

République Algérienne Démocratique et Populaire
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique
Université 8 Mai 1945 Guelma



Faculté des Lettres et des Langues
Département des Lettres et de la Langue Français

MEMOIRE
EN VUE DE L'OBTENTION DU DIPLOME DE
MASTER ACADEMIQUE

Domaine : Littérature et langues étrangères
française

Filière : Langue

Spécialité : *Littérature et civilisation*

Elaboré par : TALHI Medjd Eddine

Dirigé par : OUARTSI Samir

Intitulé

La dimension spatiale dans Rouge l'aube d'Assia Djebar et Walid Carn

Soutenu le : 13/09/2021

Devant le Jury composé de :

M. ALIOUI Abderaouf

Univ. de 8 Mai 1945 GUELMA

Président

M. OUARTSI Samir

Univ. de 8 Mai 1945 GUELMA

Encadreur

M. NECIB Merouane

Univ. De 8 Mai 1945 GUELMA

Examineur

Année universitaire : 2020/2021

Remerciements :

Je tiens à remercier tous ceux qui ont participé à la naissance de ce modeste travail et particulièrement mon directeur de recherche Ms. Samir Ouartsi, pour sa générosité, ses conseils et pour sa patience et aussi à tous mes enseignants durant mes années de formation, sans oublier les membres du jury d'avoir accepté de juger mon travail.

Dédicace

- * À mon cher papa qui m'interdit de mettre fin à mes ambitions*
- * À ma chère maman qui m'a donnée la vie*
- * À mes petites sœurs Malèk, Ines et Israa*
- * À tout membre de ma famille*
- * À tous ceux qui m'aiment*

Résumé

Ce mémoire offre une lecture sémiologique de la pièce théâtrale *Rouge l'aube* d'Assia Djebar. Notre objectif est de montrer quelques procédures de lecture possibles de la dimension spatiale de cette œuvre à travers la question centrale suivante : Comment les espaces sont-ils occupés dans *Rouge l'aube* par deux volontés qui s'opposent : un colonisé décidé à se libérer du joug colonial et un colonisateur qui tente violemment mais désespérément à l'en empêcher ?

Abstract

This thesis offers a semiological reading of Assia Djebar's play *Rouge l'aube*. Our objective is to show some possible reading procedures of the spatial dimension of this work through the following central question: How spaces are occupied in *Rouge l'aube* the dawn by two opposing wills: a colonized decided to free himself of the colonial yoke and a colonizer who tries violently but desperately to prevent it?

Table des matières

Introduction	6
Chapitre1 : le texte dramatique et espace	9
1 Le théâtre et l'espace.....	9
1.1 L'espace entre texte et représentation.....	9
1.2 La dimension spatiale dans <i>Rouge l'aube</i>	11
1.3 Espace et psychisme	12
1.4 Espace et syntaxe narrative.....	13
1.5 Le paradigme spatial.....	14
2 Assia Djebar : une vie, une œuvre	15
3 Rouge l'aube : entre la voix du cœur et la voix de la raison	20
Chapitre 2 : l'architecture spatiale de Rouge l'aube	25
1 L'occupation de l'espace par le colonisé	25
1.1 Des personnages éponymes	25
2 La réappropriation de l'espace national	28
3 La place du marché	28
4 Décloisonner l'espace traditionnel de la maison.....	30
5 L'espace rural du village.....	31
6 Le maquis	33
7 L'espace carcéral du colonisateur	34
7.1 Le camp d'hébergement	34
7.2 La prison	35
Conclusion	38
Bibliographie :.....	41

Introduction

Des noms d'hommes et de femmes qui se sont illustrés dans le théâtre algérien, Assia Djébar est presque méconnue bien que l'écriture dramatique ait été sa première passion. On retient plus de son parcours multidisciplinaire et absolument unique, son intérêt particulier pour la littérature, mais également pour les autres formes d'art dont la peinture, le cinéma, et la musique. Cependant, pour connaître au mieux l'évolution de tout écrivain ou écrivaine, il faut revenir à ses écrits de jeunesse, aussi tâtonnants que palpitants de passions et d'obsessions.

C'est le cas d'Assia Djébar avec *Rouge l'aube* qui est une pièce presque orpheline et ignorée des études littéraires. D'autant qu'elle constitue un projet unique d'écriture parce qu'elle a été réalisée en collaboration avec son ex-mari Walid Carn. *Rouge l'aube* est l'histoire de l'éveil d'un peuple. Elle a été représentée au premier festival culturel panafricain en 1969, la même année de son publication, depuis ce temps, elle est complètement oubliée et semble disparue de la liste des œuvres de l'auteur.

A travers cette histoire, nous trouvons l'un des thèmes obsédant l'auteure, à savoir les souffrances du peuple algérien pendant la période coloniale, et plus particulièrement la condition des femmes algériennes. Dans *Rouge l'aube* l'auteure fait appel à la mémoire collective portée par des voix autant féminines que masculines. Il s'agit de faire l'archéologie de traces indélébiles de cette mémoire douloureuse et fascinante à la fois de par le courage de tout un peuple qui a ébranlé le cours de la grande Histoire révolutionnaire.

C'est cette Histoire revisitée qui constitue la trame de la pièce que nous aborderons à travers sa dimension spatiale. Le texte dramatique consacre souvent peu de détails aux espaces et fait économie du discours descriptif parce que c'est la mise en scène qui prend charge les significations multiples de la spatialité. En général, ce sont les didascalies, c'est-à-dire les indications scéniques qui comprennent les noms des personnages, les indications de lieu indépendamment de tout discours.

Pour réaliser notre travail, nous analyserons les espaces autant physiques que mentaux dans *Rouge l'aube* qui sont violemment déployés entre la volonté de puissance du peuple

algérien irrémédiablement déterminé à s'émanciper et la volonté destructrice du colonisateur français. Tous les enjeux de cet affrontement sont en relation avec l'occupation de ces espaces, d'où la problématique suivante :

Comment les espaces sont-ils occupés dans *Rouge l'aube* ?

Vu que *Rouge l'aube* est un texte dramatique qui met en exergue une spatialité conflictuelle, nous proposons les hypothèses suivantes :

- L'existence de deux espaces diamétralement opposés est plus que probable, il s'agirait d'un côté de l'espace du colonisé et de l'autre de celui du colonisateur.
- Chacun de ces espaces serait occupé de manière significative.

L'approche sémiologique est de mise dans ce cas de par la complexité de « l'art paradoxal » du théâtre dans lequel le signe spatial constitue un élément de haute signification. Notre objectif enfin est de montrer que la dimension spatiale du texte dramatique offre un grand intérêt scientifique à être analysée.

Premier chapitre :

Le texte dramatique et l'espace

Chapitre1 : le texte dramatique et espace

1 Le théâtre et l'espace

1.1 L'espace entre texte et représentation

Nous n'allons pas ici reprendre les distinctions traditionnelles entre Texte et Représentation. Pour cause, elles sont excellemment délimitées par Anne Ubersfeld dans les préambules de son premier tome *Lire le théâtre*. Si la première caractéristique du théâtre est l'utilisation de personnages figurés par des êtres humains, la deuxième est bien évidemment la construction d'un espace où ces êtres humains sont présentés. La différence entre le récit ou le texte théâtral et la pratique théâtrale, c'est que cette dernière est plus visible car le texte théâtral a besoin d'une spatialité et d'un lieu où se déroulent les rapports physiques entre les personnages.

L'espace théâtral est le lieu des activités humaines représentées par le théâtre, le metteur en scène construit avec des indications le lieu où se passe l'action. Le lieu scénique est limité et circonscrit, une portion délimitée de l'espace. Il se lit à cet effet dans une épaisseur de signes synchroniques, c'est-à-dire spatialisés. Tandis que le texte de théâtre est plus plat qu'un autre car les descriptions de lieux sont toujours faibles (où la spatialité n'est pas décrite). Ces textes sont plus encore orientés vers la pratique de la représentation qui permet de fonder l'articulation texte-représentation.

Mais en définitif, le théâtre est considéré par Ubersfeld comme « une pratique scénique » qui dépasse ainsi la question de la primauté du texte ou de la représentation. A cet effet, la problématique de l'espace est inhérente à la mise en scène et plus particulièrement aux dispositions de l'espace physique de la scène. Quant au texte de théâtre, il est le seul texte littéraire qui ne peut s'offrir le luxe de la description. Cette économie du discours descriptif est compensée par les didascalies ne sont en fin de compte que des indications scéniques impossibles à respecter de par les variations que chaque représentation suggère ou impose.

Car l'espace théâtral est un mode d'existence concret du texte théâtral, et les didascalies sont des éléments qui entrent davantage dans la construction de la sémiologie du lieu scénique, telles que les indications de lieu, les noms des personnages les indications de gestes ou de mouvements...).

L'espace scénique est comme d'un espace concret avec ses caractéristiques propres : profondeur, surface..., c'est comme un fragment de notre monde « réel » était transporté sur scène. Les spectateurs de nos jours sont habitués plus à plusieurs lieux scéniques et codes. La vaste plateforme élisabéthaine¹ offre plus d'avantages que la scène classique étroite et peu profonde. Par ces avantages, elle permet des scènes de foule et de combats ainsi des possibilités de changement faciles et les transformations des décors retentissent sur le texte.

L'espace scénique est un air de jeu investit par les rapports corporels des comédiens grâce à leurs performances physiques. Il est ainsi plus créateur que le texte d'une spatialité hautement significative. Si le premier dispose d'une sémiologie à savoir un signe global composé par une multitude de signes, le second ne dispose que du seul signe linguistique. En plus, nous devons le préciser le texte théâtral se prête peu ou pas du tout aux techniques traditionnelles ou dilatatoires de la description.

En contrepartie, l'analyse de l'espace scénique est très complexe parce qu'elle doit tenir compte de toutes les mises en scène d'une pièce théâtrale, du contexte ou de l'époque et des réceptions successives des spectateurs, impliquant ainsi une étude comparative coûteuse. D'autant que le théâtre a évolué comme chez Artaud à une scène où les frontières spatiales entre acteurs et public sont supprimées. Ce qui voue dans ce cas toute tentative de l'étudier d'essuyer un contre-sens. C'est pourquoi, nous avons opté selon les motivations citées plus haut pour l'étude de l'espace dans la pièce *Rouge l'aube* d'Assia Djébar. Il est évident que la littérature entretient avec l'espace des liens très étroits, Gérard Genette a mentionné dans ce contexte, non seulement dit-il :

« Parce que la littérature entre autres "sujets" parle aussi de l'espace, décrit des lieux, des demeures, des "paysages", mais surtout parce qu'il y a quelque chose comme une spatialité littéraire active et non passive, signifiante et non

¹ Elisabéthaine : était une plate-forme aussi grande que 40 pied carrés, dépassant au milieu de la cour de sorte que les spectateurs l'entouraient presque. (www.delphipages.live).

signifiée, propre à la littérature, spécifique à la littérature, une spatialité représentative et non représentée. »²

Cette spatialité est faite de toutes les ressources du sens et de sa multiplicité polysémique.

1.2 La dimension spatiale dans *Rouge l'aube*

Le langage des sciences humaines a connu une forte spatialisation qui permet d'enrichir l'analyse du fait théâtral dans son rapport avec l'anthropologie, l'Histoire ou la psychologie sociale. Spatialiser l'univers du texte, c'est le rendre compréhensible et significatif. Plus particulièrement, si le théâtre dans *La Poétique* est la représentation d'hommes agissants, il faut signaler le caractère spatial des activités humaines dans le texte. Chaque personnage évolue dans des espaces spécifiques qui déterminent ses caractères, influencent sa psychologie et préparent ses actes. L'espace est ainsi un actant puissant jouant en faveur ou en défaveur des actions des personnages. Nous verrons par exemple comment l'espace traditionnel de la maison agit-il sur la jeune fille ; ou plutôt quelles sont les degrés d'interaction entre les différents espaces (qu'ils soient physiques ou mentaux) et les personnages dans *Rouge l'aube* ?

Nous ne discuterons ici que de la dimension spatiale de cette pièce et consacrerons la deuxième partie à l'analyse de ses éléments les plus significatifs. Il est à rappeler que l'espace n'est jamais vide car il est peuplé de personnages qui l'investissent et l'animent. Du premier constat, ce sont les espaces physiques qui structurent la pièce et l'itinéraire du révolutionnaire algérien gratifié par le titre du « guide » : sa première apparition comme fugitif au café maure, son retour à sa maison, son arrivée au village de Beni Saf, sa montée au maquis et enfin son incarcération. Ce sont des espaces où évoluent essentiellement le colonisé en lutte contre l'occupant français, sauf pour la prison qui est le seul espace du colonisateur et auquel nous pouvons annexer les camps de concentration que le soldat français désigne à l'encontre des femmes et ironiquement comme un centre d'hébergement. Cette structuration spatiale montre d'un côté la primauté de l'espace concédé au colonisé par rapport à celui du colonisateur, de l'autre côté l'impossibilité de tout contact ou de communication en dehors de l'affrontement et de la violence (coloniale) qui se déchaîne sous toutes ses formes.

² Gérard, Genette, *Figure 2*, Paris. Éditions du Seuil, 1969, p. 43-48.

Il est clair que cette prédominance des lieux où les figurants algériens apparaissent est en relation avec leur volonté de se réapproprier l'espace (de leur pays) et pointe sur leurs dispositions mentales d'insurgés et non d'insoumis. Dans cet élan nationaliste et révolutionnaire, ce sont surtout les femmes qui se distinguent par leur résistance si bien qu'elles soient démunies face aux représentations sociales et à la répression coloniale. Dans la scène où les sans pour autant verser dans le misérabilisme ou la description de l'indescriptible, à savoir l'horreur. Certains espaces accueillent donc exclusivement la résistance des femmes algériennes par rapport aux autres espaces où est impliqué tout le peuple algérien.

En plus de la prédominance des espaces investis par certains représentants du peuple algérien, il appert que l'aspect mental prime sur l'aspect physique des espaces. En dernier, par rapport à la tradition du genre et le respect de la règle classique des trois unités, il faut dire que l'unité de l'action est respectée (une seule action : la mission du guide), alors que l'unité de l'espace ne l'est pas car la résistance et le combat ont gagné tous les lieux et les cœurs.

1.3 Espace et psychisme

On a déjà évoqué la corrélation entre l'espace et le personnage et comment la spatialité influence si non interfère avec sa psychologie et sa caractérisation indirecte. Nul besoin par exemple de décrire les aspects moraux de la jeune fille qui souffre de l'enfermement dans la maison paternelle. L'attitude du commandant et son sens du devoir sont aussi étroitement lié à l'espace du maquis comme symbole de la résistance. Ces aspects psychologiques seront pris en charge par certains éléments de la psychanalyse freudienne.

D'autant que Freud et Lacan (qui a réinventé le freudisme) ont retenu l'aspect spatial de l'appareil psychique. La première topique de Freud vient d'ailleurs du mot « topos » qui veut dire espace. Freud divise dans un premier temps l'appareil psychique en zones spatialisées : le conscient représente la surface du moi, l'inconscient est la zone la plus profonde où sont refoulés les souvenirs traumatisants et les désirs interdits quant au préconscient, il constitue la zone intermédiaire des souvenirs oubliés mais qui ne sont pas définitivement refoulés. Dans un second temps, Freud propose une deuxième topique constituée des trois célèbres instances psychiques : le Moi conscient, le Ça qui est le réservoir des désirs (interdits et refoulés) et le Surmoi qui représente l'instance morale. Le Moi entre souvent en conflit avec le Ça et le Surmoi. Ce sont ces instances-là qui nous permettrons de situer les sujets par rapport à l'objet

de leur(s) quête(s) respective(s) parce que cette relation entre sujet et objet constitue précisément selon Greimas l'axe du désir. Nous verrons donc de quel(s) désir(s) s'agit-il surtout pour les représentants du peuple algérien ?

Par conséquent la dimension spatiale du texte sera considérée comme un vaste champ psychique où s'affrontent les forces du moi divisé. Si on impose une lecture psychanalytique de l'espace textuel, elle serait plus féconde si elle met le lecteur dans une position de psychanalyste. C'est une série de fantasmes apparentés, elle est plus qu'une image reconstruite de la psyché à décrypter par le lecteur.

1.4 Espace et syntaxe narrative

Le rapport de la littérature à la linguistique a donné le jour à plusieurs approches qui s'inspirent du modèle linguistique saussurien. Le modèle actantiel est un modèle structural qui cherche à cerner de manière globale la syntaxe du récit. Il est l'extrapolation d'une syntaxique selon Greimas, on peut dire, c'est une sorte de réseau ou système de valeurs au sein duquel des forces que Greimas appelle « actants » agissent pour ou contre l'aboutissement d'une quête. Il est évident que les actants entretiennent des relations d'interdépendance comme pour le système des signes linguistiques.

Dans un texte dramatique, il y a une multiplicité de modèles actantiels de par la multiplicité des situations dramatiques qui se déroulent dans plusieurs espaces comme nous l'avons signalé dans *Rouge l'aube*. Toute syntaxe narrative peut être à cet effet « l'investissement » ou le « désinvestissement » d'un espace par des personnages principaux. Phèdre par exemple investit seule tout l'espace par rapport à Thésée qui est absent (ou présumé mort et tué par le minotaure) et n'apparaît qu'à la fin de la pièce. Ce sont ces deux notions qui nous serviront le plus pour l'analyse du conflit d'espace entre le colonisé et le colonisateur.

Tous les récits dramatiques peuvent être un conflit d'espace, ou bien une conquête ou l'abandon d'un tel ou tel espace. C'est le cas dans *Rouge l'aube* où il y a un conflit d'espace des plus tragiques entre le peuple algérien qui lutte pour son indépendance et la soldatesque française qui cherche à maintenir un ordre colonial bien établi. Nous avons déjà pu avancer qu'il y a une véritable reconquête de l'espace national où de nouvelles forces historiques sont en marche et investissent presque tout l'espace de la lutte. Cet espace est aussi bien

physiquement que mentalement *ouvert* par ce qu'il est en adéquation avec les aspirations du peuple algérien à la liberté. Par contre, les soldats français n'investissent aucun espace. Ils ne sont presque que des éléments du décor dont la présence est faiblement spatialisée. Même les espaces fermés de la prison et les camps de concentration (qu'ils sont sensés contrôler), sont investis par le peuple algérien idéalement résolu à mener la résistance jusqu'à l'indépendance totale.

1.5 Le paradigme spatial

De ce constat du conflit d'espace qui structure le récit dramatique dans *Rouge l'aube*, les propos de Lotman peuvent mieux nous éclairer :

« La frontière divise tout l'espace du texte en deux sous-espaces, qui ne se recoupent pas mutuellement. Sa propriété fondamentale est l'impénétrabilité. La façon dont le texte est divisé par sa frontière constitue une de ses caractéristiques essentielles. Cela peut être une division en « siens » et étrangers, vivants et morts, pauvres et riches. L'important est ailleurs : la frontière qui divise un espace en deux parties doit être impénétrable, et la structure interne de chaque sous-espace différente. »³

Selon Lotman, dans un texte dramatique, il y a deux ensembles paradigmatiques qui n'ont pas d'intersection, ces deux ensembles qui peuvent être espaces si leurs éléments sont spatialisables. Toutefois certaines formes de récit dramatiques sont construites sur la pénétrabilité où les frontières sont franchies. Il faut aussi noter que parfois le héros ou certains personnages n'appartiennent à aucun espace.

Le récit dramatique de *Rouge l'aube* est construit selon cette conception théorique. Il s'agit de la représentation de deux espaces perméables l'un à l'autre car il n'existe aucune communicabilité entre eux. Nous désignerons l'espace du colonisé : par l'espace A, et B l'espace du colonisateur. Il faut bien comprendre que cette incommunicabilité est totale parce qu'elle gagne tous les plans qu'ils soient dialogiques, idéologiques ou éthiques. La dichotomie

³ Iouri, Lotman. *La structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1973, p.321.

spatiale n'est que la conséquence de toutes ces césures. Elle traduit ainsi l'impossibilité de se rencontrer dans un espace commun car tout contact se solde par la violence et la mort. Aimé Césaire a bien décrit les rapports du colonisateur au colonisé où il n'y a place que pour la « réification » ou la « chosification » du colonisé.

2 Assia Djébar : une vie, une œuvre

La carrière littéraire d'Assia Djébar a connu une sorte de continuité dans ses romans s'éclairant l'un l'autre. Son dernier roman, *Nulle part dans la maison de mon père* s'abreuve de son enfance et de ses premiers écrits. En effet, c'est en 1957, à 20 ans que Fatma-Zohra Imalayène sous le pseudonyme d'Assia Djébar s'invente en écrivaine par son premier roman *La Soif*. Une première tentative et un premier roman qui a été d'ailleurs mal reçu en ce temps de lutte contre le colonisateur français, roman inspiré par le roman psychologique *Bonjour tristesse* de Françoise Sagan publié en 1954. *La soif* est l'histoire d'une femme Nadia, qui essaie de séduire le mari d'une amie à elle.

Le roman *La Soif* d'Assia Djébar a connu un rejet de la part des nationalistes, le jugeant comme incompatible avec le contexte « révolutionnaire ». Ce roman a été sujet à plusieurs critiques d'ordre idéologique. L'un de ses éminents représentants, Mostefa Lacheraf, qui à l'époque avait mis les véritables bases de cette critique ne ménage ni Assia Djébar ni Malek Haddad qu'il juge sévèrement :

« Allons, il faut démystifier : Malek Haddad, Assia Djébar sont des écrivains qui n'ont jamais saisi nos problèmes, mêmes les plus généraux. Ils ont tout ignoré, sinon de leur classe petite bourgeoise, du moins de tout ce qui avait trait à la société algérienne ; de tous les écrivains algériens, ce sont ceux qui connaissent le moins bien leurs pays, ce qui les pousse à escamoter les réalités algériennes sous une « croute » poétique, elle-même sans originalité du point de vue du roman ; « ribaude » chez l'un, bourgeoise chez l'autre. Ces écrivains n'ayant comme public et comme juges que des critiques français qui,

eux-mêmes ignoraient tout de l'Algérie, ont été artificiellement portés sur le pavois »⁴

On peut considérer ce premier roman plus lyrique que réaliste comme une tentative précoce échappant à « la pression référentielle » et au contexte colonial. Certains écrivains comme Mohamed Dib ne se sont convertis à l'écriture poétique qu'à la veille de l'indépendance, surtout avec son roman *Qui se souvient de la mer*. Le débat est ici relancé par Lacheraf sur la véritable mission de l'auteur : est-elle de décrire la réalité (coloniale) pour la dénoncer ou de rêver ; de mettre l'art au service d'une cause ou de se vouer à l'art pour l'art ? C'est pourquoi cette première voix lyrique ne pouvait être entendue dans une situation historique qui se prêtait le plus aux registres épique et/ou tragique.

Assia Djébar offre à son public une pièce de théâtre, *Rouge l'aube* au premier Festival Culturel Panafricain, écrite en collaboration avec son mari Walid Carn. Dans cette période, elle était très attachée au théâtre et elle a travaillé comme assistante à la mise en scène et en 1970, l'Assemblée des femmes d'Aristophane, une pièce antique. Après cette expérience Assia Djébar découvre d'autres passions comme la musique et elle s'est détachée involontairement de sa première passion. Elle est ainsi l'écrivaine au sens propre du terme d'un seul texte dramatique et la pièce à notre connaissance n'a été jouée qu'une seule fois. L'a-t-elle écrite suite à une demande ou à l'occasion de ce festival ? On n'en saura rien, mais le plus important est de savoir d'abord qu'il ne s'agit pas d'une monographie et que l'aspect commémoratif de la pièce peut décourager quiconque cherchant à l'étudier ou à la situer par rapport à l'œuvre d'Assia Djébar.

De toute façon, on peut trouver dans *Rouge l'aube* certains traits en commun avec les autres textes romanesques d'Assia Djébar et l'un de ses thèmes de prédilection, est la situation de la femme algérienne durant la guerre de la libération nationale. Elle se prononce ainsi sur les rapports historiques liés à la montée en force du nationalisme algérien qui exclut, à son avis, les femmes de la lutte politique :

« (...) Le nationalisme avait réussi à placer « la question de la femme dans un domaine interne relevant de sa souveraineté, un domaine très éloigné du

⁴ Mostefa Lachref, « *L'avenir de la culture algérienne* », in *Les temps modernes*, N° 209, octobre 1963, p. 733-734, repris dans *Révolution africaine*, N° 44, 30 novembre 1963.

champ de la lutte politique contre l'Etat colonial. Ce domaine interne de la culture nationale s'était constitué à la faveur de la découverte de la tradition. »⁵

Elle précise que la raison de la disparition de « la question de la femme » dans le débat nationaliste « réside plutôt dans le refus du nationalisme de faire de la question de la femme un enjeu de négociation politique avec le pouvoir colonial »⁶. C'est cette situation paradoxale qu'Assia Djebar aborde avec véhémence dans *Rouge l'aube*. La femme algérienne croulait donc sous deux contraintes celle des traditions sociales d'un côté et de la répression coloniale de l'autre. Elle n'était pas considérée comme un acteur direct dans la lutte pour l'indépendance. On l'a confinée seulement à son rôle de femme de foyer (la mère de la jeune fille), et même si elle s'engage auprès des hommes au maquis, elle est reléguée soit au rôle d'infirmière soit à être la fiancée tenant la main du commandant agonisant (la jeune fille). Dans l'une des répliques de la jeune fille, elle se révolte contre cette flagrante contradiction où les femmes sont astreintes par la société aux tâches ménagères alors que tout le pays est engagé dans une révolution sanglante.

« Le matin, je me lève et je défais la couche de celui qu'on emprisonne. Je secoue les draps de l'angoisse de celui qu'on torture. Je fais la vaisselle dans le sang qui ruisselle de l'échafaud... A midi, je pose la table basse aux pieds de l'homme sans tête, de la femme sans mamelles... Le soir, avant la nuit, je rêve. Je rêve aux jeunes filles qui courent sur les collines, qui dorment dans les forêts, qui rient dans les grottes de la mort. Enfin, quand je m'endors, c'est toujours de fatigue... »⁷

La réalité ménagère ainsi associée à la grandeur aussi bien de la lutte que des sacrifices, est subtilement discréditée. Nous pouvons d'ores et déjà dire que les aspirations de la jeune fille dans *Rouge l'aube* sont partiellement déçues. Car elle veut se libérer vainement de son double enfermement : d'un côté de la prison familiale qui constitue l'espace de la tradition l'astreignant à être une bonne femme, et de l'autre elle nourrit comme son confrère l'homme (littéralement

⁵ Partha Chatterjee, « La nation et ses femmes », in *L'Historiographie indienne en question, Colonialisme, nationalisme et sociétés postcoloniales*, traduit de l'anglais par Ousmane Kane et révisé par Mamadou Diouf, Karthala-Sephis, 1999, p. 357.

⁶ Ibid., p. 376.

⁷ Assia Djebar et Walid Carn (dir), *Rouge l'aube*, Alger, Sned, 1969, p. 86.

le frère de la jeune fille) le rêve de s'émanciper du joug colonial. L'expression de cette volonté d'émancipation est prise en charge non par la seule voix de la jeune fille, mais par un chœur féminin qui prend le mal colonial pour un bien :

« Des amies venaient, entraînent, s'étonnaient. Comment supportes-tu d'être ainsi prisonnière ? disaient-elles. Les temps se terminent où l'on cloître les femmes même dans notre pays ! »⁸

Dans un autre roman, Assia Djebar réclame ce droit des femmes à l'espace, à sortir et à franchir le pas au dehors même s'il est menaçant. Elle revient toujours sur la situation de la femme et elle dit :

« Et le regard de cet Autre ?... Qui regarde soudain, sinon la femme qui n'avait pas droit au regard, seulement le droit de marcher en baissant les yeux, en s'enveloppant face, front et corps tout entier de linges divers, de laines, de soies, de caftans... Corps mobile qui, parce que mobile, doit être bouché : un orifice minimum laissé pour se diriger, pour voir le chemin à petit pas découvert... Mais quand celle-là même qui a droit enfin au-dehors, à l'école, à l'étude, à l'espace s'oublie jusqu'à regarder ? Contempler le ciel, les arbres, la nature, l'écume sur la vague, observer les rues de la ville et la foule, regarder les autres : les autres femmes, et tous les humains ! »⁹

Pendant la guerre, les femmes vivaient une situation intenable. Seules à souffrir dans leurs maisons en attendant un fils, un père, ou un frère. Elles espèrent les revoir, mais elles souffrent plus de ne pas participer dans la guerre à côté d'eux. Dans la discussion du fils avec sa sœur, il insiste sur le fait que la lutte ne doit pas briser les familles, mais malheureusement c'est le contraire qui arrive. Car toutes les familles des hommes engagés dans la guerre de libération étaient enclins à les sacrifier et à s'exposer à la répression coloniale (les femmes emmenées au camp d'hébergement).

« Le fils (avec conviction, mais en s'écoutant quelque peu) : notre lutte ne doit pas briser les familles... (Il hésite, regarde sa sœur qui s'est levée). Chacun a son devoir dans ce combat : pour les uns, préparer l'avenir, pour les autres,

⁸ Op. cit., p. 80.

⁹ Assia Djebar, *La voix des autres*, Paris, Albin Michel, p. 165.

garder ce qui paraît le plus pur du passé... (Plus bas) Pour moi, tu es une des gardiennes de ce passé. »¹⁰

La guerre a brisé plusieurs familles comme la famille du guide où les deux enfants se sont engagés dans la guerre, le père est emprisonné à son tour laissant la mère seule avec un petit enfant dans une situation gravement misérable. Chacun avait son lot de tristesse et de souffrance. L'implication des femmes dans la lutte était donc une autre nécessité à côté de « la culture de nécessité » imposé par l'occupant français. Un engagement qui n'avait guère l'unanimité chez les nationalistes qui ont été obligés d'impliquer les femmes dans la lutte après la prise en compte de la particularité de l'intervention des femmes.

Dans tous les écrits d'Assia Djébar la femme est exceptionnelle. Qu'elle soit mère, épouse, sœur ou amie, elle est toujours courageuse, héroïne et belle. Elle montre comment elle a pu marquer l'histoire de son Pays et comment elle a triomphé de l'oubli et de la haine. Bref le modèle féminin instruit par l'écrivaine est celui de la femme exemplaire. *La femme sans sépulture* est à ce propos le roman de la consécration dans lequel Assia Djébar nous présente dans la force de son âge et de son écriture le portrait d'une femme qui est un mélange de force et de féminité. Zoulikha est la femme sans sépulture qui ressemble de plus près à son alter égo masculin dans *Le Fleuve détourné* de Rachid Mimouni. Elle incarne davantage tous les sentiments de désenchantement dans l'Algérie postcoloniale.

« *La femme sans sépulture*, c'est Zoulikha, héroïne oubliée de la guerre d'Algérie, montée au maquis au printemps 1957 et portée disparue deux ans plus tard, après son arrestation par l'armée française. Femme exceptionnelle, si vivante dans sa réalité de mère, d'amante, d'amie, d'opposante politique, dans son engagement absolu et douloureux, dans sa démarche de liberté qui scelle sa vie depuis l'enfance et qui ne l'a jamais quittée, sa présence irradiante flotte à jamais au-dessus de Césarée... Autour de Zoulikha s'animent d'autres figures de l'ombre, paysannes autant que citadines, vivant au quotidien l'engagement, de la peur, la tragédie parfois. Véritable chant d'amour contre la haine, de ce passé ressuscité naît une émotion intense, pour ce destin de femme qui garde son énigme, et pour la beauté d'une langue qui excelle à rendre son ombre et sa lumière. »¹¹

¹⁰ Op. cit., p.84.

¹¹ Assia Djébar, *La femme sans sépulture*, Paris, Albin Michel, 2002, quatrième de couverture.

Assia Djébar essaye toujours de donner la parole à ces voix féminines, elle met la lumière sur un fragment de l'histoire coloniale : « On retrouve dans ce dernier roman "La Femme sans sépulture" les voix Intérieures chères à Assia Djébar, les voix de celles qui sont trop souvent réduites au silence et qui dévoilent avec un naturel empli de sentiment »¹²

3 Rouge l'aube : entre la voix du cœur et la voix de la raison

Dans notre corpus, l'histoire s'articule essentiellement autour de l'itinéraire de deux personnages principaux : le poète aveugle qui sauve tout au début de l'acte I le jeune homme fuyant les soldats français. À partir de ce moment, il le désigne comme son guide. Ce dernier deviendra ici la voix de la raison alors que le poète représente la voix du cœur. Mais du voyant ou de l'aveugle, persiste la question tout au long de la pièce, de qui des deux guide l'autre et quelle(s) voix doit-on adopter dans ces temps de guerre ?

Nous trouvons d'ailleurs que tous les personnages sont à mi-chemin entre le guide et le poète c'est-à-dire entre le cœur et la raison. Ils se disputent chacun leur droit à l'amour et leur devoir de combat ce dispute est toujours présent.

« Le poète s'arrêtant : jeune homme, à quoi sert mon métier, je ne fais que le dire, depuis ces deux jours où nous cheminons ensemble. Mais toi... toi et les impatients comme toi, que cherchez-vous par tout ce trouble ?

Le guide : toi, un poète, tu appelles « trouble » ce... ce réveil, ces élans, cette... (Geste du bras), cette marche en avant ! "

Le guide se demande comment le poète vois cette lutte comme un trouble, il oublie que le poète est plus sage et mature que lui. »¹³

¹² Sophie Perrin. *La femme sans sépulture d'Assia Djébar*. In *aficultures* 2003 en ligne, <http://aficultures.com/la-femme-sans-sepulture-2765/>. (Consulté le 23/07/2021).

¹³ Op. cit., p. 77.

Pour le poète qui représente la voix du cœur et de la sagesse (de tout un peuple), la guerre c'est un trouble parce que le peuple paye de lourdes factures : les tortures, les condamnations, les morts, les maisons menacées. Le poète est convaincu plus que le guide dans l'effervescence du combat, a manqué l'objectif suprême de toute révolution. Cet objectif est la vie et pourquoi pas une vie meilleure. Paradoxalement, c'est le poète aveugle qui montre au guide ce chemin de la vie : que l'on ne doit pas, même dans les conditions d'une telle guerre grandiose, oublier les petites choses de la vie :

« Le poète un peu raide : c'est le peuple, mon fils, qui marche. N'importe quand, dans les ténèbres les plus noires, durant la soumission la plus muette, dans le calme des jours les plus ternes, les plus immobiles, écoute autour de toi. Sache écouter une voix d'enfant, un groupe de femmes à la fontaine, une foule au marché, tu comprendras alors que le peuple, à sa manière, marche ! »¹⁴

La lucidité du poète lui permet d'entrevoir que le peuple algérien est en marche et qu'il n'a pas besoin de guide pour lui montrer le seul chemin qui le conduira à la liberté, qui est celui de la Révolution et que le grand soir révolutionnaire surplombe les destinées individuelles. Le poète est le représentant de la voix de la conscience de tout un peuple. Il remplit à lui seul le rôle du chœur dans la tragédie grecque ou du « Meddah » dans le théâtre algérien. Comme son homologue le griot africain, il intervient aux moments névralgiques, de ce qu'il qualifie lui-même de moments troubles. Il est un élément presque cosmique qui maintient l'équilibre fragile et improbable quand le prix de la paix est celui de la guerre, quand le prix de la vie est celui de la mort. Voilà ce que le jeune révolutionnaire ne pouvait comprendre à ce moment, qu'il n'avait pas le droit de s'instituer en guide de tout un peuple, que le concours de circonstances a fait de lui au plus le sauveur sauvé par un aveugle, et que le grand danger qui menace tout homme ayant la prétention de guider les autres, est de se muer en tyran.

Les deux hommes sont les représentants de deux mouvances historiques, de deux forces : l'une n'agit depuis déjà des années que par tant de discours (politique, poétique ou autres), et l'autre prenant conscience de la nécessité du combat. La nouvelle génération que représente le jeune homme adopte la devise : quand dire c'est faire et que les paroles sont vaines

¹⁴ Op. cit., p. 77.

sans leur concrétisation par l'acte révolutionnaire. Mais peut-on construire ou mener à bon port une révolution sans une idéologie qui serait son maximum d'idéalisme. Dans la joute verbale qui suit, on peut constater les deux orientations ou les deux espaces qui sont en concurrence :

Le poète, avec vivacité : Agir ! Il y a mille façons d'agir ! Moi, l'aveugle, j'en préfère une ?

Le guide, un peu dur : Laquelle ? Déclamer des vers ?...

Le poète, plus calme, et se levant : Si je meurs le premier, et que tu te rappelles un seul de mes vers... (Plus triste) ou seulement ma voix, je n'aurais pas été poète en vain !... Mais toi, qui « agis » justement qui fais le justifier ici, et là, le... le détonateur, je te souhaite une forme d'action : dans l'explosion qui viendra, redevenir une parcelle de cendre ou de braise, mais une parcelle, comme d'autres...

Le guide : tu deviens plus obscur encore que ta poésie classique !... Je ne comprends pas. Le poète, avec tendresse : tu comprendras ! »¹⁵

Alors que c'est dans l'action que le jeune homme conçoit la Révolution. Cette fois-ci, c'est la voix de la sœur qui remplace celle du poète.

« La jeune fille : Avant ton départ, tu parlais non pour convaincre, mais pour te trouver toi-même. Tu disais alors : « dans notre pays toutes les phrases des orateurs depuis dix, vingt ans, tout ce qui a semblé souvent des phares dans notre nuit, tous les discours, et le lyrisme et la passion et la colère même, tous les mots ne sont rien désormais devant le frémissement de ce corps immense du peuple qui s'arrache de la tombe. »¹⁶

Le vieux poète enseigne enfin à son guide la plus difficile des leçons, à savoir le respect de la vie humaine. Les vers qu'ils déclament sont un hymne pour la vie dans des moments où seulement la voix d'un poète pourrait le porter.

« Le poète : Demain, demain !... Pour la jeunesse, n'existe que demain ! Mais aujourd'hui ? Moi qui ne vois pas, dans toutes nos allées et venues, je sens le

¹⁵ Op. cit., p. 94.

¹⁶ Ibid., p. 84.

malheur qui nous suit... Nous quittons un endroit, et c'est la mort qui nous remplace.

Le guide, toujours exalté : La mort derrière nous ?

Non, la vie, (un geste vers l'arrière où les bruits du réveil augmentent) l'aube !

Ici... partout ! »¹⁷

Mais lorsque les tambours de la guerre sonnent, ils couvrent toutes les voix, celles du cœur les premières et d'autant la poésie lyrique. C'est le ton prédominant des vers chantés par notre poète populaire. Chanter les amours idylliques sonne comme une fausse note aux oreilles du jeune homme. Seules les femmes de *Rouge l'aube* sont capables de l'entendre. Plus particulièrement, c'est la jeune fille qui incarne le mieux le parfait mariage des deux voix du cœur et de la raison de par sa situation au maquis de femme à la fois engagée et amoureuse.

Le poète est le porte-parole des sans voix, c'est pourquoi il est sans nul doute le personnage principal qui a plus de lumière dans ses yeux que les autres. Il est surtout le poète de *Rouge l'aube*, c'est lui qui est digne de reprendre ce qui est plus que le titre d'une pièce. *Rouge l'aube* est le destin d'un peuple qui doit payer au prix du sang l'aube de l'indépendance.

¹⁷ Op. cit., p. 92.

Chapitre 2 :

L'architecture spatiale de *Rouge l'aube*

Chapitre 2 : l'architecture spatiale de Rouge l'aube

1 L'occupation de l'espace par le colonisé

Les espaces dans *Rouge l'aube* sont violemment déployés entre la volonté de domination du colonisateur et le colonisé qui vient de prendre pleinement conscience après son vouloir ardent de se libérer, de son pouvoir de le réaliser grâce à l'action révolutionnaire. De ces deux réalités historiques, nous assistons à l'affrontement de deux univers imperméables l'un à l'autre et à deux espaces impénétrables car tout un abîme de violences et de souffrances les sépare à jamais.

1.1 Des personnages éponymes

Avant de décrire ou d'essayer de repérer les espaces les plus significatifs dans le texte dramatique Rouge l'aube, il faut au préalable comprendre le choix des auteurs à ne pas préciser l'identité surtout patronymique de leurs personnages. De ce fait, ils ne sont désignés que par des éponymes, c'est-à-dire : « un nom que l'on donne à quelqu'un ou à quelque chose à qui l'on se réfère et que l'on vénère. »

À l'exception d'un seul personnage féminin qui porte le nom de Fatima, tous les autres actants n'ont pas de noms, mais des éponymes. Dans les rôles principaux, nous trouvons le poète, le guide, la jeune fille et le commandant. Chacun d'entre eux est désigné par un statut particulier sans que son portrait moral ou physique soit décrit. Car le texte dramatique, rappelons-le fait économie de tout discours descriptif y compris l'espace du corps qui ne peut être que mis en scène grâce à la performance des comédiens. Le poète et le guide ont un statut moral. Dans le langage freudien, ils sont l'incarnation du Surmoi et de l'idéal culturel pour le premier et l'idéal nationaliste pour le second. Leur rencontre tout au début de la pièce les situe indéniablement au rang des héros tragiques parce qu'ils sont de par leurs éponymes des personnages nobles et vénérés. Dans l'univers tragique, ils sont meilleurs que nous parce qu'ils

ont la noblesse des belles âmes susceptibles à se sacrifier pour les autres. Le poète aveugle est le seul dans l'espace du café maure sur lequel s'ouvre la pièce, à avoir pris le risque de cacher aux soldats français l'identité du jeune révolutionnaire en le désignant intelligemment comme son guide. Il est un personnage allégorique qui réfère davantage à notre patrimoine culturel. Il est à cet effet le dépositaire de la sagesse du verbe et de la conscience populaires.

C'est à partir de là que va naître toute l'ambiguïté sur la situation du jeune homme. Mérite-t-il son éponyme parce qu'il sera à partir de ce moment le guide d'un poète aveugle ou le représentant de tous les acteurs historiques qui ont guidé le peuple algérien dans son combat ? Certainement les deux à la fois, mais dans le premier cas, il n'est qu'un destinataire car il a bénéficié de l'intervention du poète qui est de loin le véritable mandataire et mentor du jeune homme. Dans le deuxième cas, le guide joue le rôle actantiel de Destinataire pour tout un peuple en quête de liberté. Il ne faut pas négliger aussi dans les deux cas les connotations morales et/ou religieuses de ce rôle comme des dangers aussi liés aux prétentions de guider les autres (pour certains les âmes errantes). Du haut de sa clairvoyance, le poète aveugle essaiera d'apprendre à son guide zélé l'humilité, il dirigera son regard sur les souffrances de tous les membres du peuple, non seulement de ceux qui se sont engagés physiquement dans le combat, mais de celles plus particulièrement que les hommes ont laissées derrière eux aux exactions du colonisateur. La guerre n'épargne et n'a épargné personne. Le poète veut faire comprendre au jeune homme dans son élan patriotique que lui-même et la famille à laquelle il s'apprête de rendre visite, payent aussi cher son engagement.

La jeune fille a quant à elle un statut plutôt social. Elle est le personnage-type qui représente toutes les filles algériennes de son âge. Jeunes, elles sont non seulement dans la fleur de l'âge, mais elles ont déjà toute la force de l'âge qui leur permet d'être en devenir et de s'engager dans le combat. C'est d'elle que le poète parle ou c'est à elle qu'il déclame les vers de sa poésie amoureuse. Elle n'est plus celle qui attend le retour improbable, dans son cas de son frère, mais celle qui prend part au combat, celle qui soigne et aime son commandant. Jusqu'aux derniers instants, c'est elle qui lui tient la main. Elle est sans nul doute l'emblème de la vie car elle en représente les pulsions les plus vivaces et sincères. Le blessé ne lui dit-il pas : *« je veux mourir la paix au cœur ! Il faut que tu partes... que tu vives. »*¹⁸

Le commandant enfin est désigné par son grade militaire au sein de l'armée de libération nationale. De un pour désavouer les étiquettes péjoratives que le colonisateur a cherché à coller

¹⁸ Op. cit., p. 8.

aux combattants de l'ALN comme étant une guérilla déstructurée ou des « fellaghas ». De deux, notre personnage est un officier supérieur qui réfère à l'organisation militaire et hiérarchique de l'ALN. Il est surtout de par son statut le porte-parole des maquisards et le représentant de certaines valeurs comme le courage et l'aptitude au sacrifice. Mais il est aussi l'homme amoureux de la jeune fille. Le plus improbable que cette relation, est l'espace du maquis qui l'accueille. Il faut noter à ce sujet que le texte donne à la scène de l'agonie du commandant entre les mains de la jeune fille une grande dimension dramatique. D'ailleurs l'échange entre eux dure sur trois scènes (de la scène X à la scène XII) et scelle la fin de l'acte II. C'est au tour de la jeune fille de faire preuve de courage et d'abnégation, mais sans insinuer la comparaison ou forcer le contraste entre elle et le commandant. Enfin de compte, ils sont des amoureux.

De même pour les personnages secondaires telle que la mère de la jeune fille qui représente toutes les mères éplorées, la vieille paysanne on ne peut plus courageuse et résistante. Elle est aussi la mère qui assiste à la torture et au viol de sa fille. Mais elle n'est tombée jamais dans le jeu facile de la femme victime. Avec les autres femmes du camp de concentration, elles accordent à sa fille violentée un accueil triomphal.

Nous trouvons bien évidemment d'autres représentants de différentes catégories de la société algérienne : le retraité procolonial, le fqih tartuffe qui abordent une bourgeoise avec servante et les marchands. Cependant, il n'y a que les soldats qui désignent la présence coloniale : les soldats de la patrouille, le soldat à la mitraillette, le soldat à la barrière ou enfin des soldats participant au bouclage du marché et au ratissage du village. Cette présence coloniale quasiment soldatesque réfère à la brutalité et à la violence : d'ailleurs leurs rôles et propos sont inquisitoires et parfois irréels comme pour le soldat de la barrière qui promet aux femmes emmenées de camp de concentration qu'elles seront libres et bien hébergées.

En l'absence donc du texte dramatique de traits descriptifs qui permettent à ses éventuels récepteurs de s'identifier aux personnages, l'éponymie vient combler ce vide et renforcer le processus d'identification. L'identification est plus admiratrice par exemple à l'encontre de ces personnages éponymes, plus cathartique également parce qu'elle suscite chez le récepteur la pitié et la peur pour eux. Ces deux sentiments atteignent leur paroxysme pour les condamnés à mort. En contrepartie, l'identification est non associative dans le cas des soldats français dont le rôle thématique est celui de l'agresseur.

2 La réappropriation de l'espace national

La colonisation est souvent associée ou synonyme d'occupation militaire et/ou intellectuelle d'un espace autre. Cependant, nous assistons littéralement dans *Rouge l'aube* à une réappropriation de l'espace national qui se manifeste aussi physiquement que mentalement. C'est pourquoi nous verrons comment se manifeste ce processus de décolonisation des espaces significativement réinvestis par les algériens en lutte pour leur indépendance ?

2.1 La place du marché

C'est l'un des lieux cultes et l'un des rares bastions qui ont contribué à sauvegarder quelques traces de l'identité algérienne. Ce genre de place publique est quasiment fréquenté par les autochtones. Pour les mœurs populaires, il est surtout un lieu de rencontre, de commerce (ou de troc) et de détente. Mais dans *Rouge l'aube*, il est d'un côté le premier lieu où vont se réunir plusieurs représentants de la société algérienne de l'époque ; de l'autre côté, il est l'espace du premier affrontement entre les occupants de cette première scène et les soldats français qui étaient à la recherche d'un fugitif. Pareil aux personnages, aucun lieu n'est nommé car il s'agit de la place d'un marché comme ça existe dans toute l'Algérie de l'époque. La place du marché est un espace éminemment ouvert sur toutes les perspectives du présent et celles de l'avenir.

Au premier lieu, les auteurs ont réussi à donner un panorama social presque fidèle des lieux et des gens qui les fréquentaient à cette époque, « La place d'un marché d'une petite ville. A l'arrière : un marchand de légumes...une vendeuse d'herbe, un petit brocanteur devant quelques vieux objets de cuivre. Un vendeur d'amulettes et de drogues diverses. »¹⁹ . Certes ce ne sont ici que des indications scéniques à l'encontre d'un éventuel metteur en scène qui pourrait faire jouer ou évacuer certains figurants, mais elles permettent au lecteur comme au spectateur d'intégrer l'atmosphère vibrante de vie d'un marché. Le premier acte met en jeu deux figurants auxquels les auteurs attribuent des « rôles de figuration intelligente ». Ce sont le « fqih » qualifié d'hypocrite et un « retraité » « (soit de l'armée française soit de quelque petite administration et qui a l'air un peu vicieux). » D'emblée, les auteurs semblent exclure de cette scène l'homme de religion et le retraité de l'administration coloniale. Le premier est qualifié

¹⁹ Op. cit., p.70.

d'hypocrite pour dénoncer la complicité du silence de certains religieux ou leur collaboration directe. Le second représente la classe des enrôlés de force dans l'armée française ou de très rares volontaires ou quelques petits administrateurs. Les deux figurants peuvent être qualifiés d'assimilés ou de déculturés. De toute façon, ils n'afficheront aucune résistance à l'arrivée des soldats français, mais ils afficheront plutôt une résignation totale. Toutefois, il est très difficile de généraliser dans leur cas et de dire qu'ils représentent pour l'un l'espace religieux et pour l'autre l'espace de l'assimilation. Car il s'agit-là de deux espaces mentaux très complexes que les deux auteurs frôlent, mais sans vraiment cerner leurs contributions positive et/ou négative par rapport à l'éveil de la conscience nationaliste. D'ailleurs ces deux réalités sont présentées au récepteur sans aucune distanciation critique parce qu'elles sont associées à deux figurants dont le sort est déjà scellé : l'un est un tartuffe et l'autre est un vicieux.

Mais au centre de la scène, apparaît « *un vieillard aveugle au burnous blanc et l'allure assez noble...* »²⁰ (p. 70) C'est le poète. Il est le personnage principal de la pièce et il emplit de sa présence tout l'espace culturel de sa noblesse et de sa dignité. Mandoline à la main, il chantait et déclamaient des vers de poésie lyrique, preuve irréfutable que le colonisateur n'a pas totalement réussi sa mission de déculturation. Il faut dire d'abord que la figure du poète populaire dans le théâtre algérien, est une figure centrale et emblématique. Il est le dépositaire et le porte-parole d'une sagesse millénaire qu'il tente de sauvegarder et de transmettre aux générations futures (que le guide représente). Mais dans ces temps de guerre, sa mission auprès du jeune homme révolté, est presque impossible. Dès leur première rencontre, le poète s'institue comme sauveur, père et véritable guide du jeune homme. Leur parcours ensemble sera un long et difficile parcours initiatique dont l'objet pour le vieillard-mentor est de faire comprendre au novice le sens du sacrifice, et de le faire descendre de ses grands chevaux pour qu'il puisse entrevoir la contribution et les sacrifices de chacun dans l'espace révolutionnaire. La mission de l'ascendant auprès du descendant est de lui apprendre l'humilité en lui désapprenant sa croyance d'être l'ultime guide pour les autres.

Le jeune homme qui se croyait plus résistant que les autres, apprendra des plus démunis des hommes, du vieillard aveugle qu'est-ce que le sens du sacrifice ? Dans cet espace où plusieurs sujets étaient présents, un seul homme était capable d'agir faisant de la place du marché un lieu où s'évertue d'autres formes de résistance plus nobles que le jeune homme méconnaissait. Grâce à l'esprit vif du poète et à son intelligence, il prend le jeune inconnu sous sa coupe et le présente aux soldats comme son guide et serviteur, « *Le poète : tu es mon guide,*

²⁰ Op. cit., p. 70.

tu ne dis pas un mot... C'est entendu ? »²¹. Mais ce sont surtout ses paroles qui désarçonnent les soldats car ils sont démunis face au procédé ironique qu'il met en jeu pour détourner leurs regards de l'homme qu'ils recherchaient : le premier soldat se remettant à rire rétorque « *le miel de la poésie !... Aujourd'hui... Dans ce pays ! En pleine guerre !... Il ne manquait plus que cela !* »²² p. 76) Le poète montre au jeune homme qu'on peut résister dans tout espace, que son corps frêle et ses yeux éteints ne l'ont pas empêchés de se mettre debout en face des soldats et que la poésie enfin sauve.

2.2 Décloisonner l'espace traditionnel de la maison

De ce premier espace externe, les deux compagnons se dirigent ensemble vers la maison du guide pour qu'il fasse ses adieux à sa famille. À l'intérieur de la maison, la sœur du guide interpelle son frère et essaye de le convaincre qu'elle a aussi le devoir comme lui de s'engager dans la lutte. Le débat s'enflamme autour de la place des femmes dans ces temps de guerre : les traditions ancestrales les consacrent dans leurs rôles de bonnes femmes au foyer alors que la situation historique les intime à rejoindre le combat. C'est pourquoi la maison traditionnelle représente pour la majorité des jeunes femmes un espace cloisonné, un espace où les portes leur sont fermées à la clé de la tradition. Elle n'est nullement l'espace de la chaleur du foyer qui donne envie de le retrouver, mais l'espace duquel la sœur veut sortir et en finir avec sa situation de femme cloîtrée et résignée comme sa mère. D'ailleurs dans certaines sociétés matriarcales, l'enfermement des jeunes filles pubères est un rite initiatique qui va leur permettre de passer de l'innocence de l'enfance à l'âge adulte de la responsabilité. Leur enfermement dans une maison représente le retour au ventre maternel et leur sortie à la fin de l'épreuve correspond à une nouvelle naissance. Voici ce que représente le décroisonnement de cet espace traditionnel et la volonté de la jeune fille de sortir de la maison de son enfance : *sa renaissance*.

La jeune fille ressemble de loin au poète, car les deux ne subissent pas l'influence de l'espace qui semble ne pas les contenir ou les contraindre. Ce sont eux qui l'influencent et lui impriment leur volonté. Le poète réussit à faire de la place anodine du marché un espace de résistance (pacifique), il le transforme et lui imprime la dimension plurielle de sa poésie et de sa sagesse. De même pour la jeune fille qui décroisonne d'abord verbalement l'un des espaces

²¹ Op. cit., p. 75.

²² Ibid., p. 76.

les plus fermés. C'est dans la maison qu'elle emportera par la suite sa première bataille. Grâce à son argumentation imparable, elle laisse son frère sans voix :

« Le fils avec conviction... : Notre lutte ne doit pas briser les familles... Chacun a son devoir dans ce combat : pour les uns, préparer l'avenir, pour les autres, garder ce qui paraît le plus pur du passé... Pour moi, tu es une des gardiennes de ce passé [...] Je croyais trouver ici la paix. Peut-être as-tu raison, j'ai peur, oui, j'ai peur de voir cette maison menacée.

La jeune fille : La peur de tout entraîner avec toi, la peur d'aller au bout, sans te ménager de havre...et c'est moi ta sœur, qui serais ton havre ? Moi, une fille qui s'ennuie dans une maison fermée [...] Si l'on me voit immobile, c'est comme l'oiseau qui vole trop haut dans le ciel. Si l'on me croit soumise, c'est comme l'étrangère sur laquelle rien ne mord... Je rêve, mais tout contre l'horizon... Je ne sais pas ce que je suis, mais je sais que je marche !

Le fils grave, triste : Il me semble voir pour la première fois le visage de la révolte ! »²³

Le frère qui installe son projet dans l'avenir, relègue sa sœur à garder le passé et à être la gardienne (passive) de la tradition. Il a peur pour sa maison féminine et menacée, quant à elle, la maison menace et bride sa liberté d'agir. Même si elle n'a pas encore pris conscience de ce qu'elle est et de ce qu'elle est capable de faire, elle sait désormais qu'elle est en devenir. Désormais, la révolution se révèle sur le visage des femmes.

2.3 L'espace rural du village

D'une topographie citadine mettant les acteurs sur la scène de la place du marché puis de la maison, le poète et le guide se déplacent au village de Beni Saf. « *C'est l'aube dans un petit village de montagnes (des sommets rudes au loin)* »²⁴. L'acte II s'ouvre ainsi sur ce nouveau lieu exceptionnellement nommé. Le guide est chargé de transmettre un message de haute importance aux maquisards qui s'apprêtent à lancer une offensive contre l'armée

²³ Op. cit., P. 85-86.

²⁴ Ibid., p. 89.

française. Mais le poète clairvoyant craint déjà le pire pour la population (féminine) restée au village : « *Pourvu que les nouvelles dont tu es le messenger n'apportent pas la ruine à ce village et qu'il ne se transforme pas en tas de pierres !* »²⁵. Il célèbre sa cécité parce qu'il ne peut supporter que son regard se pose sur la beauté des femmes algériennes mutilée par le colonisateur : « *Dieu m'a épargné en me rendant aveugle, je ne vois pas la beauté de rose de nos filles, de nos femmes !... Des roses que des hommes bottés fouleront !* »²⁶

Dans ce village, le guide pourrait constater de ses propres yeux l'ampleur des sacrifices des familles des combattants. Il ne s'agit pas de dire qui souffre le plus : des hommes qui ont rejoint le maquis ou des femmes qu'ils ont laissées derrière eux, livrées à elles-mêmes, à la misère et aux pires représailles que le colonisateur leur inflige, mais il est question de lui faire prendre conscience que la guerre n'épargne personne. N'est-ce pas les femmes, les enfants et tous les innocents qui sont sacrifiés en premier au brasier de la violence ? Mais nous ne verrons pas dans cet espace rural de *Rouge l'aube* ni des paysannes soumises, ni des femmes bouc-émisaires pleurant leur sort.

On assiste donc dans cet espace à une résistance féminine sans précédent contre le déchainement de la violence coloniale. Il s'agit de la scène d'une descente musclée des soldats français qui sont à l'affût de quelques rebelles ou d'informations. Mais leur intrusion cette fois-ci est radicale. Afin de couper les vivres aux maquisards et les priver de tout soutien moral ou logistique, ils vont déporter femmes et enfants à un camp qu'ils appellent ironiquement « camp d'hébergement ».

Dans cette scène l'officier avec ses soldats à la recherche du guide, annonce aux femmes la plus terrible des nouvelles : « *Votre mechta sera brûlée... Cette région sera déclarée zone interdite.* »²⁷. À cette annonce les femmes ne répondent rien, « elles se taisent » et l'officier surenchérit : « *Pire que les hommes ! Elles poussent leurs hommes à partir, à prendre le maquis et elles, elles restent là devant nous comme des momies* »²⁸. Mais à nouveau « *les femmes se taisent* ». Pour la première fois, elles font de leur silence une arme redoutable, elles qui se sont habituées à se taire, élevées dans la résignation, leur silence est plus digne que les propos provocateurs et inquisiteurs de l'officier.

²⁵ Op. cit., p. 91.

²⁶ Ibid., p. 93.

²⁷ Ibid., p. 97.

²⁸ Ibid., p. 97.

C'est une vieille paysanne au ton ironique qui prend la parole : « *Nous avons eu tant de malheurs !... La mort a presque vidé ce village... Si l'ombre d'un étranger rôdait par-là, nous l'aurions déjà livrée.* »²⁹. Comme pour le vieux poète, la vieille paysanne s'oppose au colonisateur par sa sagesse, par l'argument que le village qu'ils appréhendent à détruire, est déjà un espace vide que tant de malheurs ont désolés. Le colonisateur a certes une emprise sur l'espace physique de la mechta par sa volonté destructrice, mais il ne peut briser ces femmes qui ont resté dignes face à la mort. Désormais rien ne leur fait peur, non pas par désespoir, mais parce qu'elles ont l'espoir en leurs hommes qui ont rejoint l'armée de libération nationale. A la voix sage de la vieille, résonne plus forte la voix d'une fillette : « *Je suis sous les ordres de l'armée de libération nationale. [...] L'armée de libération nationale lutte pour l'indépendance. L'armée de libération nationale est l'armée du peuple qui combat contre le colonialisme.* »³⁰. La fillette est emmenée, interrogée puis torturée et violée sans un mot que celui d'une paysanne qui conclut : « *Nous sommes toutes dans la lutte* », et celui de la pudeur même dans le supplice « *je voulais aller à la mort. Ils m'ont traînée au supplice.* »³¹.

2.4 Le maquis

Dans la symbolique de la grande Révolution algérienne, le maquis est l'espace par excellence de la résistance. Mais il est aussi par ses forêts et ses grottes l'espace refuge pour les maquisards, il constituait leurs bases arrières. C'est l'ultime station que le guide doit atteindre pour achever son parcours du combattant et d'homme révolté.

Coup de théâtre, il tombe sur sa sœur et il ne peut alerter les maquisards à temps pour reporter leur attaque. C'est là où il apprend que son père est en prison et que sa mère est à présent seule à affronter la misère et la désolation. Mais c'est là où il apprend de la bouche de sa sœur la plus belle des révélations : « *je voudrais que tu le saches : je suis heureuse !* »³².

C'est à ce moment que l'on ramène les blessés, parmi eux le commandant vers le quel se précipite la jeune fille. Paradoxalement, le guide n'assiste pas dans le maquis à un grand combat, mais il assiste sans bouger à la scène où le commandant agonisant tente de convaincre sa sœur de le laisser mourir : « *il faut que tu partes... que tu vives* »³³. C'est la scène où les deux

²⁹ Op.cit., p. 97.

³⁰ Ibid., p. 98.

³¹ Ibid., p. 100.

³² Ibid., p. 103.

³³ Op. cit., p.103.

amoureux se font leurs adieux (la jeune fille et le commandant), une scène qui évoque en nous la fin héroïque de *Pour qui sonne le glas* où le héros s'appêtant à faire exploser le pont ne pense ardemment qu'à la vie et à sa bien-aimée. Les paroles du mourant sont les paroles d'un homme sans haine, elles enseignent au guide la vie et la beauté de l'aube qui se lève après le grand soir révolutionnaire :

« Ce jour pour moi est le dernier, comme il l'a été pour nos morts, et pourquoi pas, pour les morts de l'ennemi...il n'y a plus d'ennemi maintenant [...] Crois-tu que nous avons besoin de héros, de ceux qui aspirent à mourir parce qu'ils ne supportent pas de vivre. Non, nous avons besoin d'hommes qui veulent vivre ! C'est par amour de la vie qu'ils peuvent regarder la mort en face... »³⁴

Ce qui est à retenir, c'est que l'espace du maquis ne réfère pas seulement aux seules dénnotations ou connotations de la résistance acharnée, mais il est également l'espace de l'amour et de l'abnégation, seules émotions susceptibles d'engendrer l'espoir et la vie.

3 L'espace carcéral du colonisateur

Le constat qu'on peut faire de la présence coloniale, c'est que le colonisateur ne se manifeste que par des intrusions violentes dans la place du marché puis dans la maison assiégée et enfin le village ravagé. *Rouge l'aube* ne représente que les intrusions brutales de la soldatesque française. L'emprise du colonisateur sur l'espace physique est imperceptible quant à l'espace mental elle est quasiment nulle. Deux espaces seulement pourraient paraître sous son contrôle : « le camp d'hébergement » auquel les femmes sont emmenées et la prison où les condamnés à mort attendent leur exécution à la guillotine.

3.1 Le camp d'hébergement

³⁴ibid., p. 107.

Nous avons plus haut constaté la résistance des femmes avant leur déportation au camp d'hébergement. Historiquement, ce genre de lieu sordide a été une mesure radicale que le colonisateur a adoptée comme une solution finale pour mâter la révolution du peuple. Il est de ce fait un contre-espace qui confirme la position du poète, à savoir que le peuple algérien a définitivement adopté la cause indépendantiste et que par conséquent, l'armée française l'institue comme antagoniste de son projet colonial. Ce camp est froidement désigné par le soldat à la barrière à l'encontre des femmes algériennes comme un lieu où elles seront à l'abri de la faim et de la guerre.

« Nous appelons ce camp un camp de regroupement. Tous ceux qui sont à dehors sont des rebelles. Ceux qui se trouvent à l'intérieur sont libres. Libres et heureux. Car nous allons aussi vous donner à manger. Finie la misère ! Finie la guerre !... Votre pays est pacifié. »³⁵

Le colonisateur situe l'espace du camp par rapport à tous ceux qui se retrouvent à l'extérieur comme des rebelles à anéantir, et ceux qui rejoignent le camp comme des sujets pacifiés. Le comble de l'aliénation coloniale est de confondre l'enfermement et la liberté et de réduire les droits des hommes à la nourriture. Ce n'est donc ni un camp d'hébergement ni un camp de regroupement, mais il ressemble au plus haut degré à un camp de concentration nazi. Il est plus précisément l'ultime espace de domestication où le colonisateur tente de refroidir l'élan nationaliste en monnayant la faim ou l'enchaînement. C'est le signe de la défaite du prétendu projet de pacification, derrière lequel la France cherchait vainement à occulter la violence coloniale.

3.2 La prison

La prison désigne directement un espace carcéral où des coupables sont enfermés selon le principe moderne de culpabilité. Mais il est impossible d'adopter cette définition pour la prison coloniale, ou d'appliquer le principe de culpabilité aux détenus, légitimement en quête de liberté. D'autant que l'espace carcéral colonial n'adopte pas le châtement moral de

³⁵ Op. cit., p. 100.

l'enfermement à l'endroit des révolutionnaires, mais des châtiments abominablement physiques allant de la torture à la peine capitale.

Il est le lieu macabre du dernier acte de *Rouge l'aube*. Mais il est aussi l'espace de tous les paradoxes. Il est pareil au camp un espace selon le guide où « *l'ennemi se voit perdre, il triche parce qu'il sent brusquement sa faiblesse...* »³⁶. Ce sont d'abord les femmes prisonnières qui parlent. La plus jeune guette la mort et conçoit l'espace carcéral comme une bête féroce assoiffée de sang : « *Cette prison, je le sens comme un être vivant. Une bête qui nous étouffe lentement...puis de temps en temps, tout comme un fauve, elle a besoin de sang !* »³⁷. Mais du haut de sa sagesse, une vieille aspire à la vie et à l'aurore : « *Nous qui avons si longtemps vécu obscurs à nous-mêmes, esclaves, dans un simulacre d'ordre et de paix, nous regardons gicler sur nous ce sang...mais nous voyons aussi se lever comme une aurore !* »³⁸. Ce sont elles enfin qui confirment les propos du poète, qui payant le premier sa cause de sa vie, que tout le peuple algérien est dans le combat. Elles pensent déjà à l'après prison et à l'avenir.

La prison est aussi l'espace où se cristallise la haine coloniale, surtout dans le quartier des condamnés à mort où la guillotine est son emblème. Mais c'est là où nous retrouvons le guide condamné à mort en train de chanter. Sa conversion au chant et à la poésie témoigne de l'achèvement de son parcours initiatique :

« Avant j'étais le guide d'un vieux poète... Il m'a appris que la poésie n'est pas faite seulement pour divertir... Je n'y croyais pas, moi aussi... A présent je sais que l'on meurt de deux façons : avec une arme debout pour se défendre. Mais s'il n'y a pas d'arme, comme pour nous maintenant, toujours debout, alors, les mots, mes frères deviennent une arme... L'homme qui chante quand il sait qu'il va mourir n'a-t-il pas déjà vaincu la mort ? »³⁹

Le poète a donc réussi sa mission. Digne face à la mort et avec ses frères condamnés, le jeune guide, totalement métamorphosé, n'a désormais qu'un désir de poète populaire et itinérant, celui de vivre parmi les siens, dans la forêt du peuple, un arbre parmi les arbres : « *Si*

³⁶ Op. cit., p. 129.

³⁷ Ibid., p. 124.

³⁸ Ibid., p. 121.

³⁹ Ibid., p. 128.

je dois vivre, faites ô mon Dieu, que je vive en nomade, pas dans le désert, non... dans la forêt du peuple ! »⁴⁰

⁴⁰Op. cit., p. 133.

Conclusion

Quoi que le texte dramatique n'offre pas une prise facile quant à l'analyse de l'espace et que la majorité des études sont consacrées à la dimension spatiale de la représentation, nous avons pu au terme de ce mémoire au moins orienter les regards sur les intérêts significatifs d'étudier la spatialité dans le texte lorsqu'il se présente comme canevas pour la mise en scène.

Rouge l'aube est un texte dont les espaces physiques et/ou mentaux, sont structurés de manière duelle, d'un côté les lieux réappropriés par le peuple algérien que nous avons désignés comme l'espace national. Les plus significatifs sont les espaces réinvestis par le colonisé. Ils se distribuent respectivement entre ceux de la ville (la place du marché, la maison du guide) et ceux de l'espace champêtre (le village, le maquis). De l'autre côté, l'espace du colonisateur se réduit à l'espace carcéral (le camp de regroupement et la prison). Dans le premier se révèle la montée en force de l'esprit nationaliste et la volonté de puissance de tous les représentants du peuple algérien à se sacrifier pour leur liberté. Du rouge de la révolution à la lumière de l'aube espérée de l'indépendance, le peuple en marche a transformé l'Algérie en une topographie de la résistance dans toutes ses formes (verbales et armées). Le second paraît comme l'espace de l'hégémonie coloniale, mais il est mentalement l'espace de la défaite d'un colonisateur impuissant. Face à un peuple en quête de vie, le colonisateur ne déchaîne que la haine et la mort. C'est pourquoi, les deux espaces sont impénétrables, car ils sont les espaces de l'affrontement d'un projet de vie contre la folie meurtrière du colonisateur.

La résistance gagne tous les lieux et les noms si bien que les auteurs de *Rouge l'aube* ne les identifient à aucune onomastique ou toponymie que très rarement. Nous avons compris que le choix de l'éponymie est en relation avec une guerre totale qui n'a épargné personne et qui a requis le sacrifice autant des femmes que des hommes. Quant aux déplacements spatiaux, ils ne constituent aucune rupture quant au flux de la résistance, mais une parfaite continuité : le parcours du combattant (du guide) de l'espace citadin à l'espace rural aux côtés du poète aveugle, lui apprend l'humilité et la force du verbe. Le guide comprend par-dessus tout que son combat n'a été possible que grâce aux sacrifices des siens ou plutôt des siennes. Car ce sont les femmes de *Rouge l'aube* qui s'illustrent seules et désarmées dans une lutte sans tintamarres.

Comme pour tous les textes d'Assia Djébar, cette pièce relate toute la fascination qu'elle a pour le rôle de la femme algérienne durant la guerre de libération nationale. Fascination pour des femmes, qui, bien qu'elles croulaient sous le poids de la tradition et sous le joug colonial, elles étaient capables de s'émanciper. Mais un arbre en cache toujours un autre, car cette fascination présuppose une grande désolation : souvent, elle est revenue dans ses fictions vers ce passé glorieux pour condamner son présent inhumain et les régressions terribles que la condition des femmes algériennes vient de subir.

Le paradigme féminin qui fait rêver Assia Djébar est du passé, il n'a pas d'âge, il traverse l'espace de l'affliction sans prendre une ride. Que les femmes soient vieilles ou jeunes, elles sont toutes courageuses, qu'elles soient seules ou emprisonnées, elles rêvent davantage de liberté. Rien ne les avilit, ni la torture ni le viol, car elles sont ailleurs, portées par les promesses de l'avenir.

Bibliographie

Bibliographie :

Corpus d'étude:

Djebar Assia et Carn Walid, *Rouge l'aube*, Alger, Sned, 1969.

Ouvrages:

- Ubersfeld Anne, *Lire le theatre*, Paris, Belin, 1996, tome1.
- Genette, Gérard, *Figure 2*, Paris, Éditions du Seuil, 1969.
- Lotman, Iouri, *La structure du texte artistique*, Gallimard, 1973.
- Chaterjee, Partha, *La nation et ses femmes*, Karthala-Sephis, 1999.

Romans ET nouvelles

- Djebar Assia, *La soif*, Paris, Julliard, 1957.
- Djebar Assia, *Les Alouettes naïves*, Paris, Julliard, 1967.
- Djebar Assia, *Les Impatients*, Paris, Julliard, 1958.
- Djebar Assia, *Les enfants du nouveau monde*, Paris, Julliard, 1967.
- Djebar Assia, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Paris, Éditions des femmes, 1980.
- Djebar Assia, *Loin de Médine*, Paris, Albin Michel, 1991, roman.
- Djebar Assia, *Vaste est la prison*, Paris, Albin Michel, 1995.
- Djebar Assia, *Le Blanc de l'Algérie*, Paris, Albin Michel, 1996.
- Djebar Assia, *La femme sans sépulture*, Paris, Albin Michel, 2002.
- Djebar Assia, *La disparition de la langue française*, Paris, Albin Michel, 2003.
- Djebar Assia, *Nulle part dans la maison de mon père*, Paris, Fayard, 2007.

Essai :

- Djebar Assia, *Ces voix qui m'assiègent*, Paris, Albin Michel, 1999.

Thèses et mémoires

- Farah Aicha Gharbi, *L'intermédialité littéraire dans quelques récits d'Assia Djebar*, Thèse de doctorat, Université de Montréal 2009.

Films

- *La Nouba des femmes du mont Chenoua*, 1978.
- *La Zerda ou les chants de l'oubli*, co-récit avec Malek Alloula, réalisation Assia Djebar, 1982.

Articles

- Perrin Sophie, « *La femme sans sépulture d'Assia Djebar* », in *africultures* 2003 en ligne, <http://africulture.com/la-femme-sans-sepulture-2765/>
- Mostefa Lachref, entretien, « *L'avenir de la culture algérienne* », *Les temps modernes*, N° 209, octobre 1963, p. 733-734, repris dans *Révolution africaine*, N° 44, 30 novembre 1963.

Sites internet

- www.fabula.org
- <http://www.espacefrancais.com>
- <http://www.africulture.com>
- <http://www.persee.fr>
- <http://www.wikipedia.org>
- <http://www.books.google.dz>
- www.babelio.com
- www.livre.fnac.com
- www.lesmots-leschoses.fr