

Les femmes dans la rue : représentations d'un scandale dans le théâtre somali des années 1970-1990

Women in the Street: Representation of a Scandal in the Somali Theater in the 1970s and 1990s

Fatouma Mahamoud Hadji Ali



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/clo/5929>

DOI : 10.4000/clo.5929

ISBN : 978-2-85831-349-5

ISSN : 2266-1816

Éditeur

INALCO

Édition imprimée

Date de publication : 18 juin 2019

Pagination : 141-162

ISBN : 978-2-85831-348-8

ISSN : 0396-891X

Référence électronique

Fatouma Mahamoud Hadji Ali, « Les femmes dans la rue : représentations d'un scandale dans le théâtre somali des années 1970-1990 », *Cahiers de littérature orale* [En ligne], 85 | 2019, mis en ligne le 19 juin 2020, consulté le 01 juillet 2020. URL : <http://journals.openedition.org/clo/5929> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/clo.5929>



Cahiers de littérature orale est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International.

Les femmes dans la rue : représentations d'un scandale dans le théâtre somali des années 1970-1990

Fatouma MAHAMOUD HADJI ALI
Centre d'études et de recherche de Djibouti (CERD)

Introduction

Le théâtre somali¹, dont les textes sont uniquement élaborés par des hommes, est un nouveau genre populaire. Né en ville à partir de la Seconde Guerre mondiale, il connaît un développement extraordinaire depuis l'indépendance somalienne en 1960. Eloignés de la campagne ainsi que des modes des productions traditionnels qui y sont liés, les citadins assimilent ce genre oral relevant de la néo-oralité. Le genre théâtral connaît une grande fortune populaire au point de devenir le divertissement urbain par excellence. Les décennies 1960, 1970 et 1980, qui correspondent à une période d'urbanisation intense aussi bien en Somalie qu'à Djibouti, où les populations nomades viennent s'installer massivement en ville, sont aussi une époque où se produisent d'importants changements socioculturels. La nouvelle classe politique au pouvoir en Somalie, gangrénée par la corruption et le détournement des biens publics, déçoit les populations qui ne voient pas leur sort s'améliorer. Des pièces très virulentes se font l'écho de ces mutations, parmi lesquelles *Hadimo* [Entraves] de Mohamed I. Warsama dit « Hadraawi » (1967),

1. Le théâtre somali, joué à Djibouti et en Somalie, met en scène un texte versifié qui dure de deux heures à deux heures trente. Il comprend des parties dialoguées et des parties chantées, et possède une scénographie avec des personnages, un décor et des intrigues. Peu de textes théâtraux étant consignés par écrit, les acteurs apprennent leurs « textes » à partir d'enregistrements audio.

Shabeelnaagood [La panthère parmi les femmes] de Hassan Sh. Moumin (1968) ou *Dhulkeena dhibaha ka jooga* [Les difficultés auxquelles est confronté mon pays] d'Ali Ibrahim Idle (1968) pour n'en citer que quelques-unes.

À côté de ce théâtre politique, se développe une autre expression théâtrale qui met en scène les préoccupations sociales. L'urbanisation place des gens d'origine nomade en contact avec d'autres cultures régionales (arabe, indienne, juive, oromo, amhara et afar notamment à Djibouti), et surtout des cultures occidentales issues de la colonisation (anglaise et italienne pour la Somalie et française pour Djibouti). Ces différents contacts favorisés par l'école engendrent des comportements sociaux nouveaux, considérés par certains comme étrangers et par conséquent rejetés. Bien qu'ils traitent des hommes et des femmes dans leur production, les dramaturges mettent l'accent en particulier sur l'évolution d'une partie de la population, en l'occurrence les femmes. Nous nous interrogerons dans cet article sur les enjeux de cette focalisation sur les femmes. Les auteurs reflètent les mœurs d'une société en pleine mutation : le nomadisme laisse place à la citadinité, les activités agro-pastorales sont remplacées par des services monétarisés en ville, la répartition stricte des tâches et de l'éducation en fonction du genre est remplacée par une formation commune et unisexe. Cependant le regard porté sur la femme - même s'il n'englobe pas toutes les citadines puisque, comme cette étude le montrera, ni les femmes dites « vertueuses » ni celles éduquées et traditionalistes ne sont blâmées - est symptomatique d'un bouleversement des valeurs et des représentations identitaires de la société. La question emblématique de la sortie des femmes dans la rue est une constante dans ce théâtre de confrontation de valeurs culturelles entre traditionalistes et modernes ; elle a pour principal corollaire l'affrontement des sexes dans des pièces où la thématique dominante demeure la famille. L'objectif du présent article consiste à questionner ces profondes transformations exposées par le théâtre² à travers trois pièces³ djiboutiennes (*La Femme est l'émulation de l'homme* (1979) et *Le Pari des trois* (1983) d'Hassan Elmi et *Hé les hommes, supportez à votre tour la tyrannie des femmes !* (1993) d'Ibrahim Gadhle) et une pièce somalienne (*Hé*

2. Les trois pièces djiboutiennes ont été jouées au Théâtre des Salines et la pièce somalienne au Palais du peuple de Djibouti. On y a accès à travers des enregistrements vidéo réalisés par la télévision nationale, à l'exception de *La Femme est une émulation pour l'homme*, dont je n'ai eu que l'enregistrement de la lecture de la pièce faite par l'auteur.

3. Je mets dans le texte la traduction en français des titres qui seront mis en somali dans les références bibliographiques.

les filles, quand est-ce que vous allez vous marier ? de Mahamoud Tukaleh (1989)). Comment le théâtre rend-il compte de ces mutations sociales ? Quel rôle de la femme est décrit dans ces trois pièces ? En quoi le fait – pour les femmes – de sortir dans la rue est-il perçu comme un geste politique à la fois fascinant et dérangeant ?

La femme à la maison : une conception patriarcale du rôle de la femme dans les campagnes somalies, vue par la littérature orale

À la campagne par le passé, à l'instar de bien d'autres communautés (Lévi-Strauss, 1962 ; Bourdieu, 1998), les tâches étaient réparties selon les sexes dans la société somalie. Le domaine des hommes relevait de l'extérieur et des activités qui s'y accomplissaient comme le gardiennage difficile des chameaux, la guerre ou le voyage vers les villes pour acheter des denrées et des vêtements, tandis que la maison était la sphère des femmes. Cette opposition intérieur/extérieur n'est pas à entendre *stricto sensu* car le terrain féminin va au-delà des environs [*ardaa*] de l'habitat traditionnel où les femmes pilent le mil ou fabriquent des nattes, il s'étend et couvre un espace distant de plusieurs kilomètres comme le pâturage où elles emmènent paître le petit bétail ou l'oued pour puiser l'eau. Ces endroits où ont lieu les différentes activités domestiques relèvent d'un environnement familial et les femmes y sont en sécurité. Bien entendu, elles peuvent échanger des nouvelles avec d'autres personnes ou indiquer leur chemin aux voyageurs, mais globalement, elles se trouvent dans un espace qu'elles connaissent à proximité de leur demeure et qui ne leur porte pas préjudice.

De ce premier aspect sur les activités féminines découle un second qui porte sur le rôle des femmes, quel que soit leur statut (mariée ou célibataire) ou leur âge (grand-mère, mère ou jeune fille). Les femmes veillent sur les biens et au bien-être des leurs dont elles tirent toute la gloire de leur vie de femme quand la mission est bien accomplie et qui atteint durablement leur réputation lorsqu'elles y échouent. Toutefois, ce rôle économique considérable est paradoxal. En effet, le troupeau, principal capital des nomades, qu'elles sont chargées d'entretenir et de fructifier, ne leur appartient pas, et en cas de répudiation, la femme quitte le foyer marital sans bétail ni enfants. En plus de la honte inhérente à la situation, c'est une des raisons pour lesquelles le divorce est quasi inexistant en milieu rural.

Les femmes ne font pas seulement prospérer le troupeau directement par leurs soins, elles le font accroître aussi de manière indirecte. Lorsqu'à la suite d'une dispute avec son époux, une femme quitte son foyer et séjourne quelque temps chez ses parents, ces derniers la font raccompagner à son retour à la demeure conjugale d'un petit cheptel dit *yabadh*, qui vient grossir le patrimoine familial.

Ainsi, la femme somalie se trouve-t-elle au cœur des tractations économiques sans que cela ne lui profite. En effet, au moment de sa demande en mariage, le père du prétendant paie le *dhaban* (littéralement « la joue », le prix de la jeunesse voire de la virginité de la jeune fille), la « dot », à son père (ou à un parent agnatique, oncle ou frère dans le cas du décès ou de l'absence du premier). De cette manière, cette dot, versée en son nom et donnée au père, servira à payer celle qu'un frère aura à déboursier au moment de son propre mariage, et le *yabadh* octroyé par le père ira grossir le troupeau du mari. Dans cet échange croisé de bétail entre des hommes (le mari et le père) en son nom, la femme ne possède rien en propre, situation similaire de la politique de l'échange telle que Lévi-Strauss la décrivait dans les *Structures élémentaires de la parenté* :

La relation globale d'échange qui constitue le mariage ne s'établit pas entre un homme et une femme qui chacun doit, et chacun reçoit quelque chose : elle s'établit entre deux groupes d'hommes, et la femme y figure comme un des objets de l'échange, et non comme un des partenaires entre lesquels il a lieu. Cela reste vrai, même lorsque les sentiments de la jeune fille sont pris en considération, comme c'est d'ailleurs habituellement le cas. En acquiesçant à l'union proposée, elle précipite ou permet l'opération d'échange ; elle ne peut en modifier la nature. (1967, p. 135)

En vérité, l'absence de patrimoine chez la femme somalie est entérinée par le système patriarcal. Mis en place par les hommes qui le maintiennent et s'assurent de sa pérennisation, il consiste en un ensemble de repères et valeurs traditionnels intégrés et appliqués par tout le monde, hommes comme femmes, et qui forment le socle sur lequel repose l'identité culturelle somalie. Un des éléments problématiques de cette tradition semble être la place de la femme. Alors que personne ne conteste son rôle dans la société, elle demeure l'éternelle mineure placée continuellement sous tutelle masculine : dans l'ordre, celle du père ou du frère, du mari et enfin du fils lorsqu'elle est trop âgée. Bien qu'elle soit consultée et que son avis soit considéré dans la décision finale, celle-ci revient toujours au mari, le chef de famille.

Cette conception particulière est issue d'une perception paradoxale de la femme dans la société somalie. Ce paradoxe est résumé par un dicton : *Gabadhi ama guri ha ku jirto ama god* [La place d'une fille est soit chez son mari soit dans une tombe], qui rappelle la manière de faire des Quraysh⁴ de la période

4. *Quraysh* est la tribu du Prophète à la Mecque.

de *Jaahiliya*, «préislamique », qui enterraient leurs filles vivantes et par les paroles d'une chanson traditionnelle : *Waar gabadha daayaay ragbey geel dhalay u tahaye* [Hé les hommes, ne frappez pas la fille car elle représente pour les hommes de sa famille des chamelles qui viennent de mettre bas !]. Les paroles du dicton choquantes par leur dureté semblent quelque peu adoucies par celles de la chanson. Mais que l'on ne s'y trompe pas, l'un et l'autre traduisent une réalité locale : la situation problématique des femmes dans la société. Le dicton décrit l'attitude préventive des parents qui voient leur fille comme une source d'inquiétude (Mahamoud, 2005). L'attitude de la mère reste contradictoire. Ainsi, dans une berceuse, une mère déplore la venue au monde d'une fille :

<i>Naa dhibay dhibaaaya</i>	Ma fille Dhiba, ô Dhiba ⁵ ,
<i>naa gabadh dhalatey waa dhib.</i>	ma fille, une fille qui naît est une difficulté supplémentaire.
<i>O waxaa laga dhalay dhibteeda</i>	Dans ce cas pourquoi l'a-t-on mise au monde,
<i>o dhimaal baan doonigeda</i>	lui avoir monté un habitat ⁶ et l'avoir meublé,
<i>o dhig iyo udub goya deeda</i>	et pendant tant d'heures s'être abîmé les mains,
<i>o dhibti ma dhamaanisteeda ?</i>	pour une souffrance qui ne cesse de durer ?
<i>Dhibay gabadh doonimaayo !</i>	Ma fille Dhiba, je ne veux point de fille !

Les parents craignent par-dessus tout que leurs efforts pour éduquer leur fille n'échouent et que la honte ne rejaillisse sur eux et n'éclabousse l'honneur familial si celle-ci ne se comporte pas bien. Ils sont soulagés et considèrent leur mission accomplie lorsqu'ils la marient et qu'elle se trouve chez son époux où est sa véritable place ; autrement, ils préfèrent la voir morte.

En réalité, bien qu'elles s'adressent à sa fille au moment où elle chante, les paroles de la mère sont destinées aux autres, à la société, pour souligner combien pèsent l'éducation et la responsabilité d'une fille. Dans une autre berceuse, la mère reconnaît l'intimité qu'elle partage avec sa fille et combien celle-ci lui est précieuse :

5. Dhiba (de « dhib » [difficulté, entrave]). Forgé pour la circonstance par la mère, ce nom exprime l'état d'esprit de cette dernière à la naissance de sa fille.

6. Au moment du mariage, c'est la mère de la future mariée qui fabrique les matériaux qui servent à édifier l'habitat démontable des nomades et qui le construit.

<i>Maneey maneeya</i>	Ô Mane ⁷ , ma fille Mane,
<i>Maneey madadaaliyaaya</i>	Mane, tu es celle qui me divertit et qui me distrait,
<i>Maneey magantii Allaaya</i>	Mane, tu es ce présent que j'ai reçu du ciel,
<i>Maneey rabi mahadii ee ya</i>	Mane, tu es celle par qui s'exprime ma gratitude,
<i>Maneey maradaan sitaa ya.</i>	Mane, tu es l'habit qui drape mon corps.

Ainsi, la fille est utile à ses parents par l'intention et les soins qu'elle leur prodigue, et plus tard, par l'apport du cheptel en paiement de sa dot. Enfin, elle est aussi objet de leur fierté lorsqu'elle réussit à pérenniser son mariage, préservant ainsi son honneur et celui de la famille.

Telle était la situation de la femme à la campagne. L'installation des populations nomades en ville remet en question cette vision et provoque des transformations socio-économiques et socioculturelles. Ce tableau de la vie à la campagne servira de toile de fond aux dramaturges dans leurs pièces pour mettre en scène et remettre en question la nouvelle société citadine.

Etudiantes et femmes actives au théâtre : trajectoires croisées de femmes dans la rue

En ville, les femmes sortent de chez elles pour plusieurs raisons, la première étant l'école. Le théâtre qui donne à voir des familles montre des jeunes gens qui passent le baccalauréat, marquant la fin des études. Malgré les résultats partagés de cet examen entre les reçus et les recalés, le bilan global des jeunes qui forment une des trois catégories de personnages du théâtre somali, avec celle des parents et celle des personnages secondaires, demeure souvent négatif. L'échec, dans *Le Pari des trois* d'Hassan Elmi, est massif. Sur les huit reçus, seule Nabaad, alias Raamaley⁸, est présente sur scène, les autres personnages étant seulement évoqués, tandis que les quatre autres présents sur scène ont échoué. Tous ces recalés s'orientent vers le libertinage. C'est également le cas dans *Hé les filles quand est-ce que vous allez vous marier ?* où, là aussi, à l'exception de Cawo, les deux autres filles de la pièce tombent dans un réseau de prostitution organisé. Dans *La Femme est une émulation pour l'homme*, Saafi, une des deux filles de la pièce, conduit son mariage à la faillite par un comportement colérique et une attitude dépensière.

7. Fabriqué sur le même principe que Dhiba, Mane (de « man », les premiers bourgeois qui poussent à la fin de l'hiver) signifie « floraison ».

8. Raamaley est le surnom que lui ont donné ses camarades en raison des longues tresses qu'elle porte (*raan* [tresses, lock]), alors que son véritable nom est Nabaad, « herbes, vert pâturage ».

La seconde raison de sortir des femmes est due à une activité professionnelle. Dans *Hé les hommes supportez à votre tour la tyrannie des femmes !*, les filles réussissent leurs études, travaillent et sont par conséquent autonomes financièrement. Sous l'impulsion de Hufan, alias Sheekeeya⁹, elles mettent leur réussite au service de l'idéologie de la maltraitance des hommes. Leur entreprise aboutit pour l'une des filles, Hana, à un divorce et pour l'autre, Tabsan, au célibat.

Bien qu'elles ne soient pas les seules concernées par l'échec scolaire et par les conséquences décriées qui s'en suivent, qu'elles aient réussi ou échoué dans leurs études, les femmes qui sortent de chez elles recueillent un résultat négatif. Leur défaillance (prostitution, divorce, célibat) porte sur le plan moral. Pour les auteurs, le changement ne semble conduire les citadines que vers la déception et le bouleversement des valeurs culturelles.

Emancipation par la sexualité hors mariage

Le théâtre confronte deux visions de la nouvelle société : d'une part, l'opinion publique qui défend les valeurs traditionnelles au rang desquelles la soumission et la position inférieure des femmes et dont les auteurs se veulent les porte-paroles, et d'autre part, les sentiments de ces dernières.

Alors que garçons et filles se dévergondent les uns avec les autres en se fréquentant ou en ayant des relations libres, les auteurs, et à travers eux la société tout entière, incriminent uniquement les filles, car ce sont elles qui portent la marque indélébile de leur écart de conduite : une grossesse. Saafi de *La Femme est une émulation pour l'homme* fréquente les discothèques avec son mari et par sa vie dispendieuse mène son ménage à la ruine, et Jinaw de *Le Pari des trois* prend, à l'annonce des résultats de son échec scolaire, la décision lourde de conséquences d'avoir des relations libres avec les hommes car c'est, pour elle, le seul moyen pour vivre, voire survivre :

Jinaw : *Mar haddaan itixaankii ku saaqidey waa inaan wax kastaba galaa*
(sc. 5, p. 110). *haddeed !*

Dès l'instant où j'ai échoué à l'examen, plus rien ne m'est interdit désormais !

Jinaw pousse l'audace jusqu'à fréquenter, en même temps, un père et son fils. Lorsque l'un et l'autre découvrent le lien qui les unit à cette femme, ils se renient définitivement et la rejettent. Si cette dernière est pleinement consciente de ce à

9. Le nom de cette matrone passe dès le début de la pièce de Hufan, « femme soignée ayant beaucoup de retenue » à Sheekeeya, « la commère », surnom qui est donné par son mari.

quoi elle s'engage, ce n'est pas le cas de Jamiila, l'autre jeune femme de cette pièce. Innocente, elle est poussée vers le vice par une mère mercantile.

La mère :	<i>Maalintii is galuud</i>	Durant la journée, fais-toi discrète,
(sc. 7, p. 141)	<i>maqribkii goroyee</i>	au crépuscule, gambade à la manière de l'autruche,
	<i>ragga geedada saar</i>	serre les hommes contre ton buste,
	<i>oo gosha iyo naaska u qaawi !</i>	dénude-leur ta poitrine et tes seins !
	<i>Waxaan ku idhi ha i garab fadhi'ine</i>	Hé, hé, ne reste pas à mes côtés !
	<i>garac kuu korin maaye</i>	Je n'élèverai pas ton bâtard,
	<i>guntinta uun ka adkeeso !</i>	attache donc solidement le nœud ¹⁰ de ton jupon !

La thématique de la prostitution (*suuqa oo la galo* [aller dans le souk]) et de la sexualité non conjugale sont une constante dans le théâtre somali. Quand il ne s'agit pas des jeunes gens qui ont mal tourné à la suite de leur échec scolaire, la sexualité s'insère dans un réseau organisé dirigé par une maquerelle. Dans *Hé les filles ! Quand est-ce que vous allez vous marier ?*, Cagmadhiga¹¹ débauche les lycéennes en leur offrant une vie de rêve, entre voitures luxueuses, grands hôtels et valises remplies d'argent. Les jeunes filles prises dans ce tourbillon finissent par abandonner leurs études et s'installer dans ce commerce. Si certaines, très fleur bleue, pensent vivre un conte de fée comme Ismahuba¹², d'autres sont parfaitement lucides quant à leur situation comme Caraaba. De ce point de vue,

10. Défaire le nœud de son jupon, c'est avoir des rapports sexuels avec le risque d'être enceinte.

11. Cagmadhiga (*cag/ma/dhiga*, « pied/NEG/poser.3SG), littéralement « celle qui est sans cesse en mouvement ».

12. Ismahuba (*is/ma/huba*, « soi/NEG/être.sûre.3SG.F ») signifie « celle qui est peu sûre d'elle » à l'inverse de Carraaba (de *carraab*, « marche de la caravane qui commence après les fortes chaleurs de l'après-midi »). Comme son nom le laisse entendre, Carraaba est sur ce chemin de la prostitution depuis longtemps.

Cagmadhiga reste très claire à ce sujet avec ses victimes avec sa devise : « Choisis dans ton intérêt ! »

Cette pièce s'inspire d'une réalité de l'époque. En effet, dans les années 1970 et 1980, un grand nombre d'hommes célibataires partaient travailler dans les pays du Golfe persique et revenaient au pays avec des valises remplies de riyals et autres dinars pour se payer du bon temps. En réalité, même si le phénomène reste marginal, car beaucoup d'entre eux revenaient pour se marier honorablement, la demande de ceux qu'on finit par appeler les *Jannaale*¹³, « gens du paradis » à cause de leur fortune, entraîna la naissance des maisons closes qui n'existaient pas auparavant¹⁴.

Emancipation par l'argent

L'attrait de la prostitution ne s'exerce par uniquement sur des jeunes femmes mises au ban de la société à cause de leur insuccès dans les études, il existe également chez celles qui ont réussi leur formation académique et qui travaillent. L'indépendance financière conduit les femmes à une plus grande liberté dans les mœurs. Toutefois, à la différence des premières, ce n'est pas l'indigence qui poussera ces dernières à se donner aux hommes. Bien au contraire, c'est justement parce qu'elles ont les moyens qu'elles les fréquentent pour les soumettre. Et lorsque leur velléité revancharde rencontre l'idéologie de maltraitance des hommes promue par Sheekeya dans *Hé les hommes ! Supportez à votre tour la tyrannie des femmes !*, cela se mue en un tourbillon destructeur de l'institution sacrée du mariage. À présent que les femmes sont indépendantes économiquement, la stratégie de la conseillère-gourou Sheekeya est simple : asservir les hommes par tous les moyens. Voici les conseils différenciés qu'elle donne à Hana, la femme mariée (scène 22, p. 495) :

Sheekeya	<i>Tani gursatayeyna</i>	Toi, la mariée,
	<i>geeraarkaan tirinaayo</i>	les propos que je tiens
	<i>adaan kuu la goleeye</i>	te sont adressés !
	<i>murtidiisa gudoon oo</i>	Reçois-en la quintessence
	<i>xadbkiihi gacmahaaga iyo</i>	en coupant les cordes

13. *Jannaale* (*janno/leh*, « paradis/avoir »), terme qu'on peut traduire par les « bénis », les « bienheureux ».

14. Il existe dans chaque grande ville un quartier propre à la prostitution, très différent de ces maisons closes tenues par des femmes qui se multiplient à cette période.

	<i>gondaha kaaga xidbnaa</i>	qui te liaient
	<i>inta aad gam' ka siiso</i>	pieds et poings.
	<i>sida geela u foofa</i>	Gambade comme les chameaux,
	<i>halkaad doontaba gaadho</i>	vas où tu veux
	<i>isna dee guriga gaadh ka sii</i>	et lui (le mari), qu' il n'a qu'à garder la
	<i>noqo dhe !</i>	maison !
Sheekeeya	<i>Gashaantidayna dhageyso</i>	Ecoute, toi la célibataire !
	<i>kuwa gooshkan kacee</i>	la nouvelle génération d'hommes
	<i>sida gaal jannanaar ah</i>	à la manière d'un général blanc
	<i>isasoo godayeen</i>	toise,
	<i>hablahay ku kibreen oo</i>	méprise les filles et
	<i>gidaradey ka helaane</i>	aime se tenir près des murs ¹⁵ .
	<i>jaceyl geed kaga laalo</i>	Rejetez leur amour par-dessus les
		arbres !
	<i>guryihiina u diida !</i>	Refusez-leur vos maisons !
	<i>Raggu waa gododlo</i>	Les hommes sont polygames,
	<i>markey googo' helaan</i>	dès qu'ils ont un peu d'argent,
	<i>bey mid kale guursannayaane</i>	ils prennent une nouvelle femme.
	<i>farán yuu isku gaadhin</i>	Ne leur laissez pas le moindre franc !
	<i>dhaqaalaha ku gumeysta !</i>	Soumettez-les économiquement !

Cette politique est payante, d'autant plus que, dans cette pièce, à l'inverse des femmes, les hommes en ville ne travaillant pas, ils se retrouvent dans une situation de grande précarité. En guise de mariage, Hana propose à Haybe, qui l'aime sincèrement et qui souhaite l'épouser, un contrat en cinq points où elle inverse les rôles traditionnels des conjoints dans le foyer :

- . elle est libre de dépenser son argent comme elle l'entend ;
- . elle est libre de rentrer à l'heure qu'elle veut ;
- . il doit faire la lessive ;
- . il doit garder les enfants qu'ils auront ;
- . celui de deux qui paie les charges doit être respecté par l'autre conjoint qui doit lui obéir.

15. Cela signifie qu'ils se retrouvent avec les jeunes filles dans la rue, loin des regards des familles.

Dans le cas contraire, celui-ci quittera le foyer. Evidemment, ce type d'arrangement ne peut pas fonctionner à cause de la pression sociale exercée sur Haybe, situation aggravée par Hana qui mène une vie très libre. Ils se séparent à la naissance de leur premier enfant. De son côté, Tabsan, l'autre jeune femme de cette pièce, s'interdit toute relation avec un homme et opte pour le célibat pour venger les exactions que les femmes ont subi dans le passé. Elle n'hésite pas à rappeler à son prétendant cet état des choses (scène 19, p. 430) :

Tabzan :	<i>Abeesiyo aadamu</i>	La vipère et les êtres humains,
	<i>berey eed kala galeen</i>	autrefois, ont eu maille à partir,
	<i>haweenkuna iibsi iyo</i>	et les femmes ont connu
	<i>adoonsey soo mareen. (bis)</i>	la vente et l'esclavage. (bis)
	<i>Ammannaad qadateen</i>	La dette ¹⁶ que vous ¹⁷ avez contractée,
	<i>abaalkeedi heesbo</i>	tu en récoltes la récompense.
	<i>ayaanta ku la sugtee</i>	L'époque te l'a faite attendre,
	<i>agaanka adaa ku dhamey ! (bis)</i>	c'est à toi de la boire dans la calebasse ¹⁸ ! (bis)
	<i>Ishaadani yey ilmeen</i>	Ton œil ne larmoiera pas,
	<i>qalbigu yuu aaxda baran</i>	ton cœur n'apprendra pas à se plaindre ;
	<i>adkeyso lagu baxaa</i>	sois endurant pour en réchapper,
	<i>ibaanso oo ha u nuglaan ! (bis)</i>	aie la foi, ne sois pas vulnérable ! (bis)

Ainsi, ce sont les femmes qui prennent l'initiative de se prostituer contre toute attente et en dépit des valeurs coutumières, ou qui provoquent l'éclatement de leur foyer, et ce, quel que soit leur statut (mariée ou célibataire) ou leur âge (fille ou mère).

En effet, les mères de ces jeunes jouent un rôle prépondérant dans la dérive de leurs filles ; quand elles n'en sont pas les instigatrices, elles sont les principales intéressées.

16. Ammaano [fiducie, dépôt], désigne l'objet ou l'être qu'on confie à une personne pour un temps. Il doit être rendu à son propriétaire dans le même état après cette période. S'il est détourné ou mal gardé, il se transforme en dette pour le détenteur. Les femmes ont été confiées aux hommes qui les ont maltraitées.

17. Vous les hommes. Il s'agit d'un « vous » générique.

18. Cettealebasse sert uniquement pour boire de l'eau et surtout du lait.

Daba-Lula, la mère de Jinaw de *Le Pari des trois*, fait obstacle à l'éducation que Guraate, le père, souhaite inculquer à sa fille en rejetant ses avertissements avec désinvolture (scènes 165, 166) :

Guraate :	<i>Is yeelyeelkiyo</i>	Le manque
	<i>ilaalada guud</i>	d'attention à l'éducation,
	<i>waan arkaa oo</i>	moi, je le vois
	<i>waan odoroso</i>	et j'avance
	<i>araar weeye</i>	une mise en garde.
	<i>marka adhxaxdiyo</i>	Lorsqu'on t'aura porté un coup
	<i>oofa lagu dhabo</i>	au côté et au flanc,
	<i>oyidoonow aayar soco</i>	celui qui pleurera ferait bien de ralentir l'allure
	<i>oo nafta ka adkow !</i>	et de brider ses envies !
Daba-Lula :	<i>Adoon maabee</i>	Ce n'est pas une esclave,
	<i>ikhthiyaarkeed !</i>	elle est libre !

Cayla Golya, la mère de Jamiila dans cette même pièce, est quant à elle une veuve esseulée. En poussant sa fille à se faire entretenir par les hommes, elle assouvit une sexualité par procuration par le truchement de cette dernière. Les conseils qu'elle prodigue à celle-ci montrent sa bonne connaissance du domaine, sans oublier l'absence du père de Jamiila. Saaqa, la mère de Saafi de *La Femme est une émulation pour l'homme*, donne le dernier exemple du comportement impudique d'une mère. Convoitant le prétendant de sa fille, elle écarte sans ménagement cette dernière et intrigue pour s'attirer les faveurs du jeune homme.

Pour les traditionalistes, les femmes représentent donc la porte d'entrée du phénomène de l'acculturation. Pour cela les auteurs mettent en scène un scénario catastrophe monté en crescendo qui montre le résultat funeste auquel conduit la sortie des femmes hors de chez elles en ville. Celui-ci se résume en deux parcours à l'issue identique :

A	B
Échec scolaire	Réussite professionnelle
Dépendance matérielle	Autonomie financière
Prostitution	Union libre

Dégradation morale

Soumission des hommes

Fin de l'institution du mariage

L'objectif visé par les dramaturges obéit à un double impératif : l'aspect à la fois général et extrême de la prostitution a une valeur cathartique de sensibilisation des jeunes filles sur les dangers qui les guettent et les manquements qui les mettraient au ban de la société en termes d'adhésion sociale. La réaction excessive des auteurs et leur parti pris assez tranché témoignent, quant à eux, de leur crainte de la perte d'identité culturelle de leur société. Il est évident que l'espace urbain met à mal le système patriarcal, ce qui se traduit par la fragilisation des hommes privés de leurs prérogatives passées. L'attaque en règle des femmes est donc une tentative de rétablir un système dépassé et obsolète.

Pour contrebalancer cette image et créer le clivage, les auteurs mettent en place une dichotomie. En effet, les citadines ne se résument pas à cette seule étiquette de la prostituée. Au rang des traditionalistes se trouvent les femmes dites vertueuses, l'exact contraire des premières. Épouses modèles, elles sont recluses dans leurs foyers et donnent entière satisfaction à leur entourage. Dans les pièces, elles se distinguent par leur mutisme ou par leur effacement. Conformes à ce que le modèle patriarcal attend d'elles, elles n'ont pas besoin de s'exprimer (les seuls propos de la mère de Saxardiid de *La Femme est une émulation pour l'homme* se résument aux youyous qu'elle pousse au mariage de son fils) ou finissent par ne plus exister : la mère est absente ou décédée dans les familles où les enfants réussissent leurs études et sont respectueux de la tradition, seul le père est chargé de leur éducation. Une des rares prises de parole, exceptionnelle par sa longueur, est la période de Cawo de *Hé les filles, quand est-ce que vous allez vous marier ?* En retrouvant ses anciennes amies ruinées par la prostitution et rejetées au bord du rivage, limite de l'univers connu les nomades, elle leur adresse ces paroles moralisatrices qui marquent la fin de l'escapade féminine et leur retour au bercail. En faisant sien le discours de n'importe quel traditionaliste homme, Cawo montre par là sa parfaite adhésion aux principes coutumiers.

Cawo :	<i>Inantii aan deganaanee</i>	La fille qui n'est pas posée,
	<i>aan la beshiinin dadkeedee</i>	qui ne reste pas avec les siens
	<i>ee dibadaha warwareegta</i>	et qui vagabonde hors de chez elle,
	<i>dulligaa idinka muuqdiyo</i>	la déchéance qui se lit sur vous
	<i>diiftaa idinka haysaba</i>	et la misère qui vous accable

*ha u abaato digniin !
Iblees ruux uu dulleeyey
diintu waxaanay ogalayn
iyo danbiyo ku dhaqaaqay
ifka waa u daranyo akhirana
dabka naarta jaxiima
dariskiisa ahaane.*

*Ha idinku abaato digniin !
Isku soo wada duubo
caanihii weelka ka daatay
dabadood baa la qabtaaye.
Ma damacdeen hablayohow
dariiqii foosha ruma
dawo inaad ka heshaan ?*

Hablihii : *Haa !*

Cawo : *ma damacdeen hablayohow
mid walba danabeeda
inta ay ku dadaasho
inay deyto aroos
rug xalaala degto ?*

Hablihii : *Haddaan nu helayno !*

Cawo : *Wakaa dariiqa wacnaa e
aniguna igu daaya
ta idinku denbaysa
ilaa ay reer ka degto
inaan idin daadihiyo
oo aan gurigeyga degtaan.*

Hablihii : *Axsantu ! (wey wada baxeen)*

qu'elles lui soient un avertissement !
La personne dont s'est accaparé Satan,
qui transgresse les interdits religieux
et qui commet des péchés,
ici-bas elle aura une vie misérable
et dans l'au-delà elle périra
dans le feu de géhenne.

Que cela vous serve d'avertissement !

En tout état de cause
lorsqu'un récipient de lait se renverse,
on essaie toujours de sauver le fond.

Ainsi les filles, voulez-vous
vous détourner du mauvais chemin
que vous avez emprunté ?

Les filles en chœur : Oui !

Ainsi les filles, voulez-vous,
que chacune d'entre vous
œuvrant pour ses propres intérêts,
envisage le mariage
et vise un foyer licite ?

Les filles en chœur : Oui, si nous
pouvons encore l'avoir !

C'est là le chemin honorable.
Et pour ma part, je m'engage,
jusqu'à ce que la dernière
d'entre vous soit installée chez elle,
à vous soutenir dans cette voie
et à vous garder chez moi.

Les filles en chœur : Merci ! (elles sortent
toutes).

Ces propos judicieusement placés dans la bouche de celle dont le nom¹⁹ lui-même est tout un symbole marque la défaite de la modernité synonyme de perte de valeurs face à la tradition qui préserve, elle, l'identité sociale.

Il en va autrement pour les femmes. Leurs sorties ne sont pas simplement un phénomène cinématique mais une réelle avancée sociale. C'est une révolution qui fait date et qui équivaut à la libération due au droit à la contraception des femmes dans les pays développés (Héritier, 1996 ; 2005). Plus que l'école, c'est l'espace urbain qui est libérateur, un espace cosmopolite dont les contours culturels ne sont pas fixés ni connus contrairement à la campagne. Elles s'y réalisent, même si c'est souvent par des voies désavouées moralement. Il s'agit d'un espace hostile, où elles ne sont plus en sécurité ni ne bénéficient de la protection de leur famille, mais où désormais elles assument leurs erreurs. En chassant Haybe, Hana choisit la vie de mère célibataire, Tabsan opte pour le célibat et Saafi assume son statut de femme divorcée. Dès le départ, les citadines se montrent très entreprenantes et décidées, ce sont elles qui prennent l'initiative dans leur relation avec les hommes, elles proposent le mariage, demandent le divorce ou choisissent de ne pas se marier.

D'un autre côté, les sorties des femmes sont des non-retours en arrière. Malgré toutes ces entraves, elles ne sont pas prêtes de regagner leur foyer. Aucune ne rejoint la maison parentale à la suite d'un échec scolaire ou conjugal. Leur échappée forme la première étape d'un parcours long qui les mènera à la reconquête de leur vie et de leur autonomie.

Crainte de l'acculturation et reflexe patriarcal

Le bilan des sorties de citadines hors de chez elles qui les conduit pour beaucoup d'entre elles vers des formes de prostitution reste négatif. Qu'elles se fassent entretenir par des hommes ou s'adonnent franchement à la débauche, la seule issue qui s'offre à elles semble être l'avisement physique et la dégradation morale. Plus qu'un constat objectif, il s'agit d'une psychose sociale qui hante les esprits et dont les auteurs se veulent les porte-paroles. Même le grand poète Hadraawi s'exprime sur la peur de cette société de perdre ses valeurs. Si à ses yeux, les torts restent partagés entre les hommes et les femmes, il n'en exhorte

19. Cawo [chance], est la bonne fille, celle dont l'éducation a porté ses fruits, qui ne déroge pas aux principes moraux de la société.

pas moins ces dernières à ralentir leur « allure²⁰ virile » pour ne pas se mettre en danger. Voici quelques vers du poème « Indha badan » [Multiples yeux], extrait du recueil *Hal karaan* [Création poétique] de Hadraawi :

<i>Nacca jooji arbow</i>	Cesse l'acte détestable ô grand mâle (éléphant)
<i>eela weynta hambee !</i>	épargne le grand troupeau de gazelles !
<i>Ayaxow, ayaxow</i>	Sauterelles ô sauterelles,
<i>ayaxow weligaa</i>	de tout temps sauterelles,
<i>ayda waad dbilataa</i>	vous avez dévasté les champs,
<i>eelna waad ka tagtaa.</i>	laissant derrière vous une immense désolation.
<i>aafadaada miyaan</i>	Y a-t-il nulle part
<i>aagna looga gudbayn ?</i>	où échapper à votre action néfaste ?
<i>Ashkirow farasow</i>	Et toi, belle alezane,
<i>aayar baa la socdaa</i>	marche donc doucement,
<i>orodkaagu labaa !</i>	ta course est trop virile !

Cette psychose est à prendre au sérieux à la fois par son ampleur et son unanimité. Il s'agit d'une doxa, admise par tous dans la société, que les femmes jouent un rôle important dans le phénomène de l'acculturation. Ce théâtre didactique vise à conscientiser les gens sur l'urgence de mettre en place une politique de sauvegarde des valeurs culturelles et d'empêcher cette société de partir à la dérive. Toutefois, si l'intention est louable, voire légitime, les formes de cette sensibilisation restent sujettes à caution. Elles sont d'abord l'œuvre des hommes qui ont défini la tradition par le passé et veillent à présent en ville à son application, sa transmission et sa pérennisation, notamment par le biais du théâtre. Ensuite, ils l'exposent sur scène avec une autorité reconnue et acceptée par tous. Enfin, comme les dramaturges forment un univers purement masculin²¹,

20. L'éducation de la fille est strictement codifiée : des cheveux hirsutes et une allure débraillée lui sont interdits, sa démarche et sa voix doivent être posées, calmes. Elle doit faire preuve de retenue et n'intervenir que dans un domaine où elle est compétente, à savoir la tenue du foyer et l'éducation des enfants.

21. Les femmes ont un point de vue différent de celui des hommes sur la question. Dans des productions plus féminines comme les chants ou la poésie, elles revendiquent leur place dans la société en mettant en avant leur rôle sans, toutefois, contester fondamentalement l'ordre social. Elles souhaitent corriger les rudesses du système patriarcal et non sa démolition totale.

leur point de vue apparaît partiel et partial aux yeux de citadines qui ont des velléités d'indépendance.

En littérature et dans l'Histoire, la problématique de la représentation des groupes minoritaires appelés aussi les « subalternes » reste controversée. Gayatri Spivak qui traite la question des droits des femmes dans les pays du Tiers-Monde remet en cause la position des intellectuels, notamment occidentaux, qui les représentent ou parlent en leur nom. Pour Spivak, les discours des principaux intéressés manquent, situation qui désavoue la justesse de l'engagement des intellectuels, aussi désintéressé soit-il.

Nous confronter [les intellectuels, c'est moi qui souligne] à *eux* [les subalternes, *idem*], ce n'est pas les représenter [*vertreten*²²], mais apprendre à nous représenter [*darstellen*] nous-mêmes. (2009, p. 56)

Dans le théâtre somali, l'arbitraire de la position des auteurs éclate au grand jour au regard de la solution qu'ils préconisent pour remédier à la situation : ils envisagent purement et simplement le retour vers le mode de vie du passé, débarrassé, bien entendu, de ses aspérités comme la violence exercée à l'encontre des femmes, mais où sont maintenus leur position subalterne et leur statut de mineure. Alors qu'il est de plus en plus évident pour elles que

l'origine de la domination masculine est, non dans une nature présentée comme fixe et inaltérable, ou dans une essence de la masculinité et de la féminité, mais dans des modalités d'organisation sociale et dans des pratiques institutionnelles. (Rubin, 2010, p. 9)

La prédominance de l'opinion masculine devient trop évidente avec le traitement du thème prégnant de la prostitution et l'absence de véritable opinion féminine, les personnages féminins dans les pièces étant, quant à eux, des faire-valoir de la position des hommes.

Les citadines contestent de plus en plus le fondement du système patriarcal, à savoir la conception du mariage. À leurs yeux, le principe de

22. Spivak commente les nuances qui existent en allemand entre le terme *vertreten* (parler au nom de quelqu'un) et celui de *darstellen* (le représenter de manière picturale par exemple) au sujet du livre de Marx, *Le dix-huit brumaire de Louis Napoléon Bonaparte*, sur lequel porte son analyse. Pour elle, la traduction française, en employant le seul terme de « représenter », crée une confusion.

[l']échange des femmes est une formule rapide pour exprimer que les rapports sociaux d'un système de parenté spécifient que les hommes ont certains droits sur leurs parentes femmes, et que les femmes n'ont pas les mêmes droits, ni sur elles-mêmes ni sur leurs parents hommes. En ce sens, le concept d'échange des femmes représente une profonde perception d'un système dans lequel les femmes n'ont pas de pleins droits sur elles-mêmes. (Rubin, 2009, p. 12)

Si la prise de conscience sur les dangers de l'acculturation est unanime, les solutions avancées manquent de profondeur et diffèrent peu de celles qui étaient récriménées par le passé. Les auteurs ne dégagent pas une réflexion d'ensemble où le problème serait débattu objectivement. Le repli sur soi, sur le familial, le rejet de l'inconnu, de l'aventure semblent l'emporter sur une concertation d'ensemble où hommes et femmes sont traités sur un même pied d'égalité. L'urbanisation et les méfaits décrits qui en découlent éclairent à leur tour une société patriarcale fermée sur elle-même, qui a longtemps vécu en autarcie et qui ne parvient pas à se remettre en question. Il y a ce que les auteurs ont voulu exposer et ce que, malgré eux, ils montrent de leur société. Attitude inquiète d'un monde resté longtemps isolé, et qui craint que l'ouverture à la modernité n'emporte ses repères identitaires, car aller de l'avant, s'adapter c'est prendre des risques, c'est s'exposer ; et ni la société ni les auteurs ne semblent assumer un tel péril.

D'un autre côté, il faut dire que les auteurs de ce théâtre des années 1980 sont des parfaits représentants de la campagne. Ils y sont nés et y ont vécu jusqu'à l'âge de vingt ans avant de s'installer en ville. Ainsi, ce sont des hommes métissés qui possèdent les valeurs et le mode de vie ruraux, mais connaissent aussi parfaitement les mœurs citadines. Ils sont surtout de grands observateurs et des témoins privilégiés des grands changements socioculturels de leur société. Leur théâtre est une prise de position de l'évolution sociale, une forme d'engagement dans une posture de sages que la société leur reconnaît. Pour eux, le danger ne vient pas de l'acculturation, mais précisément de la déculturation, d'où la nécessité, pour leur société, de réapprendre sa culture, la principale fonction du théâtre. Raamaley du *Pari des trois*, la seule lycéenne lauréate, est une traditionaliste. Elle a su tirer profit de sa formation car justement elle a conservé sa culture. Les pièces laissent entrevoir une ouverture vers la modernité. La technologie et le savoir qu'apporte l'école sont acceptés mais pas la culture qui les a produits. Pour contrer l'acculturation, ces auteurs traditionalistes préconisent la seule chose qu'ils maîtrisent : le système patriarcal qui, en soi, représente un frein à tout changement car comme l'écrit Roger Bastide (1971, p. 57) :

La résistance n'est pas, en fait, l'absence de propension au changement, comme le veulent certains dans leur optimisme naïf et dans leur désir plus ou moins inconscient d'en minimiser la portée, elle est refus actif de changement.

Dans ce cas, leur objectif n'est plus la sauvegarde d'une culture menacée, mais le maintien d'un système impartial et archaïque rejeté par une partie de la population, en l'occurrence les femmes.

Conclusion

Le théâtre expose la vision de la société somalie sur les femmes, une vision conservatrice, mise à mal par l'urbanisation et l'installation des populations nomades en ville. La scolarisation des filles puis le travail des femmes et les problèmes liés à l'acculturation déstabilisent une société pastorale qui a longtemps vécu en autarcie. L'évolution de la société vulnérabilise les assises culturelles d'un système patriarcal injuste envers les femmes.

En réalité, il met en lumière la confrontation de deux perceptions : celle des hommes qui tentent de préserver coûte que coûte leurs prérogatives et préconisent le maintien de l'ancien système et celle des femmes à qui le monde moderne a offert les moyens de leur autonomie financière - l'aspect économique et l'absence de patrimoine chez la femme étant l'ossature du système patriarcal qui a rendu possible la position subalterne de cette dernière.

Le seul recours préconisé par les auteurs, qui est le retour vers le passé et ses valeurs, reste problématique et remet en question l'objectivité de leur démarche et surtout leur position de sages. Leur posture partielle, plus proche des traditionalistes que de celle d'intellectuels, perd sa légitimité au regard de la neutralité exigée par la situation. Enfin, l'absence d'une solution d'ensemble qui intègre hommes et femmes mis sur le même pied d'égalité, le refus d'accepter l'évolution inéluctable de la société et surtout la crainte de l'avenir conduisent les dramaturges vers la facilité, le familier, le confort.

La cité et l'école ont rendu les femmes coupables des maux de la société, alors qu'en réalité elles se sont avérées être des atouts, des partenaires qui ont permis à la société de survivre. En effet, de nos jours où la Somalie vit des temps difficiles, où l'État central est défaillant et où les hommes (père, frère, mari, fils) sont pour la plupart inactifs, les foyers survivent du seul soutien du travail des femmes, souvent dans le secteur informel. Cette ultime sortie des femmes acceptée comme une nécessité par tout un chacun, celle pour la survie, aura peu d'écho au théâtre dont la production, en Somalie, s'est arrêté avec la guerre civile (1991-2001).

Toutefois, celle-ci se poursuit à Djibouti et dans la diaspora en Europe et en Amérique du Nord.

Références bibliographiques

Pièces analysées

HASSAN Elmi, 1979, *Naagaa rag is dhaafshey* [La femme est une émulation pour l'homme], théâtre des Salines. Aucun enregistrement vidéo ni audio n'existe de cette pièce.

HASSAN Elmi, 1983, *Sadex baan isku faantay* [Le pari des trois], théâtre des Salines, enregistrement conservé par la radio-télévision nationale.

IBRAHIM Souleiman dit « Gadhle », 1993, *Raggow aarsi haween u adkaysta markiina !* [Hé, les hommes ! Supportez à votre tour la tyrannie des femmes !], théâtre des Salines, enregistrement conservé par la radio-télévision nationale.

MAHAMOUD Tukaleh, 1989, *Hablayohow hadmaad guursanaysaa ?* [Hé les filles ! Quand est-ce vous allez vous marier ?], Palais du peuple de Djibouti.

Bibliographie

ALI Ibrahim Idle, 1968, *Dhulkeena dhibaha ka jooga* [Les obstacles auxquels est confronté notre pays], pièce jouée à Mogadiscio.

BASTIDE Roger, 1971, *Anthropologie appliquée*, Payot, Paris, 245 p.

BOURDIEU Pierre, 1998, *La Domination masculine*, Seuil, Paris, 134 p.

HASAN Sheekh Mumin, 1968, *Shabeelnaagood* [La panthère parmi les femmes], pièce jouée à Mogadiscio et trad. ANDRZEJEWSKI, 1974, *The Leopard Among Women*, Oxford University Press, Oxford, 230 p

HÉRITIER Françoise, 1996, *Masculin/féminin : la pensée de la différence*, Odile Jacob, Paris, 332 p.

- HÉRITIER Françoise, 2005, *La Construction de la différence*, Cité des sciences et de l'industrie, Paris, 190 p.
- LÉVI-STRAUSS Claude, 1962, *Anthropologie structurale*, Plon, Paris, 470 p.
- LÉVI-STRAUSS Claude, 1967 [1949], *Structures élémentaires de la parenté*, Mouton et Maison des Sciences de l'Homme, Paris/La Haye, 591 p.
- MAHAMOUD Fatouma, 2005, *Les Berceuses somaliennes : paroles de bonnes femmes ou poésie féminine ?*, Mémoire de DEA, Limoges.
- MAHAMOUD Fatouma, 2017, *Confrontations des valeurs culturelles dans le théâtre d'expression somali de Djibouti de 1979 à 1993*. Thèse de doctorat soutenue à l'Inalco.
- MEAD Margaret, 1973 [1930], *Une Éducation en Nouvelle-Guinée*, Trad. GAZIO A., Payot, Paris, 310 p.
- MOHAMED Ibrahim Warsama dit « Hadraawi », 1967, *Hadimo* [Entraves], pièce jouée à Mogadiscio.
- MOHAMED Ibrahim Warsama dit « Hadraawi », 1993, *Hal Karaan* [Création poétique], Den Norske Somaliakomiteen, Stockholm, 452 p.
- RUBIN Gayle, 1998, « L'économie politique du sexe : transactions sur les femmes et systèmes de sexe/genre » in *Les cahiers de CEDREF*, n° 7, p. 3-81, <https://journals.openedition.org/cedref/171>.
- RUBIN Gayle, 2010, *Surveiller et jouir : anthropologie politique du sexe*, Epel, Paris, 484 p.
- SPIVAK-CHAKRAVORTY Gayatri, 2009, *Les Subalternes peuvent-elles parler ?*, Éditions Amsterdam, Paris, 112 p.

Résumé : Les pièces étudiées dans cet article exposent deux tableaux sur le rôle et la place de la femme dans la société somalie. Le premier, qui fonctionne comme préambule dans certaines pièces, comme toile de fond dans d'autres, montre la situation de la femme rurale d'autrefois. Éternelle mineure écrasée par une multitude de tâches domestiques, elle était l'objet des tractations économiques

entre hommes (père et mari) sans rien posséder elle-même. Avec l'installation en ville, la donne change dans le second tableau où les femmes désormais éduquées sont indépendantes financièrement. Cependant, malgré leur réussite, à chaque fois qu'elles sortent hors du foyer, pour faire leurs études ou pour travailler, leur attitude est déconsidérée et assimilée au mieux à du libertinage et au pire à de la prostitution. Elles ne partagent pas ce point de vue masculin et patriarcal. Les auteurs de ces pièces, considérant l'acculturation comme une dérive de leur société, ne cherchent-ils pas à contrer l'impact de l'influence occidentale en accentuant ainsi les méfaits ? Derrière l'expression de leur crainte, n'est-ce pas leur désir de réhabiliter le mode de vie ancestral et leur refus de tout progrès qu'ils semblent (mal) dissimuler ?

Mots-clefs : théâtre, somali, relations hommes/femmes, modernité, tradition.

Women in the Street: Representation of a Scandal in the Somali Theater in the 1970s and 1990s

Abstract : The plays studied in this article present two pictures on the role and place of women in Somali society: The first play, which works as sort of prologue in some plays or a backdrop in others, is a description of rural women lives in the past decades. Always seen as legal minors, crushed with never ending household chores, rural women are also the object of financial deals between men (father and husband) and they have no possessions. Things changed when people started moving from rural areas to cities, in the second picture. Now educated, women are financially independent. However, despite their success, every time women go out (for their studies or for work) they are discredited and seen as prostitutes or immoral. Of course, they don't share this patriarchal and masculine point of view. It may seem that the authors of the plays consider acculturation as a shift of their society, and thus, try to fight the western influence impact by pointing out the damage it caused. Behind the expression of their fear, their desire to rehabilitate their ancestral way of life and their reluctance to accept any progress can hardly be hidden.

Keywords: theater, Somali, Male/Female relationships, Modernity, tradition.

Fatouma Mahamoud Hadji Ali est docteur en « Langues, Littératures et sociétés du monde » de l'Inalco depuis 2017, elle est actuellement chercheuse au Centre d'Étude et de Recherche de Djibouti (CERD). Ses travaux portent sur la littérature orale, domaine peu étudié encore à Djibouti.