

CHRISTINA OIKONOMOPOULOU
Université de Péloponnèse, Athènes, Département d'Études Théâtrales
comv@otenet.gr
ORCID : 0009-0002-0349-7879

De la femme ordinaire à la femme résistante : aspects de dramatisation de l'Algérienne chez Assia Djebar et Fatima Gallaire

From Everyday Women to Resistant Women: Aspects of Algerian Woman Dramatisation in Assia Djebar's and Fatima Gallaire's Theatrical Plays

Abstract

Our study aims to approach the evolution of female identity and consciousness in two contemporary French-speaking Algerian women writers. In this context, our work will have the plays *Rouge l'Aube* [*The Red Dawn*] (1958–1959) by Assia Djebar and *Princesses* [*You Have Come Back (Princesses)*] (1988) by Fatima Gallaire as a corpus of study. The analysis will consist of two parts: first, we will try to bring out and interpret the aspects of feminine identity anchored in Maghreb daily life, and the way it is dramatised by the two playwrights. The exploration of the circumstances and mechanisms, either personal or collective, that transforms the Algerian woman from an anonymous subject and often oppressed by the rules and convictions of society to an emancipated agent of national revolution or social revolt will lead to the second part of our analysis. In this part, we aim to demonstrate that this subversive transformation of feminine identity in the two plays by Assia Djebar and by Fatima Gallaire reveals a network of gender issues based on a significant triptych of auctorial-motivated and theatrical creation: autobiographical baggage, collective imagination and feminism activism take precedence over a simple dramatisation of Algerian women.

Keywords: francophone theatre, Algeria, women, resistance

Mots-clés : théâtre francophone, Algérie, femmes, résistance

La présente étude s'intéresse à ce que peut nous révéler l'approche de l'évolution de l'identité féminine chez deux écrivaines algériennes contemporaines d'expression française. Pour illustrer nos propos, nous évoquerons deux pièces de théâtres écrites par deux grandes dames des lettres algériennes contemporaines francophones, à savoir *Rouge l'Aube* (Djebar 1969¹ d'Assia Djebar (1936–2015), et *Princesses* (Gallaire 1988 et Gallaire 2004)² de Fatima Gallaire (1944–2020) où d'ailleurs la représentation du quotidien féminin submerge l'entièreté de l'œuvre, au niveau dramatique, structurel, thématique et surtout idéologique.

Dans cette perspective, notre travail sera axé sur deux étapes. D'abord, nous tenterons de faire émerger et interpréter les aspects de l'identité féminine ancrée dans la vie quotidienne maghrébine, et telle qu'elle dramatisée chez les deux autrices³. L'exploration des circonstances et des mécanismes, soit personnels soit collectifs, qui transforment la femme algérienne d'un sujet anonyme et souvent opprimé par les règles et les convictions de la société en un agent émancipé et significatif de révolution nationale ou de révolte sociale, guidera la deuxième piste de notre recherche. Nous ambitionnons ainsi de démontrer que cette transformation subversive de l'identité féminine chez Assia Djebar et Fatima Gallaire dévoile un réseau de problématiques de genre sexué, tout en étant fondée sur un triptyque significatif de motivation auctoriale et de création théâtrale : le bagage autobiographique, l'imaginaire collectif et l'activisme féministe qui prennent le pas sur plusieurs aspects de représentation dramatique de la femme algérienne.

***Rouge l'aube* d'Assia Djebar**

La pièce de théâtre d'Assia Djebar *Rouge l'aube* est écrite en français avec la collaboration secondaire de Walid Garn. Cette création dramatique constitue d'ailleurs la première et unique pièce théâtrale de l'autrice⁴. La conception et l'écriture de la pièce sont datées de 1958–1959, donc en pleine guerre d'indépendance d'Algérie. Pendant l'année 1958, Assia Djebar épouse Walid Garn, pseudonyme de l'Algérien Ahmed Ould-Rouis, homme de théâtre et combattant de l'indépendance nationale. Cette même année, l'autrice voyage avec son mari à Tunis où il rejoint les résistants réfugiés du FLN. Assia Djebar prépare un Diplôme d'Études supérieures d'Histoire (Déjeux 1984 : 99) et travaille parallèlement comme journaliste pour *El Moudjahid*, porte-parole médiatique du FLN (Déjeux 1984 : 99). En 1959, le couple se rend au Maroc. Durant leur séjour de trois ans (Déjeux 1984 : 99), Djebar enseigne l'histoire à l'université de Rabat et fait la connaissance de Frantz Fanon et de Kateb Yacine (Salhi 1999 : 81).

Au niveau de représentation et d'édition de *Rouge l'aube*, la pièce connaîtra un grand décalage temporel qui coïncide d'ailleurs avec le séjour de l'écrivaine à Paris (Djebar 1999 : 75, Djebar 1999² : 102, Déjeux 1984 : 99). La pièce était finalement éditée en 1969 dans le premier numéro de la revue *Promesses*, alors contrôlée par le Ministère d'Information et de Culture d'Algérie (Milò 2007 : 39). La même année, elle fut montée par la troupe du Théâtre National Algérien (Cheniki 1993 : 115) à Alger, représentant le

-
- 1 Pour la présente étude, nous avons adopté la première version du texte dramatique de *Rouge l'aube*, incluse dans la revue *Promesses*.
 - 2 Notons dès par ici que pour la présente étude critique nous avons travaillé sur les deux éditions de la pièce, celle de 1988 et celle de 2004.
 - 3 Voir sur la représentation de la vie quotidienne au théâtre et en littérature Erving Goffman (1973), Maryline Heck (2019) et Michael Sheringham ([2006] 2013).
 - 4 Voir en détail sur *Rouge l'aube* l'analyse critique de Christina Oikonomopoulou (2019).

pays dans le cadre du premier Festival panafricain culturel (Milò 2007 : 39). Walid Garn était chargé de la traduction de la pièce en arabe et de son adaptation scénique (Milò 2007 : 39).

La mise en scène était assumée par Mustapha Kateb, cousin de Kateb Yacine (Déjeux² 1984 : 11). Assia Djébar était en complet désaccord avec l'adaptation de sa pièce (Déjeux² 1984 : 11), et très déçue des ajustements arbitraires de son texte (Milò 2007 : 39). L'auteure confesse : « Ce fut une mauvaise expérience mais qui m'a permis de réfléchir sur l'importance de la mise en scène au théâtre et au cinéma » (Déjeux² 1984 : 11). La pièce, plutôt mal accueillie par le public, a eu sept représentations et un nombre total de 1953 spectateurs (Cheniki 1993 : 115, 309 et 342). L'année suivante, elle a connu une seconde production, radiophonique cette fois-ci, où toutes les scènes avec les femmes combattantes étaient exclues. Mutilée, puisque censurée par les instances post-indépendantes qui traitaient avec méfiance les références valorisant le potentiel féminin, la pièce fut transformée en un produit artistique distordu et complètement éloigné des intentions primitives de l'écrivaine.

Rouge l'aube est structurée en quatre actes et dix tableaux. On apprend par les propos des protagonistes de la pièce que le titre symbolise le sang versé par les combattants algériens et l'espoir de la libération nationale (Djébar 1969 : 92 et 135). Ayant recours à une langue simple et réaliste mais pleine de lyrisme héroïque, l'œuvre met sur scène des instantanés qui dévoilent la ferveur patriotique du peuple algérien, ses sacrifices (Djébar 1969 : 93 et 108), sa fraternité et sa noble fierté, valeurs qui s'imposent comme indispensables pour le triomphe de sa lutte.

D'autre part, l'aspect collectif de la guerre d'Algérie surgit de l'identité des personnages dramatiques. Assia Djébar refuse l'individualisation identitaire de ses héros. Elle préfère les indiquer par des nominations propres à leur positionnement dans le milieu familial et social, ou dans la condition guerrière : « poète », « guide », « jeune fille », « mère », « maquisards », « commandant », « soldats » (Djébar 1969 : 69). Ce manque particulier de noms des personnages fonctionne comme un rappel à l'objectif suprême de la lutte nationale : l'individu s'efface devant la cause de la libération du pays et les individus n'existent que pour y contribuer.

Pourtant, dans cet amas de rôles, figure un seul personnage, féminin, désigné par son nom : « Fatima » (Djébar 1969 : 69). Il s'agit d'une infirmière maquisarde qui se cache dans les montagnes. Elle fait partie des rôles secondaires et son fonctionnement dans la pièce est celui d'une observatrice et commentatrice des situations. Prenant en considération d'une part les entrevues d'Assia Djébar avec les Algériennes réfugiées en Tunisie et l'édition en juin 1959 dans *El Moudjahid* de son texte « Journal d'une maquisarde » (Chalet-Achour 2015 : 45–63, et Déjeux 1994 : 160) qui portait sur la véritable histoire d'une maquisarde algérienne exilée qui était infirmière (Chalet-Achour 2015 : 45–63), et d'autre part le fait que le véritable nom de Djébar était Fatima, nous pourrions conclure que cette héroïne constitue le résultat d'une jonction entre la conscience réflexive de l'auteure et l'apport autobiographique.

Dans *Rouge l'aube*, la contribution des femmes est significative, d'où leur mise en valeur comme protagonistes indéniables. Ceci dit, elles acquièrent un rôle aussi crucial pour l'aboutissement victorieux du combat que celui des hommes. L'écrivaine y a opté pour une variété représentative de femmes. Cependant, les figures féminines se distinguent non pas par leur personnalité mais par leur fonctionnalité dans le foyer familial. C'est ainsi que nous suivons le trajet de la jeune fille, de la mère, de la femme âgée et de l'épouse. Or, tout au long de la pièce, Assia Djébar saisit l'occasion pour mettre en évidence la transformation de ses protagonistes. Conscientes de leur situation fondée sur le stéréotype opprimant de leurs rôles, elles décideront de s'en débarrasser, et de contribuer à la guerre d'indépendance. Pourtant, l'écrivaine y laisse

très vague la réponse à la question de savoir si la guerre fut l'occasion pour ces femmes de rompre avec l'enfermement du foyer et de prouver leur valeur existentielle puis patriotique, ou bien si la révolution fut un appel adressé à tout le peuple et qu'elles n'y eurent qu'à répondre à tout prix, posant comme priorité la libération du pays (Djebar 1969 : 84–87). D'une façon ou d'une autre, il s'agit d'une optique singulière d'émancipation et de liberté féminine qui se dégage dans un cadre circonstanciel tourmenté.

L'abandon par les Algériennes de la claustration familiale, leur transgression des règles rigides de la société patriarcale, et leur adhésion à la lutte collective se décrivent comme un processus construit par étapes. Le personnage de la jeune fille apparaît comme la représentante par excellence de ce ferment d'évolution du sort féminin. On pourrait même dire qu'il s'agit d'une entreprise similaire à une opération militaire, durant laquelle la femme doit lutter pour conquérir sa propre liberté. De l'étape initiale de l'éveil de sa conscience féminine qui la conduira à constater avec lucidité la tristesse de son enfermement domestique, la jeune fille passera à l'exigence audacieuse de goûter pleinement la vie et de se dresser contre le pouvoir fraternel. Sa phrase « Je suis décidée : je veux partir. Partir moi aussi... comme toi ! » (Djebar 1969 : 83) constitue le premier pas vers sa liberté et sa contribution à la guerre. Et comme nous l'apprenons par le poète, l'entreprise de la jeune fille sera couronnée de succès. Goûtant en liberté sa vie de maquisarde, elle aura aussi l'occasion d'affirmer son identité sentimentale, puisqu'elle connaîtra l'amour, pourtant tragique, en la personne du commandant, avec qui elle sera fiancée (Djebar 1969 : 103), quelque temps avant sa blessure mortelle (Djebar 1969 : 106).

Ayant conquis sa liberté et sa participation au combat à égalité avec les hommes, l'Algérienne de *Rouge l'aube* contemple avec assurance optimiste l'aboutissement victorieux de la guerre, mais avec scepticisme sa condition à l'époque future postcoloniale. Assia Djebar insiste précisément sur cette question posée par les combattantes, ce qui témoigne de sa préoccupation plutôt pour la position des femmes et moins pour le résultat de la guerre, considérée comme déjà gagnée. Au IV^e acte de la pièce (Djebar 1969 : 123), la prison devient un véritable gynécée, où les combattantes se montrent inquiètes pour leur situation après la fin de la guerre. Elles expriment de même le paradoxe suivant : cette période de trouble fut en réalité un intervalle heureux pour elles, puisqu'elles ont pu goûter la liberté et prouver leur valeur en tant que femmes et patriotes. Fatima se demande avec tristesse : « Après la prison... le combat terminé, même la victoire obtenue, alors ? ... Comment penser à l'avenir ? La vie finira pour moi aussi vite qu'elle a jailli : la maison, le ménage, les enfants qui crient... » (Djebar 1969 : 126).

Première œuvre théâtrale francophone produite par une femme sur le territoire maghrébin, *Rouge l'aube* sera la pierre angulaire d'une tradition considérable d'écriture dramatique algérienne, féminine et francophone, comme celle de Myriam Ben, Fatima Gallaire, Hawa Djabali et Leïla Sebbar (Oikonomopoulou 2016 : 52–53), dont la production théâtrale sera aussi focalisée sur la question de l'identité de la femme maghrébine, puisqu'elle lie avec habileté la quête individuelle féminine qui prétend une revalorisation de ses rôles, bref de son existence, dans le milieu familial et social algérien, à la lutte collective anticoloniale, voire dans un cadre marqué par l'historicité nationale. Les propos de la jeune fille qui réclame sa liberté semblent résumer la substance de la pièce et préluder aux expérimentations d'Assia Djebar : « Je ne sais pas ce que je suis, mais je sais que je marche ! » (Djebar 1969 : 85).

Princesses de Fatima Gallaire

La seconde pièce de théâtre qui fait partie de notre corpus d'étude c'est *Princesses de Fatima Gallaire*. L'œuvre fut écrite en 1985. Sa première représentation, datée de 1988 dans le cadre du premier Festival International des Arts à New York, fut précédée par deux lectures théâtrales en février et juin 1986 au Théâtre Essaion et au Petit Odéon (Gallaire, site personnel). Sous le titre *You have comeback*, la pièce montée devant les spectateurs new-yorkais était traduite par Jimm Mac Dougall et mise en scène par Françoise Kourilsky (Gallaire, site personnel). Il est intéressant de mentionner que cette œuvre a effectivement connu trois titres, *Haou djitiou, Ah !, vous êtes venus... là où il y a quelques tombes*, et finalement *Princesses*, ainsi que deux déroulements d'action différents. Après la première édition de la pièce en 1988, Fatima Gallaire en a donné une différente version de la clôture, plus optimiste pour la réédition de son œuvre, parue dans le volume du *Théâtre I* en 2004. Dès sa première représentation, *Princesses* connut un grand succès et fut jouée à plusieurs reprises en France et dans plusieurs pays du monde entier (Gallaire, site personnel).

La pièce met en scène le retour après vingt ans d'absence d'une jeune femme algérienne, appelée « Princesse » ou « Lella », dans son pays natal, dans un village, où la vie quotidienne semble avoir changé vers le pire après l'instauration des « fils de la révolution », les nantis du système », comme le désigne Mohamed Harbi dans son introduction à la pièce gallairienne (Gallaire 1988 : 7). Le père de Lella vient de mourir, et elle retourne à son village natal pour visiter la tombe paternelle, glaner des souvenirs de son passé juvénile heureux et rencontrer ses copines d'enfance. Or, après les retrouvailles heureuses avec ses amies, souvent interrompues par des avertissements sur un danger invisible qui menace Lella, vient la tragédie, l'assassinat public de la protagoniste par le chœur de vieilles femmes du village, gardiennes de la tradition et exécutrices du testament du père qui leur avait déléguées le châtimement de sa fille, à cause de son mariage avec un Français, donc un étranger non musulman. Dans la seconde version de la pièce, Lella se révolte contre les vieilles femmes et les tue avec l'aide de ses amies d'enfance, protestant ainsi violemment contre l'irraisonnable des mentalités religieuses et culturelles imposées par la tradition (Gallaire 2004 : 77-78). Cet acte de résistance est accrédité par le Doyen, personnage qui substitue la figure paternelle mais en sa version libérale. Il confesse d'ailleurs à Lella que l'attaque des vieilles n'était qu'une épreuve décidée par son père pour prouver à sa fille que, « si elle ne pouvait pas résister sur l'heure, elle lui serait impossible de vivre dans ce pays de barbarie et d'amour » (Gallaire 2004 : 78).

Il faut d'emblée signaler que dans cette pièce de Fatima Gallaire, l'émancipation féminine et la quête des droits surgissent en tant que proposition auctoriale à des situations pénibles qui exigent d'urgence une révision de la place de la femme dans le milieu familial et social d'Algérie de la fin du XX^e siècle. C'est ainsi que *Princesses* s'intègre à côté d'autres pièces de l'autrice, comme *Les Co-épouses* (Gallaire 1990), *Molly des sables* (Gallaire 1994) et *Rimm la gazelle* (Gallaire 2004b), dans la production dramaturgique féminine de la créatrice, qui englobe ses pièces de théâtre dont le thème majeur est la place de la femme algérienne, voire maghrébine⁵.

5 Voir sur ce sujet Christina Oikonomopoulou, « Le thème du patriarcat dans l'œuvre de Fatima Gallaire » (2010), « Couple, amour et altérité dans la dramaturgie de Fatima Gallaire, dramaturge maghrébine d'expression française ». (2011), l'entrée « Fatima Gallaire » dans *Dictionnaire Universel des Femmes* (2013), « Représentations théâtrales du repas en état de siège chez des écrivaines francophones du monde: Fatima Gallaire, Carole Fréchette et Sonia Ristic » (2016), « Dramaturges

Ces créations théâtrales gallairiennes s'avèrent de véritables témoignages dramatisés qui mettent à nu—audacieusement ainsi que cruellement—la réalité sociale et culturelle maghrébine des années 1980 et surtout la « Décennie Noire » des années 1990. Nous oserions même dire que la vie de la femme y est présentée et décrite comme un « douloureux télescopage de la naissance à la mort escamotant [...] sa féminité, sa sexualité et sa maturité » (El Khayat-Bennai 1985 : 69–70). Ceci dit, il n'y pas question d'embellissement ni de mythification à l'orientale du sujet de la femme algérienne au sein de l'écriture dramatique gallairienne, mais au contraire nous reconnaissons une représentation dramatique réaliste « des femmes prisonnières, des femmes humiliées, des créatures considérées uniquement pour la perpétuation de l'espèce humaine... », « un peuple de femmes, certaines présentes en chair et en sang avec leurs destins divers, d'autres évoquées par des récits, toutes happées par un monde qui pousse chaotiquement au progrès, alors que le passé s'accroche de toutes les manières » », comme le mentionnent-t-ils respectivement Danielle Dumas dans l'introduction de la pièce gallairienne *Les Coépouses* (Gallaire 1990 : 7), et Jean-Pierre Vincent et Bernard Chartreux dans l'introduction de *Princesses* (Gallaire 1988 : 3).

Dans *Princesses*, la communauté impose des règles absurdes qui humilient la femme et mutilent sa volonté de suivre un chemin différent de celui dicté par la voie commune. Le devoir du clan semble être la sauvegarde et le maintien à la lettre des traditions. À son rôle de gardienne des coutumes, le collectif est assisté par les agents de la religion et du régime politique qui renchérissent sur ce qui est dicté par les pratiques et les croyances fondées depuis longtemps. Le sujet féminin doit s'y soumettre, même si le plus grand nombre de ces legs du passé est dépourvu de tout fondement rationnel.

C'est ainsi que *Princesses* se classe parmi les pièces de Fatima Gallaire qui mettent totalement en évidence les tabous et la puissance dévastatrice pour le sort féminin du triptyque collectivité-tradition-religion. Selon le verdict de la communauté de son village natal, Lella a commis un triple crime. D'abord, elle avait volontairement quitté son pays et elle n'y était pas revenue depuis longtemps, parce que son père faisait tout pour l'empêcher d'y rentrer (Gallaire 2004 : 24). Cet éloignement est vivement mal jugé par le chœur des vieilles femmes, porte-parole du collectif social. S'adressant à Lella, la Doyenne constate de manière doucereuse et d'affabilité insinuante et feinte : « Entre ton départ et ton retour, les enfants du village sont devenus chargés de famille » (Gallaire 2004 : 61). Deuxième pêché, Lella s'est mariée avec un « étranger », non musulman, « un infidèle non circoncis » (Gallaire 2004 : 65, 72), ce qui était interdit par la religion et les règles ancestrales de tribus algériennes (Gallaire 2004 : 8). Troisième pêché, Lella défend par une argumentation logique la vie pour laquelle elle a opté, ayant comme seule boussole d'existence l'ouverture d'esprit, la tolérance et le bonheur personnel. Mais ses efforts aboutissent sans succès, puisque le clan, juge suprême et intransigeant des individus, a la tâche sacrée de conserver les traditions à tout prix. Pour les Doyennes du village, la seule solution pour affronter Princesse aux idées hérétiques est de l'exterminer, d'autant plus que la décision de sa punition était prise depuis longtemps par le père de Lella qui s'opposait fermement à son exil volontaire et à son mariage (Gallaire 2004 : 69). À propos du meurtre de la protagoniste par le chœur des vieilles femmes, Fatima Gallaire a souligné sa double signification, symbolique et réaliste, collective et autobiographique pendant son interview à Christina Oikonomopoulou : « Lella c'était moi-même, et le Père de *Princesses*, mon père, figure patriarcale

algériennes francophones de l'époque coloniale tardive et postindépendante : des femmes qui parlent des femmes » (2016) et « De l'exil territorial et intérieur à l'émergence d'une nouvelle identité existentielle : dramatisation de la femme dépaylée dans le théâtre de Fatima Gallaire » (2020).

intransigeante, personnalité surabondante, un véritable feudataire algérien » (Oikonomopoulou 2012). Il convient ainsi de réfléchir que la dramatisation de la mort de Lella « c'est le symbole de la mutilation de toute une génération, celle de l'indépendance, qui s'est vu confisquer le pays » (Déjeux 1994 : 176).

Face à la contribution de l'alliance meurtrière tradition-religion-lois claniques à la dégradation de la place de la femme algérienne, Fatima Gallaire oppose les efforts de sa protagoniste de se soulever contre l'intransigeance, la cruauté et l'irraisonnable des préjugés qui affectent sa vie. L'émancipation proposée par la dramaturge englobe plusieurs paramètres qui façonnent l'identité féminine. Nous pourrions ainsi parler de l'émergence d'une prise de conscience accompagnée d'autodétermination et d'autonomie, et prônée au niveau cognitif, émotionnel, sentimental, physique, interpersonnel et social. Il s'agit là des efforts d'affranchissement d'un réseau d'obstacles qui humilient la conscience et l'identité féminine, ainsi que des tentatives de restauration de la liberté non pas seulement de genre sexué mais fondamentalement humaine : écrasement de l'autorité patriarcale et conjugale, instauration des conditions de franc-parler et d'expression des désirs, revendication de la volonté d'abolition des coutumes humiliantes pour la femme, tolérance des choix déviants des mœurs intransigeants du collectif, droit à l'éducation et au travail productif, telles sont en somme les tentatives d'émancipation que Lella et plus généralement la plupart des protagonistes gallairiennes assument avec ferveur, offrant ainsi aux lecteurs une nouvelle perspective de la réalité familiale, sociale, individuelle et collective d'Algérie.

Ce n'est pas d'ailleurs un hasard que *Princesses* fut qualifiée par le metteur en scène Jean-Pierre Vincent comme « une tragédie de l'émancipation » (Déjeux 1994 : 136). L'émancipation n'y constitue pas l'objectif du trajet de l'héroïne mais la cause de son procès et de sa condamnation par le clan. Ici le conflit entre tradition et déviation consciente des coutumes pourries parcourt toute l'œuvre, couvrant la plupart des domaines de la vie individuelle et collective, comme la structuration hiérarchique de la famille où la femme trouve sa valeur existentielle exclusivement à travers son rôle d'épouse et de mère, les activités quotidiennes toujours de la femme, la restriction qu'on lui impose sur son droit à l'éducation ou à l'indépendance financière, ou encore, et surtout, le respect des règles et des coutumes ancestrales et religieuses. La protagoniste Lella résume pour ainsi dire tous les traits caractéristiques d'une femme émancipée, tolérante, libérée de contraintes et des préjugés, vivant depuis bien longtemps à l'Occident. Il va de soi que la modernité de Lella parsème tout le texte et couvre plusieurs niveaux de sa personnalité, comme le cognitif, le spirituel, l'émotif et même ses choix vestimentaires et alimentaires.

« Vêtue d'un costume de ville, tailleur-pantalon » (Gallaire 2004 : 19), Lella revient à son pays natal après vingt ans d'absence. Tout au long de la première partie de la pièce, où la protagoniste se retrouve avec ses amies d'enfance et apprend de leurs nouvelles, la dramaturge trace l'itinéraire de vie de Lella et de sa mutation, dus à son installation permanente en France. Il convient de commenter ici l'intégration et l'adaptation presque parfaites de Lella dans le contexte culturel et social français. La migration est vécue par la protagoniste de manière totalement positive. Personnalité consciente de ses choix, Lella n'hésite pas de les défendre devant ses compatriotes en ayant recours à des raisonnements fermes et logiques. Cela étant, se dégage le portrait d'une femme émancipée, déculpabilisée et sûre du chemin qu'elle avait suivi depuis bien longtemps.

Dévoilant la personnalité émancipée de Lella, Fatima Gallaire met sur scène tous les côtés de la transformation antérieure de sa protagoniste dans une relation antithétique et incompatible avec ce qui est dicté par les coutumes et les lois de la société algérienne traditionnelle. Éduquée et intellectuelle, puisqu'elle a « étudié les contes, les légendes, les récits, les romans et toutes les façons d'écrire »

(Gallaire 2004 : 51), Lella arrive à son village avec des livres dans ses valises. Mais ce goût pour les lettres ne peut qu'étonner l'homme qui l'accompagne : « Ah, il ne manquait plus que ça ! Des livres ! [...] Tu cherches décidément les ennuis ! Es-tu venue pleurer la mort de ton père ou faire la révolution ? » (Gallaire 2004 : 22). Ayant accepté la relativité des coutumes qui renvoient à une réalité spécifique spatiale, ethnique et culturelle, Lella nie le titre de « Princesse » qu'on lui attribuait durant son enfance et son adolescence, et elle essaie de convaincre l'entourage que sa vie quotidienne est tout à fait ordinaire et non-exceptionnelle : « Imagines-tu seulement, vieux père, que dans la capitale française [...] tout le monde me prend pour une femme ordinaire » (Gallaire 2004 : 32). Pareillement, aux propos de Badia qui déclare avec fierté son rôle de grand-mère à l'âge de quarante ans, Lella répond que ses enfants ont l'âge des petits-enfants de son amie (Gallaire 2004 : 32), suggérant ainsi qu'elle n'avait pas suivi la coutume traditionnelle qui dictait le mariage au jeune âge.

Cependant, la plus grande audace de Lella qui constituera la raison de son anathème par la collectivité féminine du village, est son mariage avec un Français, donc un étranger, non-musulman et non-circoncis. Il s'avère intéressant de remarquer que, quand Princesse parle de son mariage, elle n'insiste pas seulement sur son bonheur personnel, « simple et naturel » (Gallaire 2004 : 63), dépouillé de tout sentiment de culpabilité envers la communauté et ses traditions qui interdisent le métissage, mais à ses difficultés de s'adapter dans un nouveau pays. Lella confesse alors son propre drame d'altérité vécue en France en ayant recours à une allégorie pleine d'émotivité subjective et intérieure : « Certes j'ai passé les mers et les montagnes. [...] Je m'y suis brûlé certains organes, [...] jusqu'à ce que j'aie rencontré cet homme ! » (Gallaire 2004 : 34).

À l'image du bonheur et de l'équilibre conjugaux vient s'ajouter l'émancipation spirituelle, sous forme de tolérance religieuse que Lella prône avec fermeté devant le tribunal clanique. Accusée par les gardiennes des traditions comme « pécheresse », « traînée », « traîtresse » et « femme publique » (Gallaire 2004 : 67), la protagoniste répond que « nous sommes tous des êtres humains et, en tant que tels, égaux devant notre créateur » (Gallaire 2004 : 66). Devant leur intransigeance, Princesse essaie de prouver le droit du libre choix de religion tout en s'appuyant sur la réalité historique des mariages mixtes en Algérie au début de l'Indépendance et à l'origine sémite de la coutume de la circoncision (Gallaire 2004 : 73).

D'ailleurs, l'émancipation de la protagoniste, incarnation de la volonté individuelle, sûre et consciente, connaîtra dans cette pièce de Fatima Gallaire, comme nous l'avons déjà annoncé, deux aboutissements différents, négatif et tragique dans la version de 1988, positif et optimiste dans la version de 2004. Du point de vue thématique et esthétique, il est à noter que, dans les deux versions de la pièce, la représentation du conflit entre individuel et collectif présente des similitudes avec les défis de la tragédie grecque antique. Sur son site personnel, Fatima Gallaire s'autodéterminait ainsi : « Elle mène un combat pour la modernité et contre l'intolérance et s'élève, avec des résonances de tragédie grecque, contre la difficile condition féminine » (Gallaire, site personnel). Le péril qui menace Lella est ici représenté comme un leitmotiv récurrent sous forme de pressentiment et d'avertissements exprimés par les personnes qui sont à ses côtés (Gallaire 2004 : 24, 29 et 47). Le comble du danger qui tombe sur Lella sera l'oracle donné par un cul-de-jatte, personnage handicapé, sorte de Tirésias, le devin aveugle de la tragédie sophocléenne **Œdipe Roi**. Le cul-de-jatte dit : « Ma vie ne vaut pas cher [...] Aujourd'hui je te la donne Princesse et je te dis 'Pars' ! », et un peu plus tard : « Un grand danger te menace... » (Gallaire 2004 : 49).

Jean Déjeux a d'ailleurs commenté les similitudes entre la seconde partie de *Princesses* où Lella est jugée par le chœur des vieilles femmes du village, et le chœur des *Troyennes* d'Euripide, constitué des femmes de Troie qui lamentent la destruction de leur ville par les Grecs (Déjeux 1994 : 136 et Gallaire 2004 : 8). Soulignons aussi que les derniers moments de Lella devant le tribunal des vieilles femmes, qui témoignent son courage de défendre obstinément ses choix jusqu'à la mort, puissent se rapprocher avec l'idéalisme héroïque et tragique d'Antigone dans la tragédie homonyme de Sophocle (Gallaire 1988 : 8). À la proposition de la Femme Méchante pour que Lella fasse convertir son mari à la religion acceptée par le clan, la protagoniste déclare avec fermeté : « Non ! Car cette question est destinée à me faire agenouiller et à vous supplier. Je n'en ferai rien. Je ne vous donnerai pas la satisfaction de me voir pleurer » (Gallaire 2004 : 76).

Dans la première version de *Princesses*, Fatima Gallaire propose un déroulement qui souligne l'impossibilité de toute transformation du système collectif culturel, religieux ou politique de la collectivité algérienne. Lella est assassinée par le chœur des vieilles femmes. Une fois que le collectif refuse catégoriquement à l'individu sa différenciation, l'émancipation féminine est noyée dans le sang. La protagoniste, sorte de Cassandre eschyléenne contemporaine (Chakravarty-Box 1999 : 176), est « tuée méthodiquement par les bâtons des vieilles femmes » (Gallaire 1988 : 86). L'ordre est rétabli et tombe le noir (Gallaire 1988 : 87), symbole allusif aux ténèbres spirituelles dans lesquelles l'individu féminin sera plongé à perpétuité.

Dans la seconde version de *Princesses*, la dramaturge donne une fin tout à fait différente, optimiste et prometteuse pour la place de la femme. Par un coup de théâtre inattendu, Lella s'adonne à une bataille acharnée contre les vieilles, appelant à ses côtés toutes les autres jeunes femmes. L'indication scénique précise que Princesse se fait « Pasionaria » (Gallaire 2004 : 77), témoignant ainsi sa vigueur de lutter. Et cette résistance contre les coutumes obsolètes de la communauté aboutit à une révolution meurtrière. Lella donne le signal de l'attaque en proclamant « À moi la jeunesse ! À moi la résistance ! » (Gallaire 2004 : 77), personnifiant ainsi le dynamisme d'un moi autonome, libre et combatif qui, appuyé par la solidarité féminine, contribue à la transformation du collectif en le rendant plus tolérant pour le sort féminin.

Il est ainsi évident que, soit dans la première version de la pièce soit dans la seconde, Fatima Gallaire met en exergue dans *Princesses* et à travers la personnalité de Lella l'énergie de la femme algérienne contemporaine qui, sortant de son état d'hypnose existentielle de son silence qui embrassait toutes ses activités quotidiennes (faire du ménage, s'occuper des enfants, de la terre et des animaux, accueillir des membres de famille ou des amis, organiser des fêtes, participer à des cérémonies religieuses) et, globalement, son trajet de vie, se révolte contre tout ce qui menace son droit à vivre sa vie à son propre gré. Du reste, le conflit qui en émerge entre l'individuel et le collectif pose sans ambages la relativité des règles, des normes et des coutumes familiales et claniques culturels et religieux, toujours intransigeants et irraisonnables, ainsi que le besoin de leur abolition ou, au moins, de leur relativisation qui devrait être prise en charge par la femme elle-même. À cette collision entre les aspirations de liberté de l'individu féminin et les contraintes imposées par la collectivité, Fatima Gallaire propose dans cette pièce de théâtre le métissage et le dialogue serein entre cultures, civilisations et religions. Pour ainsi parler, l'osmose entre Occident et Orient, l'hybridation culturelle, intellectuelle et religieuse y est perçue non pas comme inconvenient mais comme avantage qui pourrait contribuer décidément aux efforts d'émancipation de la femme et à la revendication de ses droits dans le milieu familial et social maghrébin. N'oublions pas que

dans son interview à la professeure américaine Jane E. Evans, Fatima Gallaire déclare fermement que les « frontières sont des maladies culturellement transmissibles » (Gallaire 2009).

Récapitulant notre étude de ces pièces de théâtre écrites par deux grandes dames de la littérature et du théâtre algériens d'expression française, nous devons retenir que dans *Rouge l'aube* d'Assia Djebar et *Princesses* de Fatima Gallaire la femme algérienne assume indéniablement le rôle de protagoniste féminin dynamique, actif, intrépide et décisif. Elle sort du silence, de l'anonymat, de l'infériorité de sa place que la hiérarchie familiale lui imposait, de la répétitivité de ses tâches quotidiennes ainsi que de l'inactivité à laquelle elle était traditionnellement condamnée par les règles de la collectivité, et elle prend la parole, elle agit et résiste à tout ce qui l'opprime, l'humilie et détruit son identité de genre sexué, que ce soit le colon français ou la société algérienne elle-même. Percées de plusieurs éléments autobiographiques et imprégnées de références historiques, culturelles, religieuses et sociales qui renvoient directement et clairement à l'Algérie des années 1950 jusqu'aux années 1990, ces deux créations dramaturgiques mettent en valeur le droit qui devrait être octroyé à la femme maghrébine pour tracer librement son destin et vivre pleinement sa vie.

Bibliographie

- Chakravarty-Box, Laura (1999) « "Maman, je te parle !" Voicing the Intergenerational Feminine ». [Dans :] Kamal Salhi (éd.) *Francophone Voices*. Exeter : Elm Bank Publications ; 171–186.
- Chaulet-Achour, Christiane (2015) « Assia Djebar, quelques questions au parcours de l'écrivaine ». [Dans :] CELAAN. XII (3) ; 45–63.
- Cheniki, Ahmed (1993) *Théâtre algérien, Itinéraires et tendances*. Thèse de doctorat nouveau régime, sous la direction de Robert Jouanny, Université Paris IV.
- Déjeux, Jean (1984) « Assia Djebar ». [Dans :] Jean Déjeux (éd.) *Dictionnaire des auteurs maghrébins de langue française*. Paris : Karthala ; 99–101.
- Déjeux, Jean (1984a) *Assia Djebar : Romancière algérienne, cinéaste arabe*. Sherbrook (Québec) : Naaman.
- Déjeux, Jean (1994) *La Littérature féminine de langue française au Maghreb*. Paris : Karthala.
- Djebar, Assia, Walid Garn (1969) « Rouge l'aube ». [Dans :] *Promesses*. 1 ; 69–134.
- Djebar, Assia, Walid Garn (1969a) *Rouge l'aube*. Alger : SNED.
- El Khayat-Bennai, Ghita (1985) *Le monde arabe au féminin*. Paris : L'Harmattan.
- Gallaire, Fatima (1988) *Princesses*. Paris : Editions des Quatre-vents.
- Gallaire, Fatima (1990) *Les Co-épouses*. Paris : Editions des Quatre-vents.
- Gallaire, Fatima (1994) « Molly des sables ». [Dans :] *L'Avant-Scène théâtre*. 954 ; 3–14.
- Gallaire, Fatima (2004) « Princesses ». [Dans :] Fatima Gallaire *Théâtre I*. Paris : L'Avant-scène théâtre, collection des Quatre-Vents ; 13–78.
- Gallaire, Fatima (2004a) « Les Co-épouses ». [Dans :] Fatima Gallaire *Théâtre I*. Paris : L'Avant-scène théâtre, collection des Quatre-Vents ; 125–211.
- Gallaire, Fatima (2004b) « Rimm la gazelle ». [Dans :] Fatima Gallaire *Théâtre I*. Paris : L'Avant-scène théâtre, collection des Quatre-Vents ; 253–273.
- Goffman, Erving (1973) *La mise en scène de la vie quotidienne* – 1. « La présentation de soi ». Paris : Les éditions de minuit.

- Heck, Marylin (2019) « Écrire le quotidien aujourd’hui : formes et enjeux ». [Dans :] *ELFe XX–XXI : études de littérature française des XXe et XXIe siècles*. 8. Récupéré de <http://journals.openedition.org/elfe/1193> le 26.06.22.
- Milò, Giuliva (2007) *Lecture et pratique de l’Histoire dans l’œuvre d’Assia Djebar*. Bruxelles : P.I.E. Peter Lang.
- Oikonomopoulou, Christina (2010) « Le thème du patriarcat dans l’œuvre de Fatima Gallaire ». [Dans :] *Communication Interculturelle et Littérature*. Vol. 4/12 ; 43–52.
- Oikonomopoulou, Christina (2011) « Couple, amour et altérité dans la dramaturgie de Fatima Gallaire, dramaturge maghrébine d’expression française ». [Dans :] *Afroeuropa*. Vol. 4/2 ; 1–9.
- Oikonomopoulou, Christina (2012) *Interview inédite de Fatima Gallaire*. Paris, 17 et 18 août.
- Oikonomopoulou, Christina (2013) « Fatima Gallaire ». [Dans :] Béatrice Didier, Antoinette Fouque et Mireille Calle-Gruber (éds.) *Dictionnaire Universel des Femmes Créatrices*. Paris : Éditions des Femmes, Antoinette Fouque Vol. 1 ; 1676.
- Oikonomopoulou, Christina (2016) « Dramaturges algériennes francophones de l’époque coloniale tardive et postindépendante : des femmes qui parlent des femmes ». [Dans :] *Cité du Théâtre*. 2 ; 99–118. Récupéré de <https://ejournals.epublishing.ekt.gr/index.php/theatrepolis/article/view/34546>. le 26.06.22.
- Oikonomopoulou, Christina (2016) « Représentations théâtrales du repas en état de siège chez des écrivaines francophones du monde : Fatima Gallaire, Carole Fréchette et Sonia Ristic ». [Dans :] Florence Fix (éd.) *Manger et être mangé. L’alimentation et ses récits*. Paris : Orizons ; 325–342.
- Oikonomopoulou Christina (2019) « *Rouge l’aube* ou la résistance théâtrale anticoloniale et féminine d’Assia Djebar ». [Dans :] Mireille Calle-Gruber et Assia Belhabib (éds.) *Des écrits des femmes enterrés. Actes du Colloque international à la mémoire d’Assia Djebar*. Thessalonique : Édition annuelle du Laboratoire de Littérature Comparée du Département de Langue et de Littérature Françaises de l’Université Aristote de Thessalonique ; 63–73.
- Oikonomopoulou, Christina (2020) « De l’exil territorial et intérieur à l’émergence d’une nouvelle identité existentielle : dramatisation de la femme dépaycée dans le théâtre de Fatima Gallaire ». [Dans :] Margarita Alfaro Amieiro, Stéphane Sawas et Ana Belén Soto Cano (éds.) *Xénographies féminines dans l’Europe d’aujourd’hui*. Bern : Peter Lang ; 129–140.
- Salhi, Kamal (1999) « Chronology of Assia Djebar ». [Dans :] Kamal Salhi (éd.) *Francophone Voices*. Exeter: Elm Bank Publications; 81–84.
- Sheringham, Michael ([2006] 2013) *Everyday Life. Theories and Practices from Surrealism to the Present*. Traduit en français par Maryline Heck et Jeanne-Marie Hostio. *Traversées du quotidien : des surréalistes aux postmodernes*. Paris : Presses Universitaires de France.

Ressources Internet

- Gallaire, Fatima *Site officiel* <http://www.gallaire.com>. Récupéré le 26.06.22.
- Gallaire, Fatima (2009) *Interview à Jane E. Evans*, professeure associée en Littérature Française, à l’Université de Texas, El Paso. Récupéré de <http://www.youtube.com/watch?v=k74Saf5VXp8> le 19.05.2019.

