrivain algérienne Kateb Yacine été l'objet d'une question posée à Aziz Chouaki lors d'un entretien ou on lui a demandé s'il sentait quelle conque affinités avec cet écrivain ou avec d'autres écrivains algériens ?

Et là il a répondu qu'émotionnellement oui, mais pas du tout littérairement, car la littérature algérienne croule d'après lui sous le nationalisme. Or lui n'est pas du tout un écrivain national.

« J'ai perdu la nation comme on perd la foi. Cela dit j'adore la terre Algérie, et quelque Algériens »<sup>65</sup>.

<sup>64</sup> Anne, Ubersfeld, *lire le théâtre I*, Paris, Editions sociales, 1996, p.96.

<sup>65</sup> Aziz Chouaki, dans un entretien avec Martial Poirson et Tiphaine Karsenti, *Dossier pédagogique*, Paris, 2004.

portent des noms familiers à la société algérienne qui produit sur le lecteur comme le spectateur l'effet du réel.

Mokhtar, 25 ans, travaille dans une fabrique de sandales, pickpocket, trafique de tout ce que on peut imaginer.

Lakhdar, 28 ans, musicien de châabi, anime parfois les mariages, vit à 24 dans 3 pièces, a perdu sa mère à 4 ans et assassiné son oncle.

Rachid, 22 ans, aucun avenir, très violent (se promenant avec une arme et une lame à rasoir). A pour surnom Rachid *la peste*

#### - Mal être :

Critère pertinent puisque les trois personnages en souffrent, ils sont perdus dans un vide psychologique, et ont le même goût pour la défonce, une révolte contre les riches (« *les encules qui nous enculent* »<sup>66</sup>), les hommes de politiques (Rachid évoque l'indépendance entre ses dents), le trio ont un désir de revanche sur la vie.

Ils se plaignent et n'hésite pas de prendre leur malheur au sérieux. Aziz Chouaki fait l'objet de plaisanteries car malgré le thème abordé d'une réalité sociale, politique et culturelle déprimée, sa pièce n'est pas vraiment désespérée car le sens de l'humour ne manque pas c'est une alliance du rire au drame.

---

<sup>66</sup> Aziz Chouaki *Une Virée*, Paris, Editions Théâtrales, 2004, p.10.

doigt cet endroit de la vie où conscience de la mort étant inéluctable, il ne reste alors que le rire Nietzscheen pour conjurer le malheur, et ainsi peut-être l'accepter mieux »<sup>67</sup>.

En fait chacun souffre d'un mal être qui le considère comme nature des pauvres et en tient tout le monde extérieur pour coupable, ce critère de mal être partagé par les trois personnages crée entre une relation de dépendance, par le simple fait d'être tous dans la misère et de noyer leur paine dans le mauvais alcool.

### **-Relations**

Les trois personnages sont très liés entre eux car chacun détient un élément très important pour le déroulement de la soirée. Mokhtar a l'argent, Lakhdar a le shit et Rachid a les médicaments qui font office de drogue, Et par leurs présence ensemble est indispensable.

### **-Humaine et inhumains**

Par leur mal être, leurs manques, leurs demandes d'attention et d'amour et leurs discours, on peut avancer qu'ils sont très humains, on tout cas qu'ils ont à voir avec la condition humaine, par leurs caractères et leurs actions humoristes, ils appartiennent au monde de la scène.

Leurs désespoir et leurs sentiment de marginalisation les rendent très vulnérables et les place dans une situation pathétique où l'on trouve

---

<sup>67</sup> Aziz Chouaki, dans un entretien avec Martial Poirson et Tiphaine Karsenti, op.cit.



**PDF Complete**  
Your complimentary use period has ended.  
Thank you for using PDF Complete.

[Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features](#)

Leurs rires sont brefs car ils retrouvent vite la logique du discours et la réalité.

**- Montrer comment chacun des personnages cherche à se représenter à lui-même et aux autres comme un héros**

Les trois personnages ont tendance à s'identifier à des types connus pour se donner du sens à leurs actes auprès des autres comme auprès d'eux-mêmes.

Lakhdar s' imagine en riche : l'accumulation en paroles de ses possessions lui permet de se présenter un instant en milliardaire, puis c'est en entonnant la chanson de James Brown qu'il se met dans la peau d'un véritable jouisseur. Les mots et la chanson sont des moyens de donner un sens fictif et momentané à sa vie.

Mokhtar raconte la façon dont il a volé le portefeuille en mimant la scène devant ses amis : il se met donc littéralement en scène, comme un acteur. Il s'agit pour lui d'être le héros momentané de sa vie ; il joue pour ses camarades le personnage d'un film de gangster. Il utilise pour décrire son geste une expression très technique (« chiquenaude lobée ») qui en fait un geste de professionnel. Par ailleurs, le rythme et la syntaxe de sa phrase renforcent l'impression de rapidité et de facilité de l'acte qu'il décrit : la phrase se divise en une multitude de groupes très courts et séparés par des virgules, ce qui en accélère le rythme, il reste dans son personnage de caïd ou de parrain de la mafia, quand ensuite il ordonne à Lakhdar de lui donner une bière : « jette une bière, Lakhdar »



**PDF Complete**

*Your complimentary use period has ended.  
Thank you for using PDF Complete.*

[Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features](#)

que le serial killers, et ménages son effet sur ses spectateurs immédiats (Mokhtar et Lakhdar) en mettant en scène l'apparition de la lame de rasoir : dans un jeu de balancement répétitif, il reprend le pronom démonstratif « ça » en montrant d'abord la boîte de médicaments, puis la lame. La lame de rasoir brille donc brusquement et produit un effet de choc sur les spectateurs. Rachid peut ensuite jouir de sa puissance, en gardant son calme en face des autres qui tremblent, en éclatant de rire au milieu du silence terrifié.

On voit donc comment : c'est par l'échappée dans la fiction que ces trois jeunes gens trouvent du plaisir. Leurs actes ne prennent sens que parce qu'ils leurs permettent de vivre par procuration des vies qu'ils ont vues représenter et qui les font fantasmer.



*Your complimentary  
use period has ended.  
Thank you for using  
PDF Complete.*

[Click Here to upgrade to  
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

**CONCLUSION :**



**PDF Complete**  
Your complimentary use period has ended.  
Thank you for using PDF Complete.

[Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features](#)

Sur *Une Virée*, nous pouvons dire qu'en dépit du fait que le mémoire de magistère soit un exercice universitaire, il constitue un travail intellectuel d'une importance capitale pour l'étudiant qui le rédige.

Le mémoire est un document qui contient beaucoup de valeurs. Les investigations qui ont nécessité sa réalisation sont d'envergure et c'est dans ce sens également que se révèle l'importance de la recherche qui est une étape clef dans la définition du projet de mémoire et dans la rédaction.

Le travail auquel nous nous sommes livrés, nous a permis de faire une virée personnelle, et c'est à travers cette pièce que nous avons pu faire quelque chose qui nous a inspirés tant.

Cette étude nous a également permis d'aborder les thèmes de la réalité sociale, c'est-à-dire de prendre en compte les souffrances et les difficultés rencontrées par les jeunes d'aujourd'hui.

L'élaboration de ce travail, montre que le mémoire n'est pas seulement un moyen d'obtenir le certificat d'étude mais aussi et surtout un moyen pour l'étudiant chercheur de contribuer d'une manière ou d'une autre à ajouter un plus et ce en mettant à profit les connaissances qu'il a acquises tout au long de sa recherche littéraire.

Notre commentaire n'épuise pas un texte de cette importance, il n'offre que des pistes de réflexion. Nous avons évité toute allusion aux



**PDF Complete**

*Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.*

[Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features](#)

ki. Notre projet était dans le texte et de ne jamais le figer dans une certitude trop absolue.

La question essentielle de ce travail était de comprendre de quelle façon l'écriture dramatique d'Aziz Chouaki est-elle un reflet d'une société en d'autres termes d'une jeunesse algérienne, nous avons essayé de répondre à cette question et bien d'autres.



*Your complimentary  
use period has ended.  
Thank you for using  
PDF Complete.*

[Click Here to upgrade to  
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

## **Annexes**

## L'histoire d'Une Virée

### Note du metteur en scène

« La lecture de l'Etoile d'Alger est ma première rencontre avec l'œuvre d'Aziz Chouaki. Dès d'abord, je suis frappé par la langue incisive, brute. D'où le désir de croiser son travail, de faire un bout de chemin avec lui, de me nourrir de ses impressions, de ses doutes, de ses coups de pied dans la fourmière de nos certitudes. Une virée fait donc suite à nos conversations. Ces trois jeunes hommes, en virée, une dérive, en revirements me bouleversent. Réduits à n'être que les commentateurs d'une histoire qui leur échappe, ils luttent dans le vide avec fougue et l'énergie.

Cette pièce se passe à Alger, certes, et l'histoire de l'Algérie passionnée, douloureuse, incompréhensible est présente à chaque instant et pourtant nous pourrions retrouver ces trois là, leur révolte, leur irrespect nourris d'immenses frustrations en tout points de globe. Je pense ici à la population de catégorie 3 :1 de Lars Norén. Tel l'auteur suédois, Aziz Chouaki manie de la dynamite, s'en prend à tout les clichés et qui plus est parvient à nous secouer de rire alors même qu'il nous entraîne dans cette descente aux enfers, nous conduit au cœur du gâchis de ces vies »<sup>68</sup>.

### Note de l'auteur

« Dans une Alger déchiquetée par l'islamisme, le crime et la corruption, la vie essaye de trouver du sens, pour preuve, trois amis veulent faire bombance. Car ces l'un des thèmes centraux de ce texte : faire bombance.

*Sauf que ça se passe dans un pays qui se décompose.*

---

<sup>68</sup> Aziz Chouaki, *Une Virée*, Paris, Editions Théâtrales, 2004, p.18.



*Trois personnages, aussi divers que complémentaires, qui vont, l'espace d'une errance, d'un soir, essayer d'assembler leurs lignes de fracture. Unis dans la dérive, ils se montreront leurs fantasmes, leur Algérie. Ils vont opposer la rage de leurs bleus contre celle du béton, du discours.*

*A travers cette errance, des éléments du drame d'Algérie sont donnés à lire en puzzle. Toujours puisée dans la représentation du quotidien simple, dans la nature de sa langue. Tournée des bars, kif, amphétamines, alcool, le trio achève son errance sur une plage, dans la banlieue d'Alger. Là, en une espèce d'oratorio désaccordé, tout se déconstruit. Ils sont traversés par toutes les névroses du pays, le fauve reprend le dessus et le drame arrive, presque gratuit.*

*Cette pièce montre les personnages aux prises avec un réel piège, sans issue. Ils vont évoluer dans leur dérive comme des sortes de boussoles détraquées. Car même le Nord, (au sens « perd pas le Nord »), semble totalement absent dans cet univers.*

*A un certain endroit, ce texte est aussi un franc bouquet de sensations, d'odeurs, de tchatche. Un hommage à l'idée d'un certain possible, bientôt, en Algérie »<sup>69</sup>.*

---

<sup>69</sup> Aziz Chouaki, *Une Virée*, Paris, Editions Théâtrales, 2004, p. 11.



*Your complimentary  
use period has ended.  
Thank you for using  
PDF Complete.*

[Click Here to upgrade to  
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

## Bibliographie



aki :

Chouaki Aziz, *El Maestro, les Oranges*, Paris, Editions Théâtrales, 2000.

Chouaki Aziz, *Avoir 20 ans à Alger (fiction)*, Paris, Editions Alternatives, 2001.

Chouaki Aziz, *Une Virée*, Paris, Editions Théâtrales, 2004.

## II Articles :

Bédarida Catherine, Aziz Chouaki, *l'écriture mosaïque d'un frondeur*, Le Monde, 10/11/2004.

Karsenti Tiphaine et Poirson Martial, *Dossier pédagogique*, Paris, 2004

Sarrazac Jean-Pierre, « *Poétique du drame moderne contemporain. Lexique de recherche* », Louvain-la-Neuve, Etudes théâtrales 22/2001.

Semmar Abderrahmane, *Aziz Chouaki, la beauté imaginaire*, limag, 17/07/2007.

## III Ouvrages généraux :

Hubert Marie-Claude, *Les grandes théories du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2001.

Lehmann Hans-Thies, *Le théâtre postdramatique*, Traduction de Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2002.

Pavis Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2002.

Pavis Patrice, *L'analyse du spectacle*, Paris, Nathan, 1996.

Pavis Patrice, *Le théâtre au croisement des cultures*, Paris, Corti, 1990.

Peter Szondi *Théorie du drame moderne : 1880-1950*, traduction de Patrice Pavis et alii, l'Âge d'homme, Lausanne, 1983.



*de l'absurde*, Paris, Armand Colin, 2003.

Ryngaert Jean-Pierre, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2001.

Surgers Anne, *scénographes du théâtre occidental*, Paris, Armand Colin, 2007.

Ubersfeld Anne, *lire le théâtre I*, Paris, Berlin, Editions sociales, 1996.

Ubersfeld Anne, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, coll. Mémo, Paris, Edition le Seuil, 1996.

Ubersfeld Anne, *Lire le théâtre II (l'école du spectateur)*, Paris, Berlin, Editions sociales, 1996.

Vinaver Michel, *Ecritures Dramatiques*, Arles, Actes sud, 1993.

Zola Emile, *Le naturalisme au théâtre*, Paris, éd. Maurice Le Blond, 1928

#### **IV Sitographie:**

[www.limag.com](http://www.limag.com)

Sarrazac Jean-Pierre, *Genèse de la mise en scène moderne, une hypothèse*, pour Catherine et Jean-Pierre Naugrette, *La mise en scène. Art de l'interprétation des signes, des textes et des traces*, Antoine Vitez.1986, in

<http://www.turindamasrevieww.unito.it>

Naugrette -Christophe Catherine, *La mise en scène du drame par la mise en scène*, in

<http://www.theatr.ucl.ac.by>

République Algérienne Démocratique et Populaire  
Ministère de l'enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

Ecole doctorale de Français

Pole Est

Antenne : Centre Universitaire Larbi Ben M'hidi

Oum El Bouaghi



N°-d'ordre :

N°- de série :

Mémoire présenté en vue de l'obtention du diplôme de : **Magister**  
Option : **Sciences des textes littéraires**

*Une Virée*  
**d'Aziz Chouaki**  
**Une écriture dramatique placée sous le signe de**  
**la quête du sens**

Présenté par : **Benboudriou Amira**

Sous la direction de : **Martial Poirson**, Maître de conférences  
Université Stendhal-Grenoble 3

Devant le jury composé de :

Président: **Aouadi Sadek**, Professeur  
Université Badji Mokhtar-Annaba.

Rapporteur: **Poirson Martial**, Maître de conférences  
Université Stendhal-Grenoble 3.

Examineur: **Boussaha Hassen**, Maître de conférences  
Université Mentouri-Constantine.

Année Universitaire : 2007/2008