

***ACTUALITÉ DE
KATEB YACINE***

**ITINÉRAIRES
&
CONTACTS DE CULTURES**

*volume 17
1^o semestre 1993*

***ACTUALITÉ DE
KATEB YACINE***

UNIVERSITE D'ALGER
Equipe de recherches : Sémiologie du texte littéraire et analyse du discours

UNIVERSITE PARIS-NORD
Centre d'études littéraires francophones et comparées

L' HARMATTAN

COMITÉ DE RÉDACTION

Jacqueline ARNAUD (décédée), Charles BONN, Claude FILTEAU,
Jeanne-Lydie GORÉ, Michel GUERRERO, Jean-Louis JOUBERT,
Fernando LAMBERT, Maximilien LAROCHE, Bernard
LECHERBONNIER, Bernard MAGNIER, Bernard MOURALIS.

SECRÉTARIAT DE RÉDACTION

Centre d'études littéraires francophones et comparées.
Université Paris-Nord, Avenue J.-B. Clément,
93430 VILLETANEUSE.

RESPONSABLES DE LA PUBLICATION

Charles BONN & Jean-Louis JOUBERT

COORDINATION DE CE NUMÉRO

Charles BONN

DIFFUSION, VENTE, ABONNEMENTS

Editions L'Harmattan, 7, rue de l'école polytechnique,
75005 PARIS.

ISSN : 1157-0342

TABLE DES MATIÈRES

Charles BONN : <i>Présentation</i>	7
MYTHES, ESPACES ET MÉTAMORPHOSES	11
Assia KACEDALI : <i>Le redimensionnement de l'espace de Camus à Kateb</i>	13
Kamel GAHA : <i>Genèse et structuration de l'espace romanesque dans les oeuvres de Kateb Yacine et Mouloud Mammeri</i>	21
Mohamed-Lakhdar MAOUGAL : <i>La hilalisation du clan lunaire ou le discours de la hilalité dans Le Polygone étoilé de Kateb Yacine</i>	31
Khedidja KHELLADI : <i>Le Vautour, poème de la métamorphose</i>	41
LE THÉÂTRE RÉCENT	51
Giuliana TOSO-RODINIS : <i>Le lyrisme dans La Voix des femmes</i>	53
Bernard ARESU : <i>Kateb, ou le texte provisoire</i>	61
KATEB Yacine : <i>Le Bourgeois sans culotte (Extraits)</i>	74
POÉTIQUES COMPARÉES	77
Habib SALHA : <i>Kateb et Rimbaud</i>	79
Isaac-Célestin TCHEHO : <i>Kateb Yacine et le Monde Noir</i>	85
Nora KAZI-TANI : <i>Lumières et ombres dans Nedjma</i>	99
ESPACES DE LA RÉCEPTION	107
Jean DÉJEUX : <i>Réception critique de Nedjma en 1956-57</i>	109

Ernstpeter RUHE : <i>De Nedjma à Nedschma : Il y a trente ans, la critique allemande découvrait une nouvelle comète</i>	127
Marc GONTARD : <i>A propos de la séquence du Nadhor</i>	133
Ouarda HIMEUR : <i>La mort de Kateb Yacine à travers le discours des media</i>	145
Charles BONN : <i>Travaux universitaires</i>	161
DOCUMENT	167
Charles BONN : <i>Un recueil de jeunesse inédit de Kateb Yacine</i>	169
KATEB Yacine : <i>Oeuvres de M. Kateb Yassine</i>	171

Charles BONN
Université Paris-Nord

PRÉSENTATION

Voici le troisième et dernier ensemble de textes issus du colloque que nous organisons en janvier 1991 à l'Institut du Monde Arabe¹, que nous fumes malheureusement obligés d'annuler du fait de la Guerre du Golfe. Kateb Yacine est un de ces auteurs dérangeants contre l'expression de qui semblent se liguier tous les langages de pouvoir ou de partis, des deux côtés de la Méditerranée. On se souvient de la carrière universitaire de Jacqueline Arnaud bloquée pendant longtemps parce que sa thèse portait essentiellement sur cet auteur. Tous les admirateurs de l'écrivain se souviennent également des difficultés inénarrables qu'il connut avec le Pouvoir algérien lorsqu'il tenta cette longue et difficile expérience de théâtre populaire en arabe algérien. On sait moins, hors d'Algérie, les torrents de haine qui ont été déversés sur lui dans les mosquées après sa mort, ou encore cette fête surréaliste que fut, en revanche, son enterrement, véritable défi à tous les discours d'exclusion et colossale gifle au pouvoir en place. Mais il faudrait dire aussi que même parmi les plus chauds partisans de Kateb la négation parfois inconsciente de sa dimension d'écrivain prend encore souvent, comme de son vivant, une forme bien plus insidieuse. La plus courante est celle qui consiste à glorifier le militant que Kateb fut, certes, toute sa vie, au détriment de l'écrivain dont les démêlés avec *Alger-Républicain*, le grand journal communiste de l'Algérie coloniale récemment ressurgi de ses cendres, sont pourtant bien connus.

Trois ans après sa mort, l'auteur de *Nedjma* connaît enfin une revanche bien méritée. Déjà, le colloque dont cet ensemble est issu était

¹ Colloque organisé en collaboration par l'Université Paris-Nord, l'Université d'Alger et l'Institut du Monde Arabe (Paris).

Actualité de Kateb Yacine

consacré à sa mémoire en même temps qu'à celle de Mouloud Mammeri. Mais il avait été précédé par un grand colloque sur son oeuvre organisé par l'Université d'Alger à la très officielle salle Riadh El-Feth, avec une couverture médiatique sans précédent. Les Actes de ce colloque sont parus à l'OPU (Alger) à l'automne 1992². Par ailleurs de très nombreuses manifestations à sa mémoire ont été organisées. Les lecteurs du Bulletin *Etudes littéraires maghrébines*³ ont été et sont encore informés de la plupart d'entre elles. Enfin, la revue *Awal* consacre en même temps que nous un numéro spécial à cet écrivain devenu en quelque sorte le symbole de l'expression littéraire maghrébine⁴. Signalons aussi, pour finir, qu'après des épisodes parfois grotesques, l'oeuvre inédite dispersée par Kateb Yacine dans ses incessantes pérégrinations à travers le Monde commence à être rassemblée par l'IMEC⁵, organisme dépendant du Centre National des Lettres à Paris, où elle sera enfin accessible aux chercheurs. L'IMEC prépare d'ailleurs pour 1994 une grande exposition Kateb Yacine, en collaboration avec l'Institut du Monde Arabe et l'Université Paris-Nord.

*

L'ensemble des études sur Kateb Yacine rassemblées ici pourrait avoir pour point commun la préoccupation de l'espace. Or, l'espace n'est-il pas une des dimensions majeures de la vie comme de l'oeuvre de cet éternel errant, dans la géographie comme dans l'écriture, que fut l'auteur du *Polygone étoilé* ?

L'espace décrit par l'oeuvre de Kateb comme son écriture sont en perpétuel mouvement, en perpétuelle métamorphose. Et ce mouvement comme cette métamorphose sont inséparables d'une production mythique. Le mythe est probablement une des dimensions majeures de la création katébiennne. Cette production mythique de l'espace chez Kateb Yacine n'est cependant pas close sur elle-même. Les textes d'Assia Kacedali et de Kamel Gaha qui ouvrent cette première section intitulée *Mythes, espaces et métamorphoses* montrent comment elle s'articule avec celle de Camus, dont on n'a pas assez souligné le rôle important qu'il joua dans la formation et la reconnaissance du futur

² A.D.I.S.E.M. *Kateb Yacine et la modernité textuelle*. Alger, O.P.U., 1992, 119 p.

³ Bulletin de liaison de la Coordination internationale des chercheurs sur les littératures maghrébines. On peut se procurer ces bulletins auprès des responsables de cette Coordination dans chacun des trois pays du Maghreb, ou à Paris au Centre d'études littéraires francophones et comparées de l'Université Paris-Nord.

⁴ *Awal. Cahiers d'études berbères*. Paris, CERAM, Tassadit Yacine, dir. de publ. 9, "Hommage à Kateb Yacine". 1992.

⁵ Institut Mémoire de l'Édition Contemporaine, 25, rue de Lille, 75007 Paris.

auteur de *Nedjma*⁶, puis avec celle de Mouloud Mammeri. Mais la production mythique est bien entendu inséparable de la forte imprégnation de Kateb par la tradition orale. Aussi Mohamed-Lakhdar Maougal peut-il montrer comment la geste des Beni-Hilal imprègne profondément, non seulement la thématique de l'oeuvre entière de Kateb, mais plus précisément les modes d'écriture du *Polygone étoilé*. Khedidja Khelladi quant à elle clôt cette section par l'étude de la métamorphose dans le poème *Le Vautour*, qui clôt lui aussi de manière encore énigmatique le cycle théâtral du *Cercle des représailles*.

Nous sommes ainsi parvenus au théâtre de Kateb, sur lequel la thèse de Khedidja Khelladi est précisément une des références majeures. Cependant la section que nous ouvrons ici sur le théâtre de Kateb précisément ne concerne pas *Le Cercle des représailles*, mais le *théâtre récent*. Le texte des pièces en arabe dialectal jouées en Algérie et dans les foyers d'immigration européens après le retour de Kateb en Algérie n'est en effet toujours pas publié, même si plusieurs versions françaises de ces pièces circulent. Il en est de même pour *Le Bourgeois sans culotte*, pièce écrite en français et représentée au festival d'Avignon en 1989 peu de temps avant la mort de son auteur. C'est pourquoi ces pièces ont encore été fort peu étudiées. Il faut dire aussi que leur écriture n'est pas du tout la même que celle des pièces du *Cercle des représailles* et qu'elle déconcerte quelque peu les amoureux de l'oeuvre de l'auteur de *Nedjma*. Giuliana Toso-Rodinis et Bernard Aresu n'en ont que plus de mérite à nous faire découvrir, la première *La Voix des Femmes*, le second *Le Bourgeois sans culotte*, dont il nous offre aussi à lire deux extraits choisis.

L'espace est une des dimensions d'investissement majeur de la poétique katébiennne. Mais il est aussi un des biais par lesquels on peut le mieux saisir combien cette écriture est toujours au diapason d'autres littératures, d'autres cultures, d'autres imaginaires. On peut ainsi continuer ces approches par un jeu de *Poétiques comparées* développant à la fois des thèmes récurrents et des espaces intertextuels dans l'oeuvre katébiennne et autour d'elle. Habib Salha dégage là quelques éléments de la thématique de l'errance, commune à Kateb et à Rimbaud. Isaac-Célestin Tcheho quant à lui montre la constante présence de l'Afrique dans l'oeuvre katébiennne, cependant que Nora Kazi-Tani clôt cette section par une poétique évocation des jeux de l'ombre et de la lumière dans *Nedjma*.

⁶ On pourra par exemple se référer à la lettre inédite à M. André Walter que je cite dans *Awal*, n° 9, 1992, "Hommage à Kateb Yacine", p. 111, dans laquelle le jeune Kateb Yacine fraîchement arrivé en France souligne le rôle capital de Camus pour sa reconnaissance par le milieu littéraire parisien.

Trois ans après la mort de Kateb, il était temps aussi de s'interroger sur la réception critique de son oeuvre. L'ensemble d'études que nous présentons ici sur les *Espaces de la réception* a l'avantage d'un large éventail chronologique, puisqu'on y traite à la fois la réception critique de *Nedjma* à sa parution (Jean Déjeux, Erns peter Ruhe), un débat universitaire sur différentes approches de la séquence du Nadhor (Marc Gontard), et les réactions de la presse tant algérienne que française à la mort du poète (Ouarda Himeur). Mais cet éventail est également géographique et méthodologique, puisque Ernst peter Ruhe nous présente les réactions de la presse allemande à la lecture de *Nedjma*, cependant que Marc Gontard quitte le domaine journalistique pour celui des débats universitaires. Et même si sa position sur l'épisode du Nadhor est à l'opposé de celle de Jacqueline Arnaud, il est bon aussi que soit rappelé dans cette dernière section le souvenir de celle qui fut à la fois la plus grande critique et l'amie du poète disparu, et la fondatrice de la revue qui publie ces textes cinq ans après sa mort. Il était donc naturel que pour terminer cette section quelque peu contrastée sur la réception de l'oeuvre de Kateb Yacine on fasse un premier point sur les travaux universitaires qui lui ont été ou qui lui sont consacrés. Cet aperçu a été obtenu par interrogation de la base de données *Limag*, disponible à présent dans la plupart des bibliothèques d'universités travaillant sur la littérature maghrébine.⁷

Ce volume se termine sur un document : il s'agit probablement de textes qui furent parmi les tout premiers écrits par le futur auteur de *Nedjma*. Textes dont l'écriture n'a pas encore, certes, la force des textes ultérieurs. Mais ils montrent le rôle important joué dans la formation du poète par les modèles scolaires français. Je tiens à remercier M. André Walter à qui appartenaient ces inédits et Mme Chergui, qui fut l'épouse de Kateb Yacine et est la mère de son fils Amazigh, de m'avoir autorisé à le publier. Je remercie aussi Mme Chergui de nous autoriser à publier les extraits inédits du *Bourgeois sans culotte* que nous propose Bernard Arésu en annexe à son article.

⁷ Pour plus de renseignements sur ce programme documentaire informatisé, qui porte aussi sur les livres et les articles concernant la littérature maghrébine, et qui comprend à présent plus de 20 000 entrées, s'adresser à Charles Bonn, UFR Lettres, Université Paris-Nord, Av. J.-B. Clément, 93430 Villetaneuse (France).

***MYTHES, ESPACES
& MÉTAMORPHOSES***

Assia KACEDALI
Université d'Alger

LE REDIMENSIONNEMENT DE L'ESPACE : DE CAMUS À KATEB

Poser le problème de l'espace et de son appréciation dans l'oeuvre de Camus sur l'Algérie et celle de Kateb, nous amène à nous interroger dans un premier temps sur le nécessaire rapport de ces écrivains au réel algérien. Mais l'analyse de leurs oeuvres ne nous donne pas à lire la seule inscription de ces écrivains dans un espace géographique et historique spécifique, une terre de colonisation. Ils mettent en évidence par une écriture qui se veut novatrice, le dépassement d'un vécu étriqué, insupportable. Au-delà des limites d'une nation, chacun reconstitue l'espace qui est le plus en conformité avec son manque, celui qui résout les conflits ou qui renoue les fils d'une corde tranchée.

La notion d'espace n'est pas une notion fixe, concrète. Elle est une représentation du vécu, d'une sensibilité au monde dans lequel on se situe mais aussi d'un imaginaire qui permet de maîtriser un espace refusé dans la réalité. L'espace est doublement perçu : il est à la fois absence de limites et limites obligées. En effet, connotant communément l'idée de liberté et d'immensité il est néanmoins appréhendé par une conscience humaine. Ainsi la rencontre d'un homme et d'un espace se solde toujours par une histoire d'occupation mais aussi de redimensionnement à la mesure de chaque mentalité et de chaque expérience existentielle.

C'est donc l'espace balisé par des écritures qui donnent à lire, souvent dans une séduisante poésie, ce passage à la fois douloureux et réconciliateur du vivre au dire que nous voudrions mettre à jour et comparer.

UNE RELATION DE DIVORCE

A priori, nous voici en face de deux oeuvres qui n'ont rien de comparable sauf qu'au centre de chacune d'elles l'Algérie est une constante indiscutable. Le rapprochement se trouve aussi justifié par le souci des deux écrivains de faire oeuvre de modernité. Leurs écritures introduisent dans le champ littéraire algérien une note inédite et proposent des visions de l'espace tout à fait originales. En effet Camus rompt avec le discours algérien et substitue à la Patrie algérienne, terre des colons, la Méditerranée, espace élargi aux limites indéfinies.

Kateb surprend avec ses oeuvres polymorphes qui se distinguent des traditionnels romans régionalistes ou ethnographiques de ses compatriotes.

Si différentes soient-elles, ces écritures ne sont pas sans relation l'une avec l'autre. Comme l'écrit France Vernier, "toute forme littéraire ne se définit à une époque donnée que par rapport aux autres, par différence ou parenté" ¹, toute écriture aussi. Il est vrai que les histoires littéraires nous enseignent la constante revendication d'originalité d'un écrivain par rapport à ses prédécesseurs. Ceci se trouve d'autant plus confirmé en Algérie où une écriture nationale de langue française a vu le jour devant la nécessité de dire autrement l'Algérie, de modaliser un discours plus soucieux du colon que du colonisé. Ainsi faut-il comprendre l'oeuvre de Kateb ; ainsi la conçoit-il lui-même lorsque lors d'une interview il laisse entendre que c'est bien par réaction contre Camus, entre autres représentants de l'Ecole d'Alger, qu'il se met à écrire des poèmes et des nouvelles très politisés : "Il y a toujours eu ce purisme chez les intellectuels qui sont horrifiés de voir la politique déboucher en force dans la poésie" ². L'allusion à Camus est explicite quand il ajoute : "Il est évident que pour les Français en général, l'Algérien idéalisé, à la limite c'était Camus. La belle Algérie, l'Algérie des plages." ³

Ceci nous permet de dire que Kateb s'efforcera dans son oeuvre de rectifier l'image d'une réalité moins euphorique. A travers des discours explicitement engagés, des textes où l'historique sera poétiquement mis en jeu, Kateb dialogue avec des écritures antérieures qu'il remet en question et dont il dénonce l'effet mystificateur et la légèreté. N'est-ce pas de la légèreté, chez Camus, que cette appréciation des villes algériennes, Oran, Alger, Constantine, auxquelles il dé-

¹ Vernier, France, *L'Écriture et les Textes*, Paris, Ed. Sociales 1977.

² *El-Moudjahid Culturel* n° 156, 4 avril 1975.

³ *Idem*.

nie tout passé historique ? De même lorsqu'il écrit dans ses *Chroniques Algériennes* que "l'indépendance nationale est une formule passionnelle, qu'il n'y a jamais eu encore de nation algérienne" ⁴, il semble bien vouloir par la négation refuser d'affronter la complexité d'un conflit et supprimer une réalité qui lui est difficilement acceptable car elle remet en cause la légitimité de sa présence en Algérie, l'enracinement tellement revendiqué par ses prédécesseurs et qui pour Camus est désormais d'un ordre naturel. A cette négation de l'Histoire, à ce sentiment inavoué mais profond de la valeur civilisationnelle française, Kateb répond par une remise à jour de l'Histoire d'un peuple et d'une nation dont les valeurs civilisationnelles sont différentes. Il prend précocement l'initiative de cette action puisqu'en 1947, lors d'une conférence donnée à la Salle des Sociétés Savantes à Paris, il plaide pour une nation algérienne préexistant à la colonisation française : "On prétendit que l'Algérie n'avait en fait jamais existé, qu'elle avait peut-être existé mais en tant que peuple mineur... "

On notera la distance que prend l'écrivain à l'égard de cette opinion avec l'emploi de l'indéfini on et l'ironie qui s'y insinue lui permettant de démonter l'argumentation des coloniaux dont il révèle le manque de pertinence : "Si l'on doit juger d'un pays au nombre d'invasions qu'il eut à repousser, la France elle-même ne résisterait pas à l'examen" ⁵. Cette contre-argumentation que soutient Kateb substitue au discours de l'idéologie coloniale intériorisée par Camus, un autre discours, celui qui atteste d'une autre Algérie. Ces appréciations opposées de l'Histoire donneront lieu à des appréhensions différentes de l'espace auxquelles l'écriture donnera forme et sens.

LE RÉTRÉCISSEMENT DE L'ESPACE

Camus comme Kateb seront victimes du mal d'espace. Pourtant la relation historique de chacun à l'espace colonial les distingue considérablement. L'un fait partie du clan colonisateur, l'autre du clan colonisé. L'algérianité de l'un nie l'algérianité de l'autre. Est Algérien en fait à cette époque celui qui est Français. Quant à l'autochtone, il n'est identifié que par une appellation référant à l'ethnie et non à une nationalité. Mais la montée des mouvements nationalistes dans les années 1930 fait entendre de nouvelles voix dans le champ politique algérien en concurrence avec celles du pouvoir dominant et celles plus nuancées, plus humanistes des intellectuels de gauche. Ainsi l'espace du

⁴ "Algérie 1958", La Pléiade, T.II, Gallimard 1965, p.1012.

⁵ *Abdelkader et l'indépendance algérienne*, 1ère édition An-Nahda 1948, Réédition: Alger SNED, 1983, p. 34.

dire du colonisateur est investi par le colonisé qui prend la parole. La contestation du colonisé est toujours troublante. Elle perturbe les données d'un ordre établi. Camus prend alors conscience de la fragilité de son identité algérienne et de la menace d'un éventuel déracinement qu'il refuse néanmoins d'entrevoir.

Kateb quant à lui n'accepte pas la place que lui impose le colonisateur. Il a conscience de la rupture provoquée par la colonisation dans le vécu de tout un peuple, de cette intrusion dans une Histoire qui bouleverse tous les plans et brouille les origines. Colonisé, dépossédé de sa terre, il vit dans un monde rétréci, composé de lieux imposés par le colonisateur : camp, chantier, prison, lieux de répression et d'exploitation qui renforcent le sentiment de claustrophobie et d'asphyxie, et de non-lieux ou lieux de passage qui vouent le colonisé à une continue errance.

L'espace dans le contexte colonial, objet même du conflit colonisateur-colonisé, est bien cette zone occupée ou désertée, enjeu de la conquête coloniale et de la résistance nationale, enjeu de discours multiples. Camus ne se retrouve plus dans un espace qu'il aurait voulu conciliateur et qui, en vérité, exacerbe les tensions. Kateb souffre de l'usurpation dont est victime tout son peuple. En fait, tous deux, dans leurs situations respectives, souffrent d'un même manque, celui d'espace. Dans *Prométhée aux Enfers* Camus écrivait : "L'homme d'aujourd'hui est en effet celui qui souffre par masses prodigieuses sur l'étroite surface de la terre" ⁶.

Kateb manifestait dès les premières pages du *Cercle des représailles* son manque d'espace. C'est Lakhdar, le premier personnage entrant en scène, blessé, qui exprime le rétrécissement de l'espace du colonisé et l'ampleur de la dégradation sociale engendrée par le conflit colonial :

*Ici est la rue des Vandales. C'est une rue d'Alger ou de Constantine, de Sétif ou de Guelma, de Tunis ou de Casablanca. Ah ! l'espace manque pour montrer dans toutes ses perspectives la rue des mendiants et des éclopés, pour entendre les appels des vierges somnambules, suivre des cercueils d'enfants [...]*⁷.

La réalité ne permet à aucun des deux écrivains de remédier dans l'instant à cette angoisse de l'enferment, à cette strangulation psychologique, cet anéantissement imminent. Aussi la magie du verbe, le pouvoir du dire et de l'imagination vont-ils leur permettre de

⁶ *L'Été*, La Pléiade, p.841.

⁷ *Le Cercle des représailles*, Le Seuil 1959, p.17.

reconstruire un espace à la mesure de leurs désirs, de leurs fantasmes, de leurs certitudes.

UNE POÉTIQUE DE L'ESPACE

Chez Camus, la hantise de la claustration est repérable à la sélection de lieux privilégiés réitérés dans plusieurs textes ⁸. Le littoral algérien est ainsi la région la plus souvent évoquée, si l'on excepte les Nouvelles, et celle qui donne lieu aux développements les plus lyriques. Sans doute comme nous l'avons dit par ailleurs ⁹, cet espace côtier était celui qui comptait la plus forte concentration européenne, celui qui était le plus familier à Camus mais aussi le plus sécurisant, espace de transition entre le monde du colonisateur et celui du colonisé. Les villes que Camus retient se caractérisent également par leur site ouvert sur la mer et dans le ciel, tournées vers un ailleurs, un espace doublement élargi sur deux axes, l'un vertical et l'autre horizontal, où l'individu est invité à se perdre. Espace de désir et de souffrance, "elles s'ouvrent dans le ciel comme une bouche ou une blessure" ¹⁰. Complexes de par leur fonction de port, points d'ancrage et points de départ, elles symbolisent le déchirement de l'écrivain qui cherche un lieu où vivre sereinement et le moyen de s'évader des conditions réelles d'existence. La mer est abolition des frontières, espace de liberté. Puisque la terre comme lieu d'enracinement n'est plus une certitude, puisque cette terre lui est contestée, Camus se tourne vers la mer, "spécificité sans frontière" et ... sans mémoire. Seule certitude de permanence, "la mer précède et me suit".

Devant l'impossibilité d'affronter le réel et d'en résoudre les contradictions, Camus se réfugie dans la nostalgie d'un espace hors du temps, coupé de toute durée historique, sans aspérités, sans relief, indifférencié. Toutes les villes citées sont analogues : même site, même éclairage, mêmes éléments. Au monde des singularités Camus substitue l'univers de l'uniformité. Une thématique du *Même* renforcée par les fréquents emplois du présent itératif ou de permanence nous renvoie à la figuration d'un lieu édénique où l'écrivain n'est plus confronté à *l'autre*, où il se trouve dans une solitude exceptionnelle pour pouvoir se perdre dans l'ordre naturel. La nostalgie de l'île ("il n'y a plus de déserts. Il n'y a plus d'îles" ¹¹) dénote cette soif de revivre

⁸ *Les Essais, l'Etranger, la Mort heureuse.*

⁹ Kacedali, Assia *L'Espace comme enjeu chez trois écrivains d'Algérie : R. Randau, A. Camus, Y. Kateb*, mémoire de magister, Université d'Alger 1988.

¹⁰ "L'Eté à Alger", *Noces*, la Pléiade, p. 67.

¹¹ "Le Minotaure ou la halte d'Oran", *L'Eté*, La Pléiade, p. 813.

l'aventure du premier homme, seul dans une nature vierge où tout est encore possible. Il n'est pas innocent que le titre de sa dernière oeuvre à rédiger devait être *Le Premier Homme*. Dépassant, voire rejetant le mythe de la latinité tant convoqué par les écrivains algérienistes qui voulaient restituer une durée à leur histoire algérienne, Camus s'éloigne de toutes les thèses qui référerait à une histoire de la conquête et qui impliqueraient l'inévitable rapport de force entre diverses communautés. Il ne trouve de salut, de soulagement qu'en se replongeant dans la préhistoire, un Age d'or exempt de tout conflit. Il veut reconquérir "les terres de l'innocence", ces pays éclatants où tant de forces sont encore intactes" ¹², où être bien était alors possible.

A ce monde épuré, simplifié, lavé de toutes contradictions, Kateb oppose un espace plus complexe où la côte et les hautes plaines sont des lieux de tension et non pas de détente, de souffrance et non de jouissance. L'espace de liberté camusien est un espace de contraintes chez Kateb. Le port d'Alger, lieu de divertissement dans les *Essais* et *L'Etranger*, fréquenté par une jeunesse saine et heureuse, est dans le texte katébien un lieu de labeur et de risque où des miséreux sont en quête d'un travail ou d'une subsistance. Les hautes plaines mises en scène dans *Nedjma* et *Le Polygone Etoilé* sont ponctuées de villes dont le nom est lié à l'histoire de la colonisation : Constantine, Guelma, Sétif, hauts lieux d'affrontements ; Lambèse, ville des Aurès, site d'une prison coloniale. Espace de violence contenue ou éclatée, elles sont habitées par deux communautés en conflit. Avec des rappels historiques qui surgissent dans le texte par bribes, flashes de la mémoire excitant les consciences anesthésiées, l'écrivain révèle un espace référentiel renvoyant à une Algérie vivante, peuplée. Au lieu de nier l'Histoire comme s'efforce de le faire Camus dans son oeuvre de fiction, Kateb, au contraire, historicise son texte : dates, événement, noms de lieux, de chefs historiques.

REPLIEMENT ET DÉPLOIEMENT CHEZ KATEB

Le rétrécissement de l'espace du colonisé va provoquer chez ce dernier une réaction de retranchement dans des lieux d'exception, protecteurs, préservés de la menace extérieure. Ce repliement se justifie par le désir de conservation face à l'entreprise destructrice du colonialisme. C'est ainsi que le texte katébien égrène ces lieux souvent fermés, d'accès difficile, qui représentent l'asile de ceux qui sont voués à l'errance quotidienne.

¹² " Les Amandiers", *L'Été*, p.836.

- *La villa Nedjma*, nichée dans une sorte de maquis inextricable, abrite la femme Nedjma nommée en d'autres lieux du texte "étoile du Maghreb". Résidence forcée, elle figure bien un lieu d'enfermement où Nedjma éprouve une réelle sensation d'étouffement. "Elle ouvre et referme la fenêtre ; on dirait qu'elle cherche inlassablement à chasser l'atmosphère, ou tout au moins à la faire circuler par ses mouvements" ¹³.

- *Le fondouk* accroché au rocher de Constantine est l'endroit où se réfugie Rachid après sa sortie de prison et où, sous l'emprise du haschisch, il s'évade d'un réel opprimant pour renouer avec sa propre histoire et celle de son pays. Rachid se retrouve dans un espace libérateur de la mémoire et d'une parole confisquée.

- *L'enfance* est de ces espaces-temps privilégiés où se conjuaient la liberté, le bonheur et la liaison avec la mère. Grâce à ces moments et lieux de concentration de l'être, l'écrivain se réconcilie avec un passé historique, une culture qui lui font découvrir un espace plus vaste que celui délimité par des frontières géographiques.

"L'Algérie est bien une nation africaine qui a trouvée sa voie et sa signification dans une unité morale musulmane" déclarait-il en 1947 ¹⁴. Par ailleurs, retraçant l'histoire de la tribu Keblout, Kateb ne réussit pas à préciser les origines de celle-ci. "Notre tribu, autant qu'on s'en souvienne avait dû venir du Moyen-Orient, passer par l'Espagne et séjourner au Maroc sous la conduite de Keblout." ¹⁵. Ce rappel des origines introduit une nouvelle spatialité dans l'oeuvre. *Le Polygone* c'est l'Algérie dont les contours dessinent les cinq branches de l'étoile, chacune d'elle se prolongeant au-delà de son angle limite.

CONCLUSION

Cette étude nous révèle combien les appréhensions d'un même espace peuvent être divergentes. En fait, aucune représentation d'espace n'est neutre. La sélection de certains motifs visant à composer un univers fictif est révélatrice de différents points de vue et fonctionne comme des discours sur le réel qui les sous-tend. Ainsi à la Méditerranée, formule qui rattacherait l'espace algérien plus à un ensemble européen qu'africain, Kateb oppose une nation inscrite dans les grands ensemble arabes et africains. Alors que Camus construit

¹³ *Nedjma*, Le Seuil, 1956, p.66-67.

¹⁴ *Abdelkader et l'indépendance algérienne*, p. 34-35.

¹⁵ *Nedjma*, p. 124.

Actualité de Kateb Yacine

un monde sans hommes, Kateb redonne vie à un pays et un peuple dont les racines profondes attestent de sa durée.

Kamel GAHA
Université de Tunis

GENÈSE ET STRUCTURATION DE L' ESPACE ROMANESQUE DANS LES ŒUVRES DE KATEB YACINE ET MOULOUD MAMMERI

Le schème de la quête semble être pour les premières générations d'écrivains maghrébins de langue française un étendard et un emblème à la fois ; la quête étant ce mouvement par lequel une humanité se porte au devant de son propre devenir. Et c'est par la même raison qu'il faut, nous semble-t-il, expliquer le prestige particulier du genre romanesque chez ces écrivains, ce genre étant le lieu d'une métamorphose par laquelle l'initiation propre au récit mythique est "historicisée". Dans le roman, l'accomplissement de la revendication de plénitude propre au cheminement euphorique de la quête ne ressort plus d'un retour indéfini du "même" mais plutôt d'une conquête toujours incertaine et jamais définitive de l'espace de la réalisation de soi.

On voit ainsi que si le schème de la quête est commun aux deux formes, mythique et romanesque, comme schème de la réalisation du désir et de la consécration du sujet ¹, il n'en garde pas moins une portée et une signification spécifiques selon qu'il s'agit de la forme romanesque ou du mythe : la quête mythique est à la fois autotélique et tautologique — puisque le voilement provisoire du sens, ou de la va-

¹ A.J. Greimas, "Eléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique", dans *Communication* 8/66, pp 28-59.

leur mythique, n'est qu'une épreuve d'autorégulation et de rééquilibrage qui confirme la validité et la cohérence du même sens, alors que la quête romanesque ne s'enracine que dans "le deuil de l'un" toujours identique à lui-même², et par la substitution de la catégorie du possible romanesque au présent intemporel du mythe. La spatialisation des deux schèmes dans le mythe et dans le roman aboutit à deux paradigmes différenciés de l'espace qui sont, l'un par rapport à l'autre, dans une relation d'antinomie, comme le continu par rapport au discontinu, la complétude par rapport à l'incomplétude ou le circulaire³ par rapport au linéaire.

Dans les oeuvres qui nous intéressent, celles de Kateb Yacine et de Mouloud Mammeri, ces deux types d'espace quoique antinomiques, sont continuellement en concurrence, le roman devenant paradoxalement une écriture liminaire qui met à l'épreuve parallèlement les deux schémas spatiaux de la quête. Et c'est cette proximité des deux types d'espace, chacun propre à une forme spécifique de l'écriture de la quête, qui est la marque d'une génération de romanciers maghrébins.

L'appréhension de cette propriété, que nous considérons comme déterminante dans toute approche du phénomène romanesque maghrébin, ne s'impose cependant pas avec la même évidence, d'une oeuvre à l'autre ; et nous avons longtemps pensé que l'oeuvre de Yacine — véritable miracle de la littérature maghrébine — était celle qui poussait le plus loin l'intériorisation des conditions et des limites de l'aventure romanesque comme dimension à la fois éthique et esthétique de l'écriture, déployant cette promiscuité de l'espace mythique et de l'espace romanesque comme un scandale et un défi, et trahissant à force de rigueur et d'intransigeance ses "inconséquences" formelles comme un aspect incontournable de la quête. Ce qui n'est qu'une simple suggestion ou une trace rapide dans les autres oeuvres acquiert chez Kateb Yacine la netteté et le tranchant d'une revendication formelle.

Mais ce statut "d'oeuvre à part" est gênant pour la recherche, car l'oeuvre exceptionnelle, si elle n'est qu'une simple exception, devient irréaliste faute de consonances et d'échos. Partant de cette insatisfaction méthodologique, nous nous sommes attachés à relire certaines oeuvres maghrébines, et quelle ne fut pas notre surprise de constater, lorsqu'il s'est agi d'interroger l'oeuvre romanesque de Mammeri ; que

² Cf. C. Lévi-Strauss, "Du mythe au roman", dans *L'origine des manières de table*, Plon, 1968, et spécialement les pages 92 - 106.

³ La prétendue circularité dans l'écriture Katébiennne confine à l'exotisme et au culturalisme quand on l'abstrait de la dualité tensionnelle dans laquelle elle s'inscrit.

La traversée (1982) reprenait à près de trente années de distance, des thèmes, des situations romanesques et des personnages de *La colline oubliée* (1952) mais en les débarrassant de ce que les premiers romans avaient de programmatique et de doxologique, retrouvant ainsi le dédoublement de la quête et de l'espace que nous avons observé dans l'univers romanesque Katébien.

Notre hypothèse est que la trilogie formée par *La colline oubliée* (1952), *Le Sommeil du juste* (1955) et *La traversée* (1982) offre avec le diptyque *Nedjma - Le Polygone étoilé* (respectivement datés de 1956 et de 1966) des symétries frappantes, notamment en ce qui concerne la structuration de l'espace et sa genèse à partir d'une "mythologie" éclatée, dans laquelle le lyrisme propre à l'éclosion de la conscience individuelle est pris dans l'étau d'une double postulation paradoxale, celle de la décadence du mythe fondateur de la communauté et en même temps de sa vigueur et de son omniprésence.

Cette symétrie dans la représentation de l'espace, dans les deux ensembles d'oeuvres, peut être dégagée sous forme de paradigmes communs à partir de la relation que nous avons déjà établie entre "l'espace continu" et "l'espace discontinu". Un examen attentif des diverses occurrences de l'espace permet facilement de regrouper des figures apparemment divergentes à l'intérieur de mêmes paradigmes. Ainsi dans la rubrique de l'espace continu on peut relever "le Nadhor", "la tribu", "la forêt de l'ancêtre", etc. chez Kateb et "Tasga", "Taasast", "le désert", etc. chez Mammeri ; alors que l'espace discontinu est chez les deux auteurs présenté comme un agrégat de lieux sans cohérence aucune, et qui va de "la rue" comme espace de transition vers nulle part au "bistrot" — haut lieu romanesque de la littérature maghrébine — et au chantier ou à la plantation.

Il existe, à côté de ces deux paradigmes, une troisième représentation de l'espace qui localise dans le roman maghrébin d'avant les indépendances, l'émergence d'une conscience individuelle au statut problématique ; en effet, celle-ci tout en transcendant la négativité des deux espaces précédents par l'institution de la catégorie du possible, reconnaît à l'espace continu un rôle de fondation, le promouvant de la sorte au rang d'espace mythique.

Nous sommes ainsi en présence de trois espaces concurrents dans le même univers romanesque :

- a) un espace continu ou mythique qui fait l'objet d'une évaluation paradoxale, puisqu'il est vécu à la fois comme espace de la fondation mythique et comme espace de la chute dans l'Histoire ;
- b) un espace discontinu celui de l'aliénation, figuré par l'incohérence des lieux et par une errance qui n'a plus rien à voir avec la soif

d'espace propre à la transhumance originelle ;

c) un troisième espace qui consacre la naissance à l'Histoire d'une voix différenciée, s'appréhendant elle-même comme une "archéologie prospective", ou encore comme une genèse simultanée de la mémoire et du devenir.

Comment ces trois espaces s'organisent-ils dans l'oeuvre romanesque ? Sont-ils simplement juxtaposés ou s'articulent-ils en une forme selon un procès génétique ? Notre hypothèse est que le roman maghrébin d'expression française, loin d'être l'aboutissement d'un double procès de maturation historique et littéraire comme c'est le cas du roman occidental dans le schéma hégélien repris par Lukacs et Goldman⁴, est le fruit étrange de la rencontre brutale de la tradition et de la modernité historique. Comme effet direct de cette rencontre, le roman maghrébin de langue française peut servir de repère localisant un double procès : l'apocalypse de la tradition et du mythe d'une part, et la naissance douloureuse de "la conscience lyrique" d'autre part. D'ailleurs la forme romanesque interiorise ce double procès comme genèse de la conscience, c'est à dire à la fois comme "rétro-spection" et comme "pro-spection". Or une genèse, quelle qu'elle soit, ne se conçoit et ne peut être appréhendée que comme une construction téléologique des deux catégories de l'espace et du temps à partir d'une origine absolue. Et c'est bien ce schéma qui est à l'oeuvre dans le roman maghrébin, et surtout pour ce qui nous intéresse ici, dans les oeuvres de Kateb et de Mammeri. Nous retrouvons ainsi notre hypothèse de départ selon laquelle le cadre romanesque spatialise la quête ou encore finalise l'espace en le construisant à partir d'un repère.

Ce repère, ou cette origine absolue, est explicité de la manière la plus claire, chez Kateb et chez Mammeri, comme un point, une borne qui localise "un avant" et "un après", instituant par là une durée différenciée et un espace articulé. Dans *Le Sommeil du juste*, la figuration romanesque de cette frontière absolue aboutit, par un effet de dramatisation évident, à un double meurtre symbolique. Le coup de feu qui retentit aux oreilles d'Arezki est tiré par son propre père, qui le bannit ainsi — au sens premier du terme — de la communauté ; mais ce n'est là que le deuxième meurtre blanc ou symbolique. Il a été devancé par un autre exécuté avec une arme autrement plus efficace que le tromblon du père : le rire d'Arezki et ses petites phrases assassines⁵.

⁴ L. Goldman, *Pour une sociologie du roman*, Gallimard, 1964. G. Lukacs, *La théorie du roman*, Gonthier, 1963.

⁵ M. Mammeri, *Le sommeil du juste*, Plon, 1955. Le père "accuse réception" des propos de son fils, Arezki, comme d'une véritable agression physique : "Le père courba brusquement l'arc de ses épaules

Désormais, plus rien ne sera comme avant comme le pense Arezki lui-même : "... il avait essayé de fuir, écrasé soudain par la certitude qu'il avait déclenché un cataclysme..." (p.13). Le narrateur confirme quatre pages plus loin : "Ce n'est que longtemps après qu'on s'aperçut que les calamités qui se déchaînèrent par la suite sur Ighzer pendant des années provenaient toutes de lui (le coup de feu) et que cette balle, qu'on avait crue vaine était comme le caillou qui déclenche l'avalanche ; nulle force ne fut plus capable d'en arrêter les suites..." (p.17).

Dans *Nedjma* de Kateb Yacine la frontière en question est représentée par le fil d'un jour pas comme les autres : le 8 mai 1945. Cette date acquiert pour tous les personnages de l'oeuvre, et notamment pour Lakhdar et Mustapha, un relief particulier, celui d'un véritable cataclysme répercuté dans la conscience d'êtres à peine sortis de l'enfance. C'est cette rencontre brutale de l'enfance et de l'Histoire qui va fissurer l'espace et générer une conscience du temps et de l'espace comme extériorité radicale, altérité radicale ⁶. Cette initiation brutale à la violence de l'Histoire se termine, pour tous les personnages à l'exception de Rachid, "dans un train". L'importance du train ⁷ dans *Nedjma* n'est qu'une forme de la spatialisation hyperbolique de l'expérience d'une origine absolue de l'espace et du temps, à laquelle correspond dans *Le Sommeil du Juste* la dramatisation de la disjonction des deux univers respectivement représentés par Ighzer et Tasga. C'est cette immersion violente de l'enfance dans l'Histoire qui est le foyer originel de la quête de la cohérence d'un espace et d'un temps désormais livrés aux vicissitudes et aux intermittences de l'Histoire. C'est elle qui va déterminer l'organisation de l'espace romanesque en trois sphères articulées.

Contrairement à ce qu'on pourrait croire l'espace mythique ne préexiste pas à l'espace éthique consécutif à l'immersion de l'enfance dans l'Histoire. Il n'est que le reflet, dans la conscience du héros, de la profondeur d'un champ historique en voie de constitution, la génération des deux espaces antinomiques *continu* et *discontinu* se faisant parallèlement à partir de la vacuité du présent vécu comme apocalypse. L'espace éthique est donc premier par rapport aux deux autres ; ses deux composantes essentielles sont respectivement scolaire et féminine. La première de ces composantes, qui est étonnamment stable dans le roman maghrébin, fonde la légitimité historique du hé-

vers l'avant comme s'il recevait un coup de boutoir dans le ventre." (p. 9). Pour le rire d'Arezki, voir pp.11-12.

⁶ Cf. Kateb Yacine, *Nedjma*, Le Seuil, 1956, IIème partie ch. IV à VII et Vème partie, ch. X à XII, pp 215-222, ainsi que la VIème partie, ch 1 à I à III, pp 225/236.

⁷ *Idem*, p. 62, 69, 151, 237.

ros. La deuxième, en problématisant la relation à la mère, dote le héros de la légitimité affective qui le consacre comme individu séparé. Deux passions fondent donc cette légitimité nouvelle : la passion du savoir et la passion de la femme ; les deux passions cristallisent ainsi le procès de séparation individuelle, une sorte "d'ego-genèse". Le lyrisme qui accompagne cette naissance se nourrit tour à tour de la verve propre à une enfance qu'on sait désormais révolue et de l'appétit conquérant d'un moi pris par le vertige d'un espace dont les frontières s'estompent à l'infini.⁸

Le moi est ainsi doté d'une profondeur de son champ historique, c'est à dire à fois d'une mémoire individuelle et d'un devenir. Pour donner une idée de l'exemplarité de cette phase, qui n'est jamais figurée exhaustivement dans le roman maghrébin, on pourrait réunir l'espace d'une démonstration, le roman de Séfrioui *La boîte à merveilles* et celui de Feraoun, *Le fils du pauvre* ; on aurait ainsi les deux aspects solidaires d'un même procès, celui de l'ego-genèse à l'étape inaugurale, celui de l'élaboration de l'espace éthique. L'intérêt d'un roman comme *Nedjma* réside justement dans l'intériorisation des deux aspects dans leur solidarité, Mustapha et Lakhdar étant livrés à la curiosité du lecteur, de l'émerveillement de l'enfance à l'émerveillement des succès scolaire. Sans le 8 mai 1945, ils n'auraient probablement été que "des fils du pauvre". Et pour Arezki, c'est l'expérience de la guerre elle-même qui va conduire le héros à une relecture de sa propre expérience et à une reconstruction de l'espace de la quête⁹

C'est cette accommodation — au sens physiologique du terme — de la profondeur du champ du moi qui détermine l'apparition dans le roman du deuxième type d'espace : l'espace discontinu. Nous avons déjà indiqué que la chute dans le discontinu était une conséquence directe du "cataclysme" générateur d'espace (le 8 mai, la guerre), et que cette chute était figurée dans le roman comme disjonction spatiale. Cette étape spécifique de la quête romanesque a souvent été sollicitée par les chercheurs à cause de son importance évidente dans la définition du genre. C'est pourquoi nous ne nous attarderons pas davantage sur sa description, nous contentant de signaler que la figuration de l'espace discontinu est toujours en relation avec cette étape de l'histoire du roman maghrébin, et qu'elle ne peut être appréhendée

⁸ Paradoxalement Tasga dans *Le Sommeil du juste* incarne l'espace discontinu; c'est à Tasga que se rend Arezki pour étudier. Dans *La Traversée* Tasga perd ses connotations dysphoriques et devient "le vrai Tasga" : "La nuit était celle des sehdijs de jadis, elle commença à se peupler des images anciennes et devant les yeux éblouis de Mourad se dressa Tasga, le vrai Tasga, celui de Mokrane, de Menach, de Mouh et d'Aazi" (*La traversée*, Plon, 1982, p. 61).

⁹ Nous avons montré l'organisation concentrique et expansive de l'espace romanesque dans: "Le parcours initiatique des héros d'Occident et d'Orient", *Itinéraires et Contacts de cultures*, n° 10.

que sous forme d'oppositions du genre : - montagne vs plaine, - monde rural vs ville, - mosquée (lieux du culte) vs bars et cafés, - rue vs foyer, etc... Ces disjonctions, en fait, ne font que spatialiser, sur des modes différents, ce que nous avons appelé "la profondeur du champ du moi". Elles admettent toutes une lecture à trois niveaux différents ; le niveau proprement spatial, le niveau temporel (autrefois (**VS**) aujourd'hui) et le niveau éthique ou niveau d'évaluation. Ajoutons enfin que l'incohérence qui règne dans l'espace discontinu n'est qu'un aspect de la problématisation du monde des valeurs.

Le schéma de la genèse et de la construction de l'espace, tel que nous venons de le reconstituer à partir de l'opposition entre l'espace continu et l'espace discontinu peut être étendu à la plupart des romans maghrébins écrits avant l'indépendance. Mais s'il s'applique sans grandes entorses à des romans comme *La colline oubliée* ou *Le Sommeil du juste*, il ne peut rendre compte de *Nedjma* que partiellement. En fait ce schéma reste valide pour le roman de Kateb si on accepte de faire abstraction des deux parties centrales - les troisième et quatrième parties - et de lire les autres dans l'ordre suivant : la cinquième, la sixième, la première et ensuite la deuxième. Le problème posé par l'intégration des parties trois et quatre ne relève pas tant de la poétique du récit, ou de la construction narrative, la crédibilité de la trame étant assurée par les disparitions de Rachid et de Si Mokhtar relevées par Mourad dans la troisième partie, respectivement au chapitre I et au chapitre V ; il consiste plutôt dans l'institution d'un troisième espace, l'espace proprement mythique dont nous n'avons pas de traces dans les autres oeuvres romanesques de la même période, sinon sur le mode parodique.

Autre propriété intéressante de ce dédoublement de l'oeuvre qui signale ses tensions et sa genèse, c'est celle par laquelle le roman intègre des fragments poétiques qui lui sont antérieurs. Nous pensons que les parties centrales, et notamment la quatrième, reproduisent les fragments les plus anciens de *Nedjma* ; on pourrait s'en convaincre en confrontant le poème de 1948 "Nedjma ou le poème ou le couteau" ¹⁰ et la quatrième partie du roman.

Grâce à la médiation de la femme, de *Nedjma*, l'espace romanesque s'enrichit ainsi d'une troisième dimension mythique ; une solidarité problématique s'établit ainsi entre l'espace éthique, dans lequel la figure de la femme joue un rôle fondamental, et l'espace mythique qui prolonge la profondeur du champ individuel en dotant la personne du héros d'une légitimité autre que circonstancielle. La fondation du moi

¹⁰ Publié au *Mercur de France*, 1-1/1948.

devient alors l'intronisation de l'humanité de l'homme, l'archétype même de la reconnaissance de la légitimité d'un désir génétique et spécifique à la fois. Sans cet espace mythique que la plupart des romans maghrébins occultent sans l'ignorer absolument, le héros est un aphasique qui cerne mal son propre désarroi et qui suscite chez le lecteur une impression étrange d'inachèvement et d'incomplétude ; c'est du moins la lecture que nous en faisons. Sans cette perspective plus large, la fondation des catégories de l'espace et du temps s'accompagne chez le personnage romanesque d'une amplification anormale de ce qu'il y a de déstabilisant dans tout désir de fondation ; ce qui condamne le héros à la violence paradoxalement assumée comme contre-fondation, ou encore comme anti-fondation. Pour ces personnages comme Arezki, ou Driss Ferdi dans *Le Passé simple* de Driss Chraïbi, "le sevrage mythique" libère une violence qui condamne et l'Histoire et les personnages au décentrement et à la marginalité. Et c'est justement ce qui donne toute son importance au roman de Mammeri, *La traversée* que nous proposons de lire comme une traversée de la mémoire, par laquelle le personnage dompte sa propre violence en réactivant l'espace mythique occulté dans les premiers romans. Si *La traversée* nous paraît être une oeuvre émouvante et profondément sincère, c'est parce qu'elle s'inscrit dans un processus douloureux et authentique de pacification de la violence emphatique libérée par la rencontre sauvage de la tradition et de l'Histoire. Contrairement à ce que prophétisaient tous les positivismes historiques l'Histoire n'est jamais le fait d'amnésiques, et surtout pas l'histoire vécue à la fois comme expérience ontologique et esthétique, c'est à dire l'Histoire transmuée en oeuvre d'art.

A trente ans de distance, *La traversée* reprend les mêmes lieux évoqués dans *La Colline oubliée*, les mêmes personnages, mais cette fois représentés comme traces mnésiques, en opérant systématiquement une "contre-évaluation". La négativité de "Tasga" et "d'Ighzer" est littéralement transmuée en sérénité mythique. Pour bien faire ressortir cette transmutation, il faudrait étudier le rôle que joue le thème de la musique dans *La colline oubliée* et *Le sommeil du juste* d'une part et dans *La traversée* d'autre part. Les timides "Sehdjas" et les "Ourars" barbares des premières oeuvres sont répercutés dans le troisième roman comme "ahellils" amples dans lesquels la musique et le rythme sont la manifestation d'une communion esthétique profonde avec l'univers. Tasga, le désert et "l'ahellil" restituent à la quête romanesque dans *La traversée* l'espace mythique dont elle était amputée et restitue au personnage romanesque son humanité profonde en reconnaissant que le sens - ou la valeur - est une approximation, et un

Mythes, espaces et métamorphoses

risque à courir, entre le continu et le discontinu, entre le mythe et l'Histoire.

Mohamed Lakhdar MAOUGAL
Université d'Alger

LA HILALISATION DU CLAN LUNATIQUE OU LE DISCOURS DE LA HILALITÉ DANS *LE POLYGONE ÉTOILÉ* DE KATEB YACINE¹

L'errance est omniprésente dans le texte katébien. Elle est le verbe même. Presqu'à la fin du *Cadavre encerclé*, Lakhdar s'écrie en reprenant les derniers mots de la mère folle :

*"Il m'attendait aussi
A l'endroit où sa mère divague
Sans égard pour ma verte potence
Et sans un mot , de même il m'a quitté
Pour se serrer contre d'autres arbres
Ainsi nos astres se succèdent
Femmes et hommes, corps et biens :*

¹ La présente communication fait partie d'un ensemble plus vaste dont la première livraison a été faite au *colloque international sur les Beni Hilal* à Alger en Mai 1990 et la seconde au *colloque international en hommage à Kateb* organisé par l'I.L.E de l'Université d'Alger en Octobre 1990. Si la seconde communication se voulait une première conclusion en même temps qu'une ouverture sur une étude approfondie du discours mythique chez Kateb Yacine à partir d'une approche comparée des poétiques du génio-texte arabe depuis les premières odes, cette troisième livraison se propose d'exposer la manière dont le discours mythique katébien s'historicise et se transforme en discours idéologico-politique. Un point particulier sera développé ici, *la hilalisation du clan lunatique*, qui est un sous-ensemble appartenant à la démonstration plus globale entamée dans la première communication de Mai 1990 et qui avait pour titre "le hilalisme ou la transmigration lunatique" ou la problématique d'une inscription de la geste hilalienne dans le texte katébien. Que ce soit pour la première, la seconde ou cette troisième communication, la problématique générale qui sous-tend ce travail tente de sortir le texte katébien de l'ornière dans laquelle il semble avoir été jusque là confiné, à savoir la vision "nationalitaire" et la quête identitaire qui traduisent pour l'essentiel les littératures des indépendances et s'enferment par conséquent dans une perspective somme toute limitée de littérature de conjoncture là où celle de Kateb se veut d'essence et non de contingence. S'il y a recherche de l'Homme, de l'autre, c'est moins une recherche de soi qu'une quête de déréification et de libération de l'Homme.

Actualité de Kateb Yacine

*Rien ne résiste à l'exode
Et la mère d'un autre est devenue la mienne
En ce triple et sinistre abandon ! " 2*

Et voici que Lakhdar lui-même trouve écho à son cri par le chœur interposé qui reprend mot à mot :

*"Ainsi nos astres se succèdent
Hommes et femmes, corps et biens
Rien ne résiste à l'exode" (p. 64).*

Cette ouverture poétique dans le corpus tragique du *Cadavre encerclé* pose le jalon de la présente contribution à l'analyse du système référentiel et identitaire dans le texte katébien. En effet il faut se souvenir que l'identité de l'homme dans ce texte inverse le système établi de l'éponymie patriarcale et patrilinéaire. Kateb le précise dans ce même texte du *Cadavre* par la bouche de Hassan s'adressant à Tahar : "Le fils de sa mère : je le précise pour toi. Pourquoi évoquer ici ta stérilité ? Tu n'es qu'un vieux bourdon radoteur" (p. 20).

Et si l'errance était dans le système mythique katébien liée à la dislocation du système patriarcal ? Peut-on dès lors conclure provisoirement que le système identitaire dans l'écriture katébienne se définit à partir des pôles de l'aliénation et de la réification et non à partir du pôle du centre, système identitaire qu'il s'agit d'abattre et non de réaffirmer et de consolider. ? Ainsi Lakhdar est le fils de sa mère et c'est pourquoi il est rebelle. Et tel qu'il est, il est le fils de toutes les mères dont la Poésie, la Nation, la Révolution, le fils de la reproductrice du clan, la source des discordes et des guerres fratricides. Il est le fils de l'illégitime conception qui produit le marginal, le métèque, le rebelle et le bâtard. Cette condition d'existence est nécessaire et indispensable pour faire de lui l'être changeant et lunatique, révolté contre l'ordre établi de la loi masculine, le personnage en rupture qui perpétuellement se cherche et ne s'inquiète que très peu de ses origines. Il est par ce qu'il fait et accomplit et non parce qu'il est le fils d'un tel. Cette tare de naissance et d'appartenance est une condition *sine qua non* de son identité changeante marquée par l'absence de panégérique ou d'autopanégérique. Lakhdar ne cherchera jamais son père qu'il n'a pas connu mais il s'inquiètera de son ancêtre car la légitimité vient de l'ancêtre fondateur d'une identité réelle.

Abdelfattah Kilito écrit dans ce sens : "L'autopanégérique traditionnel (fakhr) affirme les valeurs honorées par les Ancêtres et proclame la persistance d'une identité à travers la succession des générations. Une même flamme se perpétue, attisée régulièrement par de nombreux représentants rivalisant d'ardeur, et s'épanouit enfin en

² "Le cadavre encerclé", in *Le cercle des représailles*, p. 63.

apothéose dans les vers du poète digne de son illustre généalogie. En revanche, la nouvelle version du panégérique met l'accent sur l'absence de continuité et la crise de l'identité : ce que le personnage est à un certain moment n'est pas ce qu'il a été, ni ce qu'il sera. L'être éclaté dans des incarnations hétérogènes ; une même forme est investie par des contenus multiples, un "je" se perd dans des prédicats mobiles et fragiles. Libérée, la jactance chante la dispersion dans la création, le franchissement des limites de l'espace et du temps, l'accomplissement de l'impossible et l'identification avec des êtres exceptionnels." ³

L'être katébien, qu'il soit Lakhdar, Hassan, Mustapha, ou Rachid, n'a pas d'identification à partir d'un nom propre. Certains personnages retrouvent dans *le Polygone Etoilé* une référence onomastique par métaphorisation : Hassan pas de chance, Visage d'Hôpital, Si Amar mauvais temps, Visage de prison, Face de ramadhan. Seuls les ancêtres sont nommés : Keblout et Hilal parce qu'ils sont fondateurs d'une généalogie et d'une référence. Ces fondateurs échappent à la réification parce qu'ils sont eux-mêmes êtres légendaires et mythiques et partant référentiels. Quant aux autres, leur descendance, ils ne seront que lorsqu'ils se seront libérés et auront acquis droit de cité dans la cité, quand ils atteindront "ce statut d'homme hors de la clôture, hors de l'enceinte de la cité et de la culture, êtres aspirant à la dicibilité pour atteindre la visibilité et l'existence", comme le dit Angèle Kramer. En attendant ce statut de la reconnaissance, ils devront se contenter d'une identité fugitive exprimée par une dénomination résultant d'un caractère de personnage, voire d'une thématique d'inscription dans le texte et dans le meilleur des cas d'une identification par ascendance reconnue et déterminée - comme Rachid, ou Mustapha le fils de la folle de l'asile du grand hôpital (la femme en bleu). Certes Lakhdar, narrateur dans *le Polygone Etoilé*, évoque le père et leur voyage dans la vallée de Soummam. Et dans les dernières pages du même ouvrage, un texte-essai parle des années de formation et de vie familiale. Le père apparaît alors comme le décideur de l'avenir, celui-là même qui bien que parfait arabisant, livre son fils à la langue française. Il y a dès lors une rupture de la complicité entre l'enfant et sa mère par acte volontairement jaloux du père pour rompre le pacte de résistance et répondre à la coalition :

"Mon père versifiait avec impertinence, lorsqu'il sortait des Commentaires, ou du Droit Musulman, et ma mère souvent lui donnait la réplique, mais elle était surtout douée pour le théâtre. Que dis-je ? A elle seule, elle était un théâtre. J'étais son auditeur unique et enchanté..." ⁴

³ *Les Séances*. Paris, Sindbad, 1983.

⁴ *Le Polygone Etoilé* page 179.

L'alliance de l'enfant et de la mère n'est-elle pas ici l'emblème de la reconstruction de l'ordre civil (la perturbation de l'Etat civil) ? Et pourquoi faut-il là encore passer au second plan la paternité et réaffirmer la primauté à la mère et partant à la femme ? C'est que le système identitaire arabe (et musulman) se base sur la suprématie masculine au détriment de la féminité, à telle enseigne que dénommer quelqu'un par sa mère revient en fait à souligner sa bâtardise, et donc "l'anomalie" de sa naissance. Ainsi la dénomination civile par la mère se révèle-t-elle une identification fugitive.

Tâchons, maintenant d'interroger le texte katébien en reprenant ces fiches de l'état civil qui existent en consignation dans le texte même :

Dans *le Polygone Etoilé*, nous avons celle de Hassan Pas de Chance :

*"Hassan Pas de chance
1m 60
Onze séjours en prison
D'où son immense culture
Une fois
Dans un bar
Un Grand Monsieur
En tenue de cheval
Bouscule
Sans s'excuser
Un Arabo-Berbère
Hassan regarde autour de lui, s'empare d'une boîte de fromage qui traînait sur une table, déchire le couvercle, y inscrit en grosses lettres : Hassan Pas de Chance
-- Voici ma carte. Pas de choix pour les armes." (pages 88, 89, 90).*

La deuxième fiche signalétique qui vient immédiatement après celle de Hassan est fort éloquente elle aussi : "Si Ammar Mauvais Temps" (pages 90, 91, 92, 94). Mais cette fiche signalétique est la seconde pour ce personnage, une autre, haute en couleurs, avait précédé aux pages 48 et 49 *du Polygone*. Une autre fiche signalétique, plutôt laconique et lapidaire celle-là, concerne un "mnafgui" (un bandit d'honneur comme il en a beaucoup existé dans les pays méditerranéens). Il s'agit ici de Mohamed Ben Mohamed (page 139).

En fait, à le voir de plus près, cet état civil dans *Le Polygone* est bel et bien organisé. Les fiches signalétiques, comme les fiches de police, commencent, et ce n'est pas sans signification, à la page 80, avec Abou Zeid Abderrahmane Ibn Mohamed Ibn Khaldoun. Une dénomination complète avec un patronyme, un nom et un surnom. Il y a à l'évidence saturation éponymique. Celle qui achève le cycle, avec Mohamed Ben Mohamed, présente presque les mêmes caractéristi-

ques à savoir une dénomination complète mais sans surnom. Quant aux autres : Si Ammar mauvais Temps, Hassan Pas de Chance, Visage d'hôpital, Visage de Prison, Tapage Nocturne, à peine trouverait-on des prénoms avec des expansions onomastiques métaphorisées. Il y a là absence d'état civil par omission. Mais cela est compensé par une humanité en marche, une phratrie en mouvement vers son avènement assujetti à sa volonté de se battre et de vaincre surtout en l'absence de certitude quant à la Victoire :

"Il ne fallait surtout pas s'arrêter. C'était clair. Chacun avait compris qu'il était temps de déposer son acte ; en passant, sur le sentier de la guerre, et la plupart étaient certains qu'ils ne reviendraient pas ; enfin, nul ne savait s'il irait jusqu'au bout." ⁵

Êtres de voyage, êtres de mouvance, êtres d'aventures, ces personnages deviennent par la force des choses et par l'expérience, des êtres de l'observation dont la conscience va s'aiguissant par appui sur le vu et l'entendu y compris pour le plus intellectuel d'entre eux : Ibn Khaldoun, cité à la page 80 du volume. Quant aux autres, métèques et brigands, marginaux et révolutionnaires, ils sont instables par nécessité (plutôt cela que d'avoir à courber le dos) et par destination (ils sont l'incarnation même de leurs destins aussi instables qu'eux). Du reste, chacun est prisonnier d'un destin, d'une diachronie qu'il a faite et qui a fini par le faire. Mais ces êtres de voyage ne sont pas des chercheurs de savoir (à l'exception d'Ibn Khaldoun cité à leur tête). Ce sont des agitateurs contre l'ordre établi, ce sont les anonymes de la Révolution en marche. Ils sont une seule et même identité bafouée et fugitive qui se réfugie dans la dénomination plurielle métaphorisée. Mais ils ne sont pas des êtres exceptionnels et n'entendent nullement s'identifier à des êtres exceptionnels. S'ils franchissent souvent, non sans quelques difficultés les espaces, ils sont prisonniers du temps, de leur temps. Et pour juguler et conjurer la malédiction et la contingence, les voici en prise avec l'absence et la présence, avec la continuité et la discontinuité. Point soucieux de leur devenir — ils sont êtres de la diachronie — ils sont en perpétuelle recherche de leur passé et particulièrement de leur maquis des origines. Leur identité est bel et bien existante, et elle leur pèse de surcroît. Car ils voudraient se contenter d'incarner une thématique de métamorphose, que la poésie populaire a longuement chantée, et acquérir de la sorte ce statut privilégié de héros de la geste populaire. Ainsi s'explique cette distribution dans le texte qui structure cet état civil d'actants dans une mouvance allant de l'intellectuel dissident et voyageur (Ibn Khaldoun) au bandit d'honneur ancien engagé volontaire contre le nazisme (Mohamed Ben

⁵ *Le Polygone Etoilé* page 158.

Mohamed). Ce passage obligé constitue en fait la jactance de la métamorphose de l'être exceptionnel (l'intellectuel Ibn Khaldoun, figure emblématique de la citadinité raffinée et modèle pour l'homme urbain) en un être de résistance, brutal et farouche en sa revendication libertaire (le bandit d'honneur Mohamed Ben Mohamed, figure mythique de la ruralité rustre et radicale et modèle pour l'homme nié et bafoué). Entre ces deux figures, se glisse le clan lunatique des irréductibles, "les assoiffés d'azur, les poètes, les fous", personnages caractérisés par une thématique (le tapage nocturne, le mauvais temps, la prison) mais semblables à eux-mêmes comme des faces d'une même réalité, d'une même trempe, équivalents les uns aux autres et interchangeables en leur actance.

Voyons à titre d'exemple le lunatisme des personnages :

*"Depuis la Terre Arabe, et depuis le Soudan, Rachid reprend la piste, il traverse une fois de plus tout le désert de Tripoli, sans changer de tenue, dans sa chemise de toujours, en loques ; ses cheveux ont blanchi, du jour au lendemain, sans qu'il le sache, sans perdre de leur vigueur, comme s'il avait humé, sous la fleur de poussière qui brûle dans sa pipe, de quoi marcher pendant dix ans, comme si le vieux nègre l'avait obligé à vieillir d'un seul coup, pour en finir avec l'orage, en attirant la foudre"*⁶

ou encore celui de Hassan, très pertinent :

*"Il avait débuté à Souk-Ahras, dans les autos volées, en faisant le vide sur la route, rien que par sa manière de conduire comme une guérite subitement privée de sentinelle, quand il était réduit au jeu de quilles, à l'enfance de l'art, sans parler des fermes et des plantations incendiées, des mines posées sur les rails, ni de ses incursions dans les mines ; il enlevait le personnel avec la dynamite. leur donnait carte blanche, à cette condition : être capable, avec lui, de faire sans étape, le moment venu, au pas de course, les soixante kilomètres, et plus, de Souk-Ahras à la frontière ou vice versa."*⁷

Un lunatisme singulier et combien significatif est celui de Ammar :

"Il y a dans l'homme un fond de niaiserie qui lui fait toujours redouter d'être plus bête qu'il ne l'est. Tel était le gendarme qui arrêta Si Ammar Mauvais Temps, à l'une des frontières du pays où il se trouvait, par le plus pur hasard, chargé d'une guitare et d'une valise pleine de fleurs - chanvre indien, bien entendu.

Va pour la guitare. Mais les fleurs ? Et dans une valise ! Peut-être un fou ? Sa carte d'identité ne laissait pas de doute. Il était expulsé du pays où il se rendait, d'où il venait aussi en droite ligne, à en juger d'après la brève chronologie de son aller-retour." (p. 48).

Et c'est peut-être le lunatisme de Visage d'Hôpital qui, reste le plus révélateur de la constitution du Clan :

⁶ L'Oeuvre en fragments p.207.

⁷ Le Polygone Etoilé, p. 89.

"Vêtu d'un bleu de chine, Visage d'hôpital, n'avait plus de l'ancien fellah qu'une moustache repentante, et la canne qu'il portait encore, comme si un démon la lui avait remise en main pour abattre lui-même ses rêves citadins. Il faisait quelques fois de brefs séjours en psychiatrie." (p. 70).

Nous n'étudierons pas toutes les errances. Nous avons préféré prendre acte de celles qui donnent un sens et un contenu à la démarche et ce de manière claire. Mais si ces errances s'inscrivent en leur singularité en raison des personnages qui les incarnent, l'errance est en fait collective, plus ample, c'est une mouvance sociale plus qu'une fugacité d'individus :

"Misère, c'est vrai qu'on est tous partis ! Se débarrasseront jamais de leurs talons d'acier. Ni bivouac ni cité. Pas l'air d'avoir réussi. La nostalgie. Départs massifs en fumée ..." (p. 51).

Et ces départs massifs, "ces paquets d'hommes" déposés en de lointains aérodromes, "cette marchandise égarée", ces errances par tribus et clans déportés, voilà que Kateb leur donne un qualificatif monosémique : la prolétarianisation, cette autre forme plus récente de la hilalité :

*"Aux mains des hors-la-loi, Paris fait sa toilette.
Oui, ce sont bien des hors-la-loi qui balaient
Aujourd'hui les trottoirs du Monde libre.
Il n'y a pas pour eux de loi qui tienne.
Mais qu'on y prenne garde :
Il y a un demi-siècle, un jeune vietnamien balayait la neige dans les rues de Londres.
Ce jeune homme, c'était Ho Chi Minh.
Il balaya du même coup deux grandes puissances impérialistes"⁸.*

La transformation de la hilalité en prolétarianisation, passage obligé du discours mythique au discours idéologique, est la condition incontournable de la transformation de la lamentation (sur le temps perdu) en jactance (à propos du temps retrouvé et redécouvert qui ouvre la perspective d'une libération plus profonde parce que plus radicale). En cela, encore une fois, Kateb renoue avec le géno-texte arabe, celui de l'âge d'or. En effet, comme le souligne très justement Abdelfattah Kilito : "Libérée, le jactance chante la dispersion dans la création, le franchissement des limites du temps et de l'espace, l'accomplissement de l'impossible et l'identification avec des êtres exceptionnels"⁹.

Voilà que dans le texte *du Polygone Etoilé* apparaissent ces êtres exceptionnels à triple incarnation : la probité intellectuelle et scientifique, la lutte de résistance nationalitaire et la révolution émancipatrice. Trois figures emblématiques s'inscrivent dans le texte : Ibn Khaldoun

⁸ "L'Ecrivain public et le balayeur", par Kateb Yacine. Paris, *Le Monde*, 20 novembre 1970.

⁹ *Les séances*, p. 31.

(pages 80-81), L'Emir Abdelkader (p.105) Mao Tse Toung (p. 140). La prolétarianisation elle-même, n'est-elle pas ce passage encore une fois obligé de la dépayssannisation (déruralisation) vers l'homme libéré des travaux abrutissants de la terre et vers le dépôt du fardeau pour une émergence de l'âge du feu incandescent qui fond les chaînes et libère l'esclave. Kateb Yacine le dit sans détour :

"... Ils ne manqueraient pas d'espace à conquérir, et il faudrait tout exhumer, tout reconstituer, écarter l'hypothèque de ce terrain douteux qui avait attiré soldats et sauterelles, dont le propriétaire avait été tué, dépossédé, mis en prison, et sans doute avait émigré, laissant aux successeurs un vieil acte illisible n'indiquant plus qu'un polygone hérissé de chardons, apparemment inculte et presque inhabité, immense, inaccessible et sans autre limite que les étoiles, les barbelés, la terre nue, et le ciel sur les reins, en souvenir de la fraction rebelle, irréductible en ses replis, et jusqu'à la racine la rude humanité prométhéenne, vierge après chaque viol, qui ne devait rien à personne ; Atlas lui-même avait ici déposé son fardeau et constaté que l'univers pouvait fort bien tenir autrement que sur ses épaules. ... Jamais on n'attendait le retour des Beni Hilal.[...]"¹⁰

Dans un poème intégré au texte narratif, Kateb insiste sur la dépayssannisation :

*"Jamais je ne pourrai te rassurer.
Moi le derniers des paysans
A mon arbre sacrifié
Je ne sais ce qui me retient
De l'homme que j'étais
Ou du poignard qui me supplante.
Que gagnerait ici la veuve de mon père
A me savoir assassiné
Par le second époux qu'elle n'a pas choisi ?
As-tu vu les serpents jouisseurs
Se tordre dans les foins ? Ainsi ma mémoire
Se meut à travers le meurtre et l'exil"¹¹*

Si la paysannerie est à certains titres valorisée par son endurance, sa perspicacité, son attachement à la terre et par le respect qu'elle impose aux citadins¹², elle se doit toutefois "d'ouvrir ses yeux sur l'esclavage" et d'offrir à la cité le souffle révolutionnaire par l'allégorie du messager des Ancêtres, le vautour noir et blanc, le sculpteur de squelette, cet oiseau de proie qu'un chasseur, paysan de Kabylie, avait offert un jour à un père, et qui privé de liberté, se laissa mourir de faim en refusant la pitance qui lui était présentée. Les paysans reviendront un jour aux libertés fondamentales par la Révolution.

¹⁰ Le Polygone Etoilé p. 144.

¹¹ Le cadavre encerclé p. 59.

¹² Le Polygone Etoilé p. 12.

Mais la Révolution n'est pas le but suprême car elle-même peut connaître des déviations :

"S'il arrive, rarement, qu'une révolution se voie dans un miroir, elle recule, horrifiée devant sa propre image : ce spectre délirant ce vautour noir et blanc s'incarnant dans la femme sauvage pour la sacrifier au combat, c'est l'oiseau des ancêtres." ¹³

La hilalisation, pour être totale et radicale, se doit de faire éclater le cadre référentiel qui l'enferme dans une spécificité culturelle. Seul le lunatisme, comportement qui bouscule la référence et le conformisme, peut lui donner ce caractère singulier de la marche sans arrêt qui la transporte d'un espace référencié, spécifié vers un espace ouvert, toujours à découvrir là où l'Homme, n'importe quel homme, est en but à la réification. La continentalisation de la Révolution est alors une condition incontournable pour la réalisation de la pleine hilalité :

*"Si loin
Que dans leur île exilés
Nos frères nous retrouvent
Vivants après la mort

Fils de l'Atlas
Quand vous mouriez
Brûlés dans les cavernes
Et vous Malghaches
Quand vos corps éclatés
Roulaient sur nos rivages
C'est le même crime
Et la même souffrance
La vieille Afrique
Au coeur percé de flèches.

Que croûlent les prisons
Et que soient honorés les ancêtres
La potence dressée
Sur une île africaine
Ce n'est pas la première
Que nous renverserons
Debout pour libérer
La vieille Afrique
Au coeur hérissée
De flèches et de fleurs" ¹⁴*

Ainsi le lunatique hilalisme du clan, s'avère le moyen privilégié pour assurer à l'entreprise de libération totale sa conduite vers un autre paramètre dérivé, en l'occurrence la hilalisation des fils d'Atlas dont nous avons donné ci-dessus un indice : la dépaysannisation. Et la hilalisation des fils d'Atlas s'ouvre sur la Continentalisation ou le dépas-

¹³ L' Oeuvre en fragments, p.267.

¹⁴ L'Oeuvre en fragments, p. 80.

Actualité de Kateb Yacine

sement nationalitaire - la libération de l'Afrique - qui par la dissidence permanente mène de manière incontournable à l'irréductibilité libertaire, territoire exclusif et privilégié de la Poésie, Patrie par excellence de la Liberté, la Dignité et la Générosité :

*"Là et ailleurs
Accumulant le sang avare
Vidant les crânes
Comme des coupes
Sans jamais lire
Dans les pensées
Tombées toujours plus bas
Nos racines se dressent
vers l'étreinte initiale
Au fond du cimetière
En la sarabande étoilée" ¹⁵*

¹⁵ "Poème d'Exil", *L'Oeuvre en fragments* p. 99.

Khedidja KHELLADI
Université d'Alger

LE VAUTOUR, POÈME DE LA MÉTAMORPHOSE

Lorsque le rideau tombe sur la dernière tragédie du *Cercle des Représailles*, laissant Lakhdar "encerclé au maquis de ses origines", lorsque le rire sardonique du héros porc-épic est étouffé dans la rituelle chute au centre du destin, c'est le poème dramatique qui tente par son lyrisme de combler ce hiatus.

Si la littérature est avant tout questionnement de l'ambigu, dans l'oeuvre de Kateb Yacine, c'est *Le Vautour* qui donne à cette interrogation toute son envergure. Véritable panorama de tous les doutes qui font cette oeuvre, il en agence les images et les structures primordiales en un véritable réseau d'archétypes, lorsque la poésie ramène à la mémoire les figures les plus chargées et les questions les plus obsédantes de la quête littéraire, depuis le premier poème, *Nedjma ou le poème ou le couteau*¹. L'unité de l'écriture que forge ici le poème doit poser l'homologation finale entre le destin des origines et celui de la poésie. Et si le dernier tableau se fige sur le temps du rêve, dans cette image d'eau et de profondeur confondues², c'est que la dualité poétique a rejoint dans sa formidable implosion la dualité mythique, formulant cette réconciliation des contraires de tous temps souhaitée et qui, lorsqu'elle se réalise, devient poésie. *Le Vautour* est, peut-être, dans ce sens, l'une des plus belles illustrations de la pensée du Jung sur

¹ Coexistent en effet dans ce texte de façon explicite les références à l'ancêtre "esseulé polygame" de *Nedjma* ou du *Polygone étoilé*, les références à la mère des poèmes ou du roman ("l'agonie de la rose, l'oiseau..."), à *Nedjma* ("voile, cheveux, ogresse, déjà noircis..."). Sont évoqués également l'amour fusionnel et anthropologique ("la verte demoiselle") et l'inspiration poétique ("et ta première crue").

² ("Et l'incertaine / Equivalence / De nos corps / Sur la margelle d'un même puits").

les archétypes comme "formes universelles faisant partie des structures héritées de la psyché" ³. C'est aussi une page qui synthétise à elle seule ce que Bachelard affirme de toute poésie : "Nous entrons dans le règne du je cosmisant. Nous revivons, grâce au poète, le dynamisme d'une origine en nous et hors de nous" ⁴. Car *Le Vautour*, poésie vocative, s'il en est, évolue entre un 'je' et un 'tu' qui sont le lieu d'expression d'une parole duelle tentée par l'élucidation de l'ambigu mais toute entière d'émotion empreinte, comme le manifeste l'absence de ponctuation, si ce n'est ces quelques exclamatives et interrogatives qui n'arrivent pas à rompre la digue des paroles se répondant en écho dans ce poème fiché en terre comme une statue. Et c'est cette forme vide, totémisée qui synthétisera les sens de l'interrogation littéraire de Kateb.

Du *Vautour* comme emblème mythique, nous ne retiendrons que ce qui se rapproche directement de la thématique romanesque ou théâtrale de l'oeuvre. Dans toutes les mythologies où il apparaît, le vautour est le symbole de l'ambivalence, ambivalence fondée sur une dualité active. Oscillant entre les pôles opposés mort-vivant, terrestre-céleste, masculin-féminin, minéral-végétal..., il devient par cette dualité même, par cette position inconfortable au coeur de l'attraction-répulsion, le lieu de la métamorphose de toute chose. Oiseau charognard, il peut redonner vie dans l'unité après avoir ingurgité les morceaux épars.

C'est en Egypte que le mythe du vautour vit la plénitude de tous ses attributs. Dans la mythologie pharaonique, se rencontrent en fait deux dieux vautours qui sont en vérité deux déesses, la déesse Moutt symbolisant la mort et la déesse Nakhabit symbolisant la fertilité. La première, épouse d'Amon-Re apparaît comme une sorcière, la seconde, femme de Napi, le Nil, est la protectrice de la Haute-Egypte. Le vautour prête donc ses traits à ces deux mythes féminins contradictoires symbolisant l'un la mort et la stérilité, l'autre la vie et la fécondité. Il n'est pas étonnant que cette double représentation ait été synthétisée au niveau de l'imaginaire en cette dualité dont procédera désormais le symbole. Lié également au cycle d'Isis et d'Osiris, le vautour prête ses traits à la déesse, lui dérobant alors ce don de la parole

³ Cité par IONS, Véronique, *Le grand livre des mythologies*, p.7.

⁴ Cité par P. GINESTIER, *Pour connaître la pensée de Bachelard*, p.182. Et effectivement ce poème qui reprend en charge toutes les données de l'oeuvre depuis le poème des origines, *Nedjma ou le poème ou le couteau*, jusqu'au silence nécessaire, assimile aventure littéraire et aventure humaine entre les deux questions primordiales du début et de la fin du monde. La genèse de l'oeuvre concentrée dans ce texte revient à poser la véritable question ontologique de l'écrivain: "Qui suis-je? Et quelle est mon oeuvre?" L'interrogation sur la signification des origines s'est déplacée au fur et à mesure de la mise en oeuvre au niveau du destin de l'écriture. L'homothétie des situations constitue la constance de la recherche de sa vérité par Kateb.

dont elle savait si bien jouir. Nous savons qu' Osiris, divinité du blé, secondé par sa femme, la sage Isis, enseigna à ses sujets les manières civilisées et que son scribe Thoth donna un nom aux choses. Victime de la jalousie de son frère, il fut jeté dans le Nil, découpé en quatorze morceaux. Et c'est sa femme, Isis, qui le retrouve, le reconstitue et, par les rites de l'embaumement, lui redonne vie avant d'avoir de lui un fils : Horus. Apparaît ainsi avec évidence la similitude avec le rituel de l'activité du vautour puisque celui-ci transforme par le travail interne de son corps la mort en vie et trouve, qui plus est, les paroles justes pour fonder un monde autour de la symbolique du fleuve fertile. Par ailleurs on pratiquait dans l'Egypte ancienne le rite de l'ouverture de la bouche: par le souffle dans les corps momifiés on espérait, sinon leur redonner vie, du moins réveiller leurs sens ⁵.

Dans les légendes gréco-romaines, les attributs du vautour sont plus nettement concentrés sur ce don de la parole puisqu'il y apparaît comme un oiseau divinatoire. Concernant la voix de la statue, dans la mythologie grecque, J. P. Vernant dit ceci : "Animer une statue de pierre ou de terre, lui donner vie après l'avoir façonnée ..., c'est mettre en elle une voix, une *phoné*". (p.74). En Afrique Noire, c'est la métamorphose qui domine dans la symbolique du vautour. Dans certains rites, le dieu-vautour devient clown, apparaissant après une période initiatique qui lui permet de réaliser cette tâche extrême, le lien vital des contraires ; dans son jeu parodique devant la foule en liesse, le clown-vautour réussit son grand-oeuvre : il transforme la pourriture en or philosophal.

Synthétisant en lui tant d'images et tant de symboles contradictoires, le vautour ne pouvait être supplanté par aucun autre élément de la mythologie katébienne pour dire le duo épique dans lequel s'affrontent les forces inspiratrices d'une oeuvre qui cherche sa vérité dans son ambiguïté. Nous connaissons la répétition obsédante chez Kateb de ce souvenir lié aux sacrifices rituels de Sidi M'Cid et à cette patte de vautour embaumée que sa mère conservait comme une relique. D'emblée, le symbole rejoint dans l'oeuvre l'imaginaire structuré autour des images féminines et particulièrement celles de la mère. Entaché donc d'aliénation, il y revient sous la forme d'un avatar : en effet, si l'aigle représente l'unité tribale dans le sang, le vautour est le symbole de son évolution dans le temps. Le second se substitue au premier pour dire la fin d'un monde idyllique, lors du passage du terroir sécurisant à la cité aliénante en même temps qu'est consommée la perte de la parole originelle au profit de la langue de l'autre. On sait combien

⁵ Sur ce mythe, cf. *Les grandes civilisations disparues*. Sélection du Reader's Digest, 1980, pp. 33-34.

cette symbolique de l'aigle est ancienne et que de nombreux récits de tradition orale attestent de sa présence en Algérie. Son exploitation par Kateb demeure particulière.

Dans l'oeuvre, si le vautour se place donc toujours dans cet espace-temps inconfortable du changement, il n'en est jamais pour autant dénué de forces à-venir. Dans tous les cas, un rituel de dépossession initiatique doit, selon le schéma avalement-régénération redonner vie. Ce lien structurel est manifeste dans toute l'oeuvre. Dans le roman *Nedjma*, le passage à la ville de l'autre entraîne la fin de la légende tribale et sa transformation en énigmes, potins dont s'emparèrent "les dernières radoteuses" de la tribu (p.134). Dans le théâtre, la présence du vautour est plus manifeste : dans *Le Cadavre Encerclé*, c'est Lakhdar, le militant nationaliste qui emprunte au vautour ses traits pour dire le rituel des morts qui se répercutent vainement dans le temps. A la recherche d'une parole authentifiante, tandis que la mère aliénée de Mustapha, "rose prise à la gorge", appelle les oiseaux. Lakhdar et la Femme Sauvage se rencontrent dans ce symbole restituent à l'oiseau toute sa force androgyne. Dans *La Poudre d'Intelligence*, lorsque la forme théâtrale absorbe dans cette figuration tragique tous les protagonistes, la vérité se fait jour sous la forme d'une prédiction : "Les Ancêtres nous ont prédit que lorsque sonneront les dernières heures de la tribu, l'aigle noble et puissant devra céder la place à l'oiseau de la mort et de la défaite" (p.113). Dans *Les Ancêtres redoublent de férocité*, le vautour concrétise l'issue mythique de la pièce puisqu'il est l'unité vivante dans laquelle sont engloutis les différents acteurs du drame, lorsqu' échoue l'issue politique. Dans la satire, annonçant déjà le poème, il réapparaît après la prédiction révélée par Lakhdar et, déployant ses ailes, semble vouloir protéger le prince sacrifié par la faute de son père le sultan, tandis que les spectateurs de ce texte sont conspués. Ali, le fils de Lakhdar et de Nedjma n'est pas loin d'Horus. Ayant ainsi, progressivement et sans complaisance, posé les termes d'une écriture de la délivrance qui ne peut que dire son inanité momentanée, le poète va, s'appuyant sur cette structure-jalon, avec beaucoup d'humour et de courage, y modeler son propre chant... pour lui imposer le silence. Ce signifiant mythique tout à la fois androgyne et anthropophage offre donc une dimension collective aux données individuelles "pour survoler sa tombe avec assez d'envergure". Et si la forme dramatique devient sculpture poétique elle est aussi, sous l'emblème du vautour, une sépulture grosse de vie, la fonction cathartique de la littérature ayant enfin trouvé son expression.

Ce que Kateb restitue ici du vautour, ce sont les attributs essentiels fondés sur une vision syncrétique de toutes les données mythologiques. Fichés en terre comme le colosse grec, concrétisant ce pas-

sage de la vie à la mort comme le fait Isis s'opposant à Moutt, lieu de la métamorphose vers le matériau philosophique, il apparaît dans tous les cas comme un double du poète, associé à sa psyché. Forme vide totémisée sur la scène où les héros tragiques et satiriques sont sacrifiés à leur vanité ponctuelle mais où ils tentent de se reforger, par une véritable osmose, en une seule vérité, celle de la poésie qui vaut celle de l'or philosophal déjà tant cherché par Djeha/Nuage de Fumée, héros comique de la plus grande tragédie de Kateb.

L'écriture de l'ambivalence se fonde alors sur une série de ruptures que le poème dramatique synthétisera en une contradiction fondamentale entre langue et parole. Tout à la fois chant et conte, le poème se déroule selon le rythme cyclique du mouvement diurne-nocturne, s'ouvrant sur le "déclin de la rose" et s'achevant "au lever du jour / Accompagné de la nocturne" (p.166) ⁶. Rythme cosmique soumis à celui de ces deux refrains dans lesquels les mots peuvent, un à un, devenir de véritable vers. Et si, d'un refrain à l'autre le poète-conteur laisse s'exprimer les différents ressorts brisés de l'oeuvre, c'est pour les remodeler dans leur unité enfin acquise au terme de l'écriture.

Façonnés sur les deux couleurs noire et blanche, ils fonctionnent comme un chapiteau à partir duquel sont déployés en oriflamme au-dessus du poème les deux étendards, de l'étrangère et du fondateur :

<i>"Sombre Amour Sans prémices"</i>	<i>"O nudité Secrète De la statue !"</i>
---	--

Par ailleurs, le 'je' et le 'tu' unis à l'ouverture comme dans une Kyrie se séparent progressivement autour de ces couleurs jusqu'à vivre ce face à face épique au fur et à mesure que se dévoilent les discordances du texte. L'invocation cesse et l'autre est évoqué comme objet, simple référent d'une parole qui se cherche :

*"Je n'aime que l'intrus
Disais-tu"... (p.157)*

*"Verser si peu
De ton sang
C'est le seul crime dont je sois privé"... (p.158)*

*"Dès qu'elle parle à l'oiseau
Il ne sent plus ses ailes"... (p.158)*

Le pôle noir pose comme postulat de départ une absence de prémices par laquelle est dénoncée la stérilité de l'action cathartique

⁶ Le cycle d'Isis et d'Osiris est présent dans ce mouvement nocturne-diurne: en ramenant son époux au jour, Isis célèbre son amour dans la lumière du soleil et la naissance à l'aube de son fils Horus aura lieu après le long séjour dans les ténèbres. Horus se révélant être Osiris lui-même, le cycle sanctionne la victoire sur la mort par la résurrection.

Actualité de Kateb Yacine

de l'écriture réduite à un ressassement sans perspective de l'action militante, pour se dire finalement dans cette forme vide, dans ce cadre mythique. Ce refrain règle également les jeux de l'altérité entre un 'je' et un 'tu' dont les inversions s'achèvent en une relation d'équivalence entre le vautour et sa victime :

*"Jamais assez furtif
A l'irruption soudaine de tes cimes
Je ne pourrais te renverser" ... (p.158).*

Le pôle blanc met en scène le héros porc-épic qui, tentant d'enraciner la légende dans sa tombe, articule ensemble, en les figeant dans une même figuration, mythe collectif et histoire personnelle. Les procédés de dédoublement sont alors exploités dans la structure même du poème comme ceux de l'altérité l'étaient dans le pôle noir. Tel un meddah reprenant des pans entiers de son récit d'une strophe à l'autre, le poète se laisse emporter par l'écho de ses propres doutes :

*"Je ne sais quelle soeur mal déguisée
Elle a poussé sur ce grabat
Pour vérifier jusqu'à nos songes" (p.162).*

repris à la page suivante après le refrain.

Entre les deux pôles, une tension est créée qui suit progressivement le rythme d'un rituel de dépossession jusqu'à cette vision finale contractée lorsqu' a lieu la confrontation directe des deux leit-motives contradictoires. Et c'est autour de ces deux extrêmes que sont organisés tous les souvenirs de l'oeuvre, tous les discours auparavant exploités. La nouvelle légende qui les restitue les organise en un cycle appartenant à la cosmogonie particulière de l'auteur : c'est un duel inassouvi entre deux paroles, celle du poète et celle du militant, sosies ennemis se livrant un combat sans issue puisqu' encadrés dans ce totem collectif, celui de la langue matricielle. Le texte est alors martelé par le choc des deux plaintes lancées à l'encontre de l'écrivain et de son double, celle de la langue originelle à l'égard du fils indigne, celle de la langue de l'autre à l'égard du sosie.

La parole originelle est évoquée à partir de ses fonctions sociales et reproche précisément au fils la rupture du pacte de transmission légendaire : héritier d'une parole légendaire, il a posé l'interrogation sur le mythe, poète, il a mis en place sa propre histoire sur le mode mythique

*"Je n'aime que l'intrus
Disais-tu
Je n'aime que l'époux secret"(p.157).*

et

*"Pourquoi m'avoir séduite
Moi qui craignais de te séduire
Disais-tu"(p.157).*

La désertion du néophyte apparaît chaque fois que les données subjectives submergent le récit. Ce début de conte, "Voici la rose prise à la gorge ..." reste simple velléité et cède la place à l'expression des difficultés qu'éprouve le héros à surmonter son propre destin conflictuel :

*"Mais comment surmonter
L'agonie de la rose"(p.158).*

Le double se montre alors, ligoté à l'ogresse inconnue et le 'je' lyrique se substitue au conte collectif :

*"J'espère
Et je redoute
La gardienne évasive
Assise dans la cendre
De celui qui me précéda
Dévoré par la langue
A ce culte féroce
Abandonné sans un mot
Devant la sourde apparition" (p.161).*

Le dilemme est donc posé entre le sosie qui avoue l'attrait qu'exerce sur lui la langue de l'autre et le double qui laisse libre cours à l'expression de sa violence :

*"Si tu soupîres
Le brasier se rallume
Les larmes ne sauraient l'atteindre
Que si tu les contiens
Jusqu'à crever comme un orage" (p.161) ⁷*

Les images d'Atlantide ou de l'araignée du roman s'imposent à la mémoire :

*"Me voici même
Epris de ce désert" (p.161).*

et plus loin :

*"Cette baigneuse entourée d'îles
D'où ces captifs
Ne veulent s'échapper" (p.162).*

⁷ Les images de feu qui dominent ici rejoignent les offrandes sacrificielles qui ponctuent le texte à son ouverture: "Car toute vierge insoupçonnée / reçoit le coup de grace par faveur" (p. 159). La symbolique est maintenant plus intimement liée à l'écriture ("dévoré par la langue" - "le brasier"..., p. 161) et les métaphores de la consommation permettent une rupture de temps et d'espace par laquelle est prise en charge une rupture de discours. Phénix à son tour, le poète accepte son destin et se place dans la continuité tragique ("assise dans la cendre - jusqu'à crever comme un orage" p. 161).

Actualité de Kateb Yacine

Il est dès lors significatif que, le sosie vaincu, le poème rejoigne tout à la fois le roman, le poème des origines et pose une filiation avec une certaine poésie, celle des poètes dits maudits :

Ces vers :

*"Où t'ai-je vue
Ensoleillée
Dans ta chambre ou dans ta chemise"* (p.164).

peuvent aisément être mis en parallèle avec le songe de Rachid dans l'épisode du Nadhor :

"C'est pourquoi plutôt que de te promener au soleil, je préférerais de beaucoup te rejoindre dans une chambre noire et n'en sortir qu'avec assez d'enfants pour être sûr de te retrouver" (Nedjma. p. 140).

La ballade des dames du temps jadis est également là qui place le poète au centre de son destin entre Villon et le meddah du poème des origines :

*"Ne peut être amoureux
Que celui qui se fait
La plus haute idée de l'amour"* (p. 164).

L'équivalence ainsi posée entre les deux voies discordantes s'affrontant dans le cadre matriciel, totémique, le poète laisse s'exprimer sa *phoné*. Et si le rapport de l'écrivain à son oeuvre se fait anthropophage, c'est pour restituer après ce corps à corps un flot d'images vertigineuses, comme les souvenirs affluent à la mémoire avant la mort.

Les interrogations se font plus insistantes, les hypothétiques plus nostalgiques :

"Est-ce entre nous la guerre"... (p.164).

puis les interrogatives qui se font plus implorantes ramènent à l'innocence primordiale, tandis que les hypothétiques se font plus nostalgiques:

*"Plutôt que d'être son amant
Il eût fallu être son père"...* (p. 166).

et

*"Il eût fallu
Humer la rose à son aurore" ...*(p. 166).

Devant l'impossibilité de surmonter ces deux niveaux de conscience la décision d'étrangler son propre chant déjà entrevue :

*"Et ta première crue
Loin de ton lit, hantée de rêves juvéniles
Te livrera aux fleuves ravageurs"...*(p.163).

devient ici texte disloqué, suivant les tournoiements de la contradiction pour achever le roman de la rose et de son trouvère :

"Va
Chasse-moi
D'où tu risques la chute" ... (p.167).

Reste la carapace du Vautour pour s'offrir comme une caisse de résonance et une chambre noire à la gestation des équivalences mythiques. Le vocabulaire puise alors aussi bien dans le champ lexical de la mort momifiée, embaumée (caisse, cercueil, écorce, cuirasse, vider la morte ...) que dans celui de la fermentation (l'alcool) :

"Ce qui nous fera vivre
Ce n'est pas le pain, c'est
L'alcool" (p. 169).

Le choix est donc posé: la métamorphose par fermentation qui rend autre (celle de l'alcool) est préférable à celle du pain (le même). La métamorphose est bien entamée.

Comme toujours, chez Kateb le salut s'est trouvé dans l'ironie Le rire sardonique du poète avait préalablement posé les prémices de cette transformation : la traduction se fait littérale pour exorciser l'emprise de l'écriture désormais parodique, comme dans cette ritournelle populaire :

"Le mal de l'air
Le mal de mer
Le mal d'amour est sans remède"... (p. 167)

ou bien dans ces pointes satiriques tournées bien sûr avant tout vers soi :

"Ah !
Cet hiver
J'ai les antennes
Brisées ... (p. 167).

Et les neiges d'antan qui couvrent le poème tentent de lui donner une entité, illusoire unité avant que le poète n'impose le silence à son chant torrentiel :

"La neige !
Admire et fais le silence
Autour de ce forfait" ... (p. 166).

L'espace de ce poème, le poète s'est montré acteur-spectateur, épousant différents masques discursifs pour partir sous ces déguisements tel un héros de conte, à la quête de sa vérité, à travers ses antagonismes. La mise en scène symptomatique de ce fantasme collectif devient dès lors exorcisme du double attrait qu'exercent sur le poète la langue originelle et la langue de l'autre, l'épopée mythique et le chant lyrique. Le dieu-vautour tout à la fois déesse et clown réussit la gageure de poser l'équivalence des vérités mythique et poétique en un poème dramatique, la poésie étant le seul or philosophal à même

Actualité de Kateb Yacine

de réaliser l'union des contraires. Le poète désormais libéré de toutes les tentations peut laisser sa *phoné* s'exprimer librement.

LE THÉÂTRE RÉCENT

Giuliana TOSO-RODINIS
Université de Padoue

LE LYRISME DANS LA VOIX DES FEMMES

Les valeurs théâtrales et figuratives que l'on a reconnues dans les pièces de Kateb Yacine ¹ réapparaissent dans un texte peu connu, publié dans la revue *Awal* en 1987 : *La Voix des femmes* ². La transmigration de l'histoire du prince Yaghmoracen (en berbère *Ighemracen*) en une forme d'élaboration fantastique, nous pousse à reprendre notre discours sur le lyrisme caractérisant la production théâtrale de notre auteur.

L'histoire de ce héros du Maghreb est racontée par Ibn Kaldoun ³ dans son *Histoire des Berbères* ; mais Kateb Yacine s'arrête plus sur le personnage de Saout Ennissa, "la Voix des femmes", (la mère de Yaghmoracen) et sur le chœur des jeunes filles, que sur les épisodes sanglants de cette terrible guerre qui éclata entre les villes de l'Ouest et celles de l'Est de l'Algérie, à savoir entre les deux princes, le Roi de l'Ouest, et Yaghmoracen, chef, ce dernier, de la tribu de Beni Abdelweb, à l'époque de la fondation du Maghreb central (l'Algérie). On reconnaît dans cette histoire dramatisée le penchant de notre auteur pour une figure de femme qui devient le symbole de sa terre natale aussi bien que l'emblème de la liberté piétinée d'un peuple traumatisé au cours des siècles, tantôt par des colonisations multiples et différentes, tantôt par des luttes intérieures.

Saout Ennissa, la mère berbère, l'ambassadrice auprès du prince hafside, le double de la reine Taâzount semble devenir la soeur aînée

¹ Je me réfère à mon étude sur "Le lyrisme et l'ironie dans le théâtre de Kateb Yacine" écrit à l'occasion du Colloque K.Y. à l'Université de Grenoble en 1990 (29-31 mars) (sous presse).

² Kateb Yacine, "La voix des femmes", in "*Awal*", *Cahiers d'études berbères*, 1987, n° 3.

³ Voir le commentaire qui introduit ladite pièce.

Actualité de Kateb Yacine

de Nedjma et de la Femme Sauvage qui rappelle à ses enfants la grandeur de leurs ancêtres. Mais on peut avancer l'hypothèse que cette mère peut atteindre le même niveau que la célèbre reine des Berbères, la Kahena qui lutta contre les Arabes, grâce à la médiation de la poésie de Kateb. Par un procédé d'emphase qui ralentit l'information historique et la progression dramatique, notre auteur opère le transfert de son héroïne de la réalité au mythe. Ce sont ces figures féminines qui, par un processus de mythisation, se détachant des éléments réels perdus dans le brouillard de l'histoire confiée à l'oralité plutôt qu'aux codes de la documentation régularisée, engendrent un modèle de discours privilégié, plein de solennité. C'est bien l'utilisation de la langue comme une magie incantatoire dont la fonction appartient plus à l'ordre de l'enchantement qu'à celui de la description ou de la narration.

Ce qui nous intéresse ici, ce n'est pas la recherche des sources véritables du fondateur de la dynastie Abdelwedite, au XIII^e siècle, mais plutôt la résolution lyrique que Kateb Yacine, dont je soutiens la qualité de poète plutôt que celle de dramaturge, atteint par la remanipulation d'une donnée historique. Ce sont ces éléments fabuleux que l'auteur confie à la voix des femmes (voir l'intitulé de la pièce) en utilisant le chœur comme dans ses autres pièces. Ce qui marque la prodigieuse habileté de Kateb à donner à son théâtre une structure plus de célébration, quasiment de ritualisation, que d'action dramatique.

Voilà une nouvelle plongée dans l'histoire où la valeur des ancêtres est chantée par des femmes. Ce sont les mérites d'une humanité humble et touchante qu'exalte cette poésie inspirée plus par une volonté d'évocation solennelle que par une exigence de narration. Face à l'image d'un monde menacé par le chaos imminent que toute guerre provoque, Kateb retrouve sa meilleure ivresse expressive se mesurant avec un langage chargé de tonalités élégiaques : la joie de l'écriture se résout dans le chant que le chœur de jeunes filles entonne, exaltant la beauté de Tlemcen :

*"O Tlemcen, qu'il est doux
D'habiter à ton altitude !
Tu es pleine de belles filles
Qui brillent comme le cristal."*

Comme par une loi d'engendrement poétique, à cette célébration s'assortit la voix du Chef de la tribu :

*"Qui sait combien de fois
La jeune fille qui se balance
Au bras d'un olivier
Complice et suppliant,
La jeune fille qui se penche*

*Au murmure des sources,
Qui sait combien de fois
Elle a chanté cette chanson ?⁴*

Ce que nous remarquons davantage, c'est l'ouverture de son esprit aux présences cosmiques ; il exprime son émotion en assimilant les créatures humaines à des objets de l'univers qu'il rend homothétiques par la force ascensionnelle du langage. L'atmosphère guerrière s'estompe par ce mesurage de forces universelles qu'il humanise, captivant l'oeil du poète projeté vers le cosmos, s'opposant en même temps au particulier de l'action dramatique. Voir par exemple par quel miroitement d'image la seconde jeune fille du chœur annonce l'arrivée minable du roi de l'Ouest :

*"Son armée entoure la ville
Comme le halo entoure la lune.
Un esprit, un être invisible
Aurait de la peine
A y pénétrer." ⁵*

Ce qui démontre la facilité avec laquelle le poète transfère la contemplation d'un phénomène réel (le halo de la lune) à l'imagination d'un effet irréel (l'être invisible). Mais là encore il déplace la vision cosmique de l'angle du chœur de jeunes filles, qui peuvent incarner la disposition de l'esprit à l'égard des valeurs extra-contingentes, à savoir de s'éloigner des accidents possibles de la vie pour s'adonner à la séduction de l'imaginaire, vers une disposition spirituelle analogue de ses héros. C'est en effet le Chef de tribu qui reprend la même motivation lyrique en amplifiant la vision par des références champêtres (l'olivier, les sources) dans le but de créer une atmosphère idyllique.

La vision est le produit d'une observation attentive des manifestations humaines assorties aux manifestations cosmiques qui suscitent les émotions du poète. Mais ce que l'on remarque davantage c'est ce transfert des émotions aux objets ; l'auteur procède par abstractions qui ne manquent pas leur contact avec la réalité, grâce à la séduction de l'écriture poétique qui s'organise en rythmes sublimant le jeu de sonorités des mots, l'ondulation harmonieuse des volumes et encore plus la force suggestive des phonèmes. C'est bien cette capacité de visualiser les émotions qui nous incite à soutenir davantage, la prédominance du poète Kateb sur le dramaturge. On assiste, en effet, à la chute de toute dialectique, l'action étant bridée ou presque suspendue par la séduction de la versification et par cette joie, ou mieux cette sensualité de l'expression qui fige tout dynamisme des répliques.

⁴ *La voix des femmes*, p. 2.

⁵ pp. 12-13.

Le prétexte historique qui actionne le drame devient donc le véhicule de la poésie qui est le produit d'une exigence profonde de l'âme. Il est clair que ce besoin se fragmente dans l'action comme pour un répit, ou une nécessité de détente, de telle sorte que le peu d'action reconnaissable dans la plus grande partie de l'oeuvre théâtrale de Kateb, trouve son équilibre compensateur dans ces fulgurations lyriques chargées de symboles, voire de significations cathartiques de l'histoire des ancêtres. C'est justement dans cet éclatement de la parole qui garde un côté fantasmatique, que l'histoire se pulvérise. Et d'ailleurs même dans son roman *Nedjma* on s'aperçoit que la prose déferle dans le lyrisme ainsi que dans l'action dramatique, les composants des genres littéraires s'entremêlant d'une manière harmonique. ⁶

On peut remarquer, par conséquent, que les personnages de ce drame expriment leur état d'âme par le moyen d'un langage uniformément fabuleux, qu'il s'agisse de la voix de jeunes filles (on la compare à la fable berbère du grain qui parle⁷) évoquant le temps légendaire de Yaghmoracen galopant vers Tlemcen ou méditant sous la tente des princes bédouins ⁸ (voir en particulier Abou Saâda "l'eunuque sans vie"), soit qu'il s'agisse des autres personnages. En fait, à l'exception de quelques passages utilisés pour prévenir le spectateur (ou le lecteur) de la succession des événements, à savoir des phases alternées de la guerre entre Abou Zakaria, le Roi de l'Ouest, et Yaghmoracen sous les remparts de Tlemcen, on est en présence du même langage enflammé, ou pour ainsi dire, solennel, des personnages dialoguant sur la scène. Et cela avantage la plongée dans la fable d'un temps chevaleresque qui nous fait penser aux romans du Moyen Age. Saout Ennissa ne s'exprime pas d'une façon formellement diplomatique à l'occasion de sa médiation chez les princes, mais elle s'abandonne plutôt à la célébration de la valeur de son fils Yaghmoracen, le prince noble et brave et habile tel que le reconnaissent le Chef de tribu et Abou Zakaria qui lui donne toute sa confiance en le confirmant dans sa mission "De gouverner Tlemcen / Et le

⁶ Hafid Gafaiti affirme dans son entretien avec Kateb Yacine que : "les thèmes et les personnages du *Cadavre encerclé* se retrouvent dans *Nedjma*", que beaucoup de passages de la pièce sont éminemment poétiques et que certaines parties du roman s'adapteraient facilement au théâtre. A la question de savoir si le théâtre précède le roman, puisque *Nedjma* est postérieur au *Cadavre encerclé* et aux poèmes, Kateb donne une réponse qui confirme notre hypothèse d'une commision des trois genres. "On peut montrer qu'avant de prendre la forme romanesque, *Nedjma* existait déjà au théâtre et en poésie" (in "Kateb Yacine, un homme, une oeuvre, un pays. Entretien réalisé par Hafid Gafaiti"-*Voix Multiples*, Alger, Laphomic, 1986, pp 21-22.).

⁷ Voir la préface de "La Voix des femmes" in *Awal*, op. cit., p. 1.

⁸ "Jeune fille : Il médite sous la tente / Prise dans le butin / Des princes qui te ressemblent. / Des têtes d'ennemis / Soutiennent sa marmite. / Et, lui, Yaghmoracen, / Fondateur du Maghreb central, / Il souffle sur le feu / Comme un simple nomade." (p.3).

Maghreb central" ⁹. Trop attaché à solenniser l'honneur de ses ancêtres, Kateb Yacine ne se soucie pas de fouiller dans la psyché de ses personnages qui ne manifestent aucun problème intérieur, se rangeant à l'avis de leur antagoniste sans aucune difficulté ... Ce qui intéresse notre auteur, c'est bien plus l' *épos* que la recherche d'une réalité humaine. C'est pour cela que l'on se trouve en présence d'un nivellement des situations psychologiques, tout devant répondre à une condition héroïque dont il faut absolument tenir compte, si l'on traite des événements précédant l'aube de la nation future.

On peut reconnaître toutefois que l'esprit socialiste de notre auteur se manifeste ça et là lorsqu'il intervient à propos des exploitations du peuple. Ce sont justement les jeunes filles qui élèvent leurs lamentations contre le vol des biens de la communauté que le roi Yaghmoracen, victorieux, s'autorise à perpétrer :

"Première jeune fille :

Ce sont les biens du peuple

Seconde jeune fille :

Les fameux tapis de Tlemcen

Achetés à vil prix

Par les grandes familles,

C'est l'oeuvre des paysannes.

Première jeune fille :

La petite fille qu'on rencontre

A quatre heures du matin

Pieds nus sur les cailloux

Et l'hiver dans la neige,

Pour qui travaille-t-elle ?

Seconde jeune fille :

Au métier à tisser la laine,

De l'aube au crépuscule,

Réprimant ses soupirs

Avec les rêves de l'enfance,

La petite fille qu'on rencontre

A quatre heures du matin

Pieds nus sur les cailloux

Et l'hiver dans la neige,

Pour qui travaille-t-elle ? ¹⁰

Le dramaturge aborde cette thématique par un chant amébé de haute tension lyrique ; ici l'expression poétique se relie non seulement à la sensibilité du poète, mais encore aux doctrines socialistes qui dénotent une vision particulière des choses d'une époque, mais plus encore une situation psychologique mise bien en évidence. Le jeu de

⁹ Saout Ennissa parle ainsi à Abou Zakaria : "Ne vois-tu pas, mon fils,/Que tu détruis/Tes propres forces/En attaquant Yaghmoracen ?/Le peuple de Tlemcen/Ne veut pas d'autre chef/Que lui./Tes propres chefs l'acclament,/Et toi-même, mon fils,/En ton for intérieur,/Tu sais qu'ils ont raison.", p. 6.

¹⁰ p. 8.

Actualité de Kateb Yacine

renvois confère au texte une valorisation de l'énoncé poétique qui se sert d'éléments fabuleux : des métaphores d'une signification sociale plus profonde qu'une simple description populiste. C'est bien ce monde de l'enfance, l'enfance du monde, trahie par toute guerre, qui l'emporte ; le chant du chœur signifiant la rupture de l'équilibre vital, acquiert la valeur d'un thrène célébrant une perte universelle. La scène s'élargit et cette vision se répand sur le monde entier par l'abolition de toute limite chronologique et spatiale. On se remémore ces vers qui tracent un sillon profond dans la production littéraire de Kateb :

*"Toute guerre est fratricide
Toute vraie guerre nous remémore
Les Cannibales incestueux" ¹¹*

La mélopée devient plus aiguë après quelques répliques empruntées au langage de la quotidienneté qui est au service de l'enchaînement de l'action théâtrale. C'est alors que l'idée de la mort et de la dispersion totale de toute beauté se résout dans un chœur à la symbologie sacrée. C'est le sacrifice qu'exige le viol, ou mieux la peur du viol.

*"Nous entrons dans la mort
Sur le tapis des rêves.
C'est la suprême ressource,
Le fruit délicat
Labeur des femmes,
Et la corde tranchée
C'est le saut dans le vide,
Le sabordage au bout duquel
Nous entrons dans la mort
Sur le tapis des rêves.
Sur le tapis de haute laine
Jetés au fond des puits
Heures de la défaite,
Sur la tapis où sont noyés
Les rêves des jeunes filles
Nous passons ces noirs moments,
Mais nous mourrons ensemble
Et sans subir l'outrage" ¹²*

Par ces métaphores, en particulier celle du puits, l'auteur confirme son refus de la guerre en tant que celle-ci provoque la rupture de l'harmonie universelle faisant basculer le monde des humbles dans le vide du chaos. C'est bien la mythisation de la douleur du monde qu'il célèbre par une cérémonie à la valeur poématique.

¹¹ *Le cercle des représailles*, Paris, 1959, p. 148.

¹² *La Voix des femmes*, p. 10.

On reconnaît même ici le leit-motiv intimidateur et surprenant qui caractérise le théâtre de Kateb Yacine ; la répétition des codes et des structures expressifs, qui donnent l'impression d'une volonté de renforcer par là son message. La poésie est donc au service de cette appréhension pour ainsi dire rationnelle qui se transmue en un jeu dramatique où l'image acquiert une valeur plus puissante que l'action elle-même. Celle-ci est conditionnée par l'acte commémoratif plus que par l'acte narratif ou discursif. Il s'agit en effet de parcellisations ou de *nuclei* isolés de l'action dramatique qui valorisent le grand cérémonial des ancêtres dont le poète devient l'officiant. C'est ainsi qu'il mythifie l'aventure humaine à l'intérieur de la narration à même l'uniformité des registres, car Kateb se reconnaît dans l'évocation de ce monde souffrant. La tension dramatique naît de sa propre tension spirituelle et vitale à l'égard de l'histoire des souffrances humaines. C'est pour cela que le monde qui s'émiette devient comme la contre-valeur de l'esthétique du poète qui élève les valeurs éthiques de ses héros (ou héroïnes) vaincus en les mythifiant.

Comme Nedjma ou la femme sauvage ce sont les jeunes filles ou Saout Ennissa qui incarnent l'idée de liberté car elles réunissent en elles-mêmes l'instinct protecteur de la patrie face à une société qui étouffe tout élan vital sous les manifestations des oppresseurs, ou mieux sous la monstrueuse dualité de la guerre qui a le pouvoir d'estomper même les souvenirs d'une félicité primordiale. Félicité que le chœur de jeunes filles exalte par une intonation presque féérique :

*"Pauvre enfant, tu es née
Au temps des rats
Et des serpents !
Tu n'as jamais couru
Après l'agneau cherchant
Sa mère..."*¹³

Ainsi chante Aïcha et la jeune fille rétorque, à la reprise du son de la flûte :

*"Ah ! Que la guerre cesse,
Et qu'on retrouve
Le goût du pain !"*

La lamentation funèbre touche à son point culminant vers la fin de la pièce où le chant alterné d'un jeune homme et d'une jeune fille couronne le parcours de ce mystère de Kateb, où l'histoire se métamor-

¹³ *ibidem*, p. 18. Il me semble convenable de souligner le jeu de renvoi qui marque par la répétition la valeur rituelle du message de Kateb, à l'instar du meddah : "**Chef de tribu** : ... Le roi de l'Ouest / Se sent sûr de vaincre / Il tient la route des caravanes / Qui vont troquer le sel / Contre la poudre d'or / Et les esclaves du Soudan. / **Courtisan** : Le roi de l'Ouest / Se sent sûr de vaincre / Il tient la route des caravanes / Qui vont troquer le sel / Contre la poudre d'or" (*ibidem*, pp. 14-15).

Actualité de Kateb Yacine

phose dans l'imaginaire qui se conclut par la célébration de la mort victorieuse :

"Jeune homme :

Voici la rose prise à la gorge

Et penchée sur sa tige

A bout de son destin

Jeune fille :

Si tu m'aimes, tue-moi !

Jeune homme :

Et comment supporter

L'agonie de la rose

Sans vouloir l'égorger ?" ¹⁴

Les deux forces qui agissent dans le théâtre de Kateb sont le présent et le passé glorieux de l'histoire de l'Algérie. Car l'auteur veut récupérer le passé de ses ancêtres en le reliant aux événements présents, par un rythme exaltant. Il se sert de la mémoire, à savoir de la faculté d'ordonner les souvenirs fabuleux de son pays le plus souvent transmis par l'oralité, pour solliciter la conscience de son peuple et lui inculquer l'idée de liberté.

¹⁴ p. 24.

Bernard ARÉSU
Rice University

KATEB, OU LE TEXTE PROVISOIRE

*[La Révolution] est une annonce qui n'épuise aucun événement.
Mère de la civilisation politique dans laquelle nous sommes nés,
[elle] permet toutes les recherches de filiation.* François Furet.

SITUATION DU TEXTE POSTCOLONIAL

Sous le nom de *postcolonial*, la critique contemporaine désigne toute production culturelle qui se fonde dans la subversion d'une écriture de la différence. Le texte postcolonial est un texte de dialogue et de renvoi. Une mise en question de la norme privilégiant, de traditions qu'il reprend et dont il se déprend tout à la fois, qu'il assume pour lui-même, dont il hérite par filiation mais qu'il démantèle et reconstruit dans une démarche d'affiliation régénératrice. Il n'a cessé de refaçonner, de remettre en question sa relation avec le centre, d'en saper l'hégémonie à partir de la marge où il a été originellement relégué. Le texte postcolonial émerge par dessus tout de l'assertion de la différence, et la tension avec le pouvoir signifiant, producteur de modèles et de paradigmes, jalonne son itinéraire. Tout en instaurant une différence de prémisses idéologique et politico-historique, il repose sans cesse la question de "canonicité" et des modalités de sa narration. Car celle-ci s'articule dans un contexte culturel préhiérarchisé qui invite le contre-discours de déplacement et de dis/location d'une hégémonie nationale précise.¹

¹ Dans son acception culturelle, la notion de postcolonial déborde donc toute contrainte spécifiquement historique. Voir Bill Ashcroft, *et al.*, *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-colonial Literatures* (London-New York: Routledge, 1989,) en particulier le chapitre 5, sur l'écriture postcoloniale et la théorie littéraire. Les notions de filiation et d'affiliation sont empruntées à l'article "Secular Criticism [la critique engagée]", d'Edward W. Said, dans *The World, the Text, and*

Ici prend également toute sa signification l'assertion de la pensée-autre, insurrectionnelle, dialogique et doublement critique telle que l'a articulée Khatibi.² La référence au Maghreb comme "site topographique entre l'Orient, l'Occident et l'Afrique" (38-39) invoque une démarche plurielle, un empiètement des identités et des causes que reflète précisément *Le bourgeois sans-culotte*, texte postcolonial faisant éclater le cadre épistémique d'où il s'engendre en y greffant une incessante multiplication de sens.

Comme de récentes synthèses théoriques l'ont bien souligné, le projet de construction culturelle de la nation procède enfin d'une affiliation à la fois sociale et textuelle. Une telle prise en charge donne lieu à un jeu de différences qui se superposent continuellement dans l'acte de production narrative du concept de nation.³ Pour Homi Bhabha, c'est la répétition et le déplacement simultanés des termes de cette narration -la temporalité accumulatrice des origines et la stratégie réursive du performatif- qui constituent la mesure de l'émergence ("liminality") de la modernité culturelle.⁴ Et le théoricien d'affirmer : "Ce n'est que dans le temps disjonctif de la modernité que les questions sur le récit de la nation peuvent se poser."⁵ Dans sa double inscription des peuples comme objets pédagogiques et comme sujets performatifs, Bhabha définit le site de la narration comme territoire contesté où le peuple se conçoit dans un temps double (pp. 292, 297, 302, 304). Le peuple est d'une part "l'objet" historique d'une pédagogie nationalisante donnant au discours une autorité fondée sur le reçu, l'origine historique constituée ou l'évènement. Il est d'autre part "le sujet" d'un processus de signification qui doit raturer toute présence antérieure ou originaire de la nation-peuple [le pédagogique] pour suppléer le principe du peuple comme processus continu [le performatif] à travers lequel l'instance nationale est récupérée et resignifiée en tant que processus de répétition et de reproduction (Bhabha, p. 297.) Bhabha propose une définition de l'écriture des marges de la nation moderne qui circonscrit précisément la multiplicité des enjeux d'un texte comme celui de Kateb, véritable reconstitution transnationale de l'histoire de la Révolution à partir de la

the Critic, Cambridge: Harvard University Press, 1983, pp. 1-30. On lira également avec intérêt les pages 31-53, sur la problématique de l'insertion historique et politique du texte culturel.

² Abdelkebir Khatibi, *Maghreb pluriel*. Rabat / Paris: SMER / Denoël, 1983, pp. 12-14.

³ Dans le contexte pluriculturel du *Bourgeois sans-culotte*, une collectivité prolétaire et un site sociopolitique à l'intérieur duquel fonctionne une série d'homologies révolutionnaires se substituent au cadre de la nation multiculturelle telle que la décrit Bhabha.

⁴ "DissemiNation: time, narrative, and the margins of the modern nation," in *Nation et narration*, Londres: Routledge, 1990, p. 292, où se profile l'influence des travaux de J. L. Austin et de J. R. Searle.

⁵ Bhabha, p. 294 (c'est nous qui traduisons et soulignons): "It is only in the *disjunctive* time of the nation's modernity . . . that questions of nation as narration come to be posed."

marge et de l'exil : "Les parcelles et lambeaux de la réalité quotidienne doivent se transformer sans cesse en signes de culture nationale, alors que l'acte même de mise en scène narrative interpelle un nombre croissant de sujets nationaux. Dans le récit de la nation, il y a rupture entre temporalité continue, 'accumulative' du pédagogique et la stratégie récursive du performatif. C'est par ce processus de rupture que l'ambivalence conceptuelle de la société moderne devient le site de l'écriture de la nation (Bhabha, p. 297)."

Si une telle dynamique permet de cerner l'ampleur du projet katébien, elle souligne surtout le principe d'incessante résurgence créatrice qu'évoquait autobiographiquement l'écrivain en 1965.⁶ Véritable papyrus historique, *Le bourgeois sans-culotte* est aussi un texte du processus et de l'en-cours. "Palimpseste aux caractères impénétrables", ses couches successives deviennent le lieu privilégié de l'inscription performative. Deux images chères à Kateb s'imposent ici. Texte "tombé en oubli" et "chantier transformé en baignoire," l'évocation de la passion de Robespierre, "l'intrus, le mal aimé, le mal famé, l'incontournable," réaffirme la toute puissance du labeur anamnésique et de la narration sans clôture.

Composée dans la tradition de *La poudre d'intelligence* et de *L'homme aux sandales de caoutchouc*, la pièce se déroule en une série de tableaux dramatiques dont il existe au moins deux versions. La première (dont le manuscrit porte la date de juillet 1988 de la main de Kateb) avait été écrite pour le Conservatoire d'Arras à l'occasion du bicentenaire de la Révolution française et présentée à Avignon. En vue d'une éventuelle traduction et représentation aux Etats-Unis, Kateb avait par la suite provisoirement remanié son texte sous la forme d'une quinzaine de séquences qui se succèdent et se recourent sans étanchéité scénique stricte. C'est le bourgeonnement du thème révolutionnaire qui infléchit la structure de la pièce, plus remarquable par ses énoncés idéologiques que comme œuvre dramatique. De conception visiblement didactique, son dynamisme satirique réside dans les tensions historiques qu'elle met en scène. Robespierre en devient ainsi plus un repoussoir polémique qu'un personnage dans la plénitude traditionnelle du terme. L'accumulation des évocations historiques, à travers les interventions de Robespierre à l'Assemblée Nationale, à la Convention et aux Jacobins, et à travers différents

⁶ Cf. le texte "Le papyrus, l'abeille et le serpent" dans *L'Oeuvre en fragments*, Paris: Sindbad, 1986, pp. 256-57.

choeurs populaires, analysent la problématique de la révolution, en cernent la complexité et les contradictions.⁷

En ce qui concerne sa dynamique théâtrale, la pièce se caractérise par une contraction narrative au profit d'une élaboration transhistorique des faits. On y assiste à une multiplication du personnage prolétaire (paysan, berger, ouvrier, sans-culotte) qui vise à réduire la stature des grandes figures historiques, et qui déplace de la marge au centre le personnage sous-représenté ou anonyme de l'historiographie. L'éloquence discursive, et la spécificité satirique (celle de Lafayette, par exemple, p. 31) ou purement comique (le dialogue entre Marius et le missionnaire, pp. 37-41) constituent des traits stylistiques dominants. Le rituel comique y occupe donc une place importante sans jamais cependant atteindre le statut mythique que lui prête Bakhtine (mythe de renouvellement et de régénération) et vers lequel tendait plus systématiquement le ludisme de *La poudre d'intelligence*.

Le bourgeois sans-culotte puise donc plus sa continuité dans le tissage des grandes questions sociopolitiques et économiques qui ne cessent de définir la Révolution que dans l'histoire du protagoniste qu'elle promettait de projeter en son centre. Le télescopage en fresque des événements empêche ainsi toute amplification des personnages, en particulier celui de Robespierre que Kateb considérait cependant comme l'incarnation la plus marquante de la Révolution.⁸ Il est en ce sens significatif que le titre même de l'œuvre ne le désigne qu'indirectement et par le jeu d'une double antithèse ("bourgeois" / "sans-culotte," "bourgeois" / "spectre"), jeu qui subvertit et renverse la trace moliéresque puisque les aspirations du personnage de Kateb sont précisément inverses de celles de M. Jourdain. La mise en scène des dernières interventions de Robespierre avant son arrestation (pp. 104-

⁷ C'est sur la seconde version-dont Kateb m'a remis le manuscrit de 118 pages en août 1989-que repose cette étude. Il n'est pas de mon propos ici de me livrer à l'examen du processus de recomposition qui s'est effectué d'un texte à l'autre. L'épisode indochinois qui ouvre la première version est par exemple entièrement déplacé au cœur de la seconde. De la version de 1988 disparaissent une quinzaine de pages qui mettaient successivement en scène les spectres de Verlaine, Rimbaud, des personnages de *Nedjma*, Robespierre, et même De Gaulle. Elles tentaient de mettre en valeur l'évolution de la pensée révolutionnaire face aux aléas et aux fourvoiements qui ont sans cesse refaçonné son destin. Selon l'importante distinction interprétative établie à propos de la Révolution, et en tenant par ailleurs compte des limites discursives inhérentes au statut théâtral du texte, on peut dire que ce dernier participe d'une entreprise tout aussi bien conceptuelle que commémorative (voir François Furet, "La Révolution française est terminée," *Penser la Révolution française*, Paris: Gallimard / NRF, 1978, pp. 13-32, et particulièrement p. 26).

⁸ Dans sa causerie du 21 mars 1988 à l'Université Temple de Philadelphie, Kateb donnait comme sujet de sa pièce une sorte de réhabilitation du député d'Arras dont il regrettait le destin historique défavorable par rapport à celui de Danton: "Robespierre, c'est un peu l'orphelin de la révolution française. Tout le monde parle de Danton. Si vous allez à Paris, vous verrez une grande statue de Danton, vous verrez des rues Danton, des places Danton. Mais Robespierre, non. Parce que Robespierre, c'est la pointe extrême de la révolution . . ."

111) témoigne de ce télescopage des événements au profit d'un panorama interprétatif, d'une vision de synthèse dans laquelle historicité et didactisme réduisent singulièrement l'espace de l'imaginaire créateur. Comme le suggère la relation analeptique de la fuite et de l'arrestation du roi (pp. 53-57), le récit privilégie par dessus tout le sémantisme politique de l'événement. Se démarquant narrativement de l'intrigue par le récit au passé, la reconstitution de l'escapade royale constitue une réactualisation au second degré, une mise en relief métadiégétique qui vise avant tout à cadrer la signification socio-politique et socio-affective de l'événement.⁹ En gros-plan narratif, elle illustre la prise de conscience surchargée que suscite l'événement auprès du peuple, selon cette définition qui fait de l'espace théâtral "un espace construit qui devient, au moment de la représentation, une étendue scénique de participation."¹⁰

Le bourgeois sans-culotte se lit donc comme une satire sociale, une critique marxisante des luttes de classe et des problèmes de l'inégalité. C'est en même temps un sociodrame d'inspiration rousseauiste.¹¹ Juxtaposant différentes expériences coloniales, la pièce transpose récursivement l'occupation de l'Indochine et du Nouveau Monde dans le champ révolutionnaire de la France des années 1790.¹² Pièce fondamentalement idéologique, *Le bourgeois sans-culotte* se distancie considérablement des préoccupations techniques du premier Kateb et s'apparente plutôt aux grandes œuvres historiques de la décolonisation - on pense notamment à ceux de Césaire, Memmi, Fanon et Glissant - qu'elle fait revivre dans sa mise en scène des rapports de l'exploitant et de l'exploité : ceux de la France révolutionnaire tout aussi bien que des colonies naissantes.

PALINGÉNÉSIE DE LA RÉVOLUTION

Le discours idéologique de Robespierre constitue le parcours poémique où s'inscrivent d'autres traces culturelles. Faisant écho au "voici comment" du discours de Saint-Just à la Convention (pp. 90-91).

⁹ La reconstitution de l'épisode de Varennes (pp. 53-57) a lieu à partir d'une évocation de Mme de Tourzel et du duc de Choiseul.

¹⁰ Jean Duvignaud, *Sociologie du théâtre. Essai sur les ombres collectives*. Paris: PUF, 1965, p. 40.

¹¹ On pense ici à la fonction du sociodrame telle que le définit Duvignaud: "Le sociodrame nous ramène à l'état naissant des réalités sociales en profondeur telles qu'elles apparaissent avant d'être modelées et intellectualisées; il permet ainsi, à l'intérieur d'un cadre de référence, de représenter toutes les tensions de la société, *en miniature*: l'auditoire représente l'opinion publique, les acteurs les protagonistes de l'action réelle, l'organisateur symbolise l'action du groupe" (*Sociologie du théâtre*, p. 44).

¹² Kateb fait significativement dire à Marat: "C'est donc aux émeutes populaires que nous devons tout (p. 36)."

ses interventions brossent un tableau complexe des objectifs révolutionnaires et des épreuves politiques qui en compromettent le succès. Dans ses diverses expressions, la pensée que Kateb prête à Robespierre vise en même temps à un dépassement du sens strictement national de la Révolution, en élargit la trajectoire, lui prête le mouvement d'une œuvre inachevée, d'un modèle événementiel dans lequel vont pouvoir s'insérer les significations d'autres instances révolutionnaires.¹³

Non qu'un "portrait" de Robespierre et de la révolution française soit totalement évacué au profit d'une chaîne de significations transformatrices. Nombreux sont les exemples de l'assise historique rigoureuse du texte de Kateb sans laquelle la trame du récit ouvert et provisoire ne saurait se fonder. L'entretien avec Duplay qui suit la nuit de Varennes et le discours de Barnave en est un des meilleurs exemples (pp. 58-60).¹⁴ Conscient du symbolisme ambigu de la figure royale dans l'inconscient collectif, le Robespierre de Kateb la démystifie en la ramenant à celle de premier fonctionnaire public. Soulignant, à l'encontre des propos de Barnave, la nécessité de continuité de la révolution, il en associe également les tribulations à celles des colonies, retraçant l'origine du Code Noir gérant l'esclavage au règne de Colbert. Ces pages fournissent du reste la clé de l'interprétation katébienne du personnage, dont son intégrité intransigeante et une certaine lucidité non dénuées de pessimisme. Quand le Jacobin se livre à la critique de Barnave, par exemple, c'est pour faire le procès des intérêts personnels. Que le "petit bourgeois [ait] grandi" et se soit mué en grand bourgeois basculant vers le roi et les propriétaires, met à nu un complexe à la fois économique et politique qui explique que "la grande bourgeoisie craint plus le peuple que le roi (p. 59)." Le récit dramatique de Kateb se réclame bien de cette "conscience populaire des oppositions sociales" que l'historiographe de la Révolution a remarquablement repérée.¹⁵

Kateb n'est pas sans négliger non plus la rivalité de Danton, dont la propre passion et la décapitation préfigurent celles de Robespierre et replacent au centre de la polémique la question de la légitimité de l'autorité révolutionnaire (pp. 94-101). C'est le personnage significativement hors-centre d'Elénore Duplay qui souligne la dérive fratricide des événements, dont la violence extrême n'est pas sans évoquer l'atmosphère d'une autre mise en scène révolutionnaire, celle du

¹³ Confrontation à l'archevêque d'Aix (pp. 21-22), discours aux Jacobins (pp. 58-60, 104-106), à la Convention (p. 101), entretien avec Saint-Just (pp. 76, 85-93), ou chez les Duplay (pp. 60, 115).

¹⁴ Cf. appendice.

¹⁵ Albert Soboul, *Les sans-culottes parisiens en l'an II*. Paris: Librairie Clavreuil, 1962, pp. 408-433.

Cercle des représailles. Dans la reprise de la célèbre boutade de Danton à son bourreau (p. 101) réapparaît par ailleurs une autre constante de l'imaginaire katébien, qui répond à la trace des textes algériens auxquels *Le bourgeois* fait pendant. La narration de la mésaventure et de la castration du pouvoir révolutionnaire renvoie en effet implicitement à la geste ancestrale des Keblouti décapités, si antithétiques (et chargés de complémentarité) que soient ces deux schémas de démantèlement historique.¹⁶

Lice de contestation performative, la pièce représente une "méditation sur l'agencement de l'espace et du temps par lesquels le récit de la nation doit passer (Bhabha, 306)." C'est ce qu'effectue la pluralité des consciences discursives qui y *prennent* la parole (dans le sens prométhéen du geste), et en particulier le dialogue entre Danton et Robespierre dans toutes les oppositions et contradictions qu'il souligne : l'état des forces armées, les excès réciproques des adversaires qui se livrent bataille en Vendée, les massacres des paysans de Machecoul, les représailles de Westermann, qui tout en écrasant les Vendéens, vise à rallumer la guerre civile. Le thème de la violence fratricide, l'analyse pertinente du moral de l'armée et des déficiences militaires de la monarchie, la nécessité d'une refonte du système militaire convergent en un diagnostic national, une fresque à la fois individuelle et collective d'une nation en transition, un panorama des difficultés et des paradoxes d'une gestation démocratique (pp. 85-93).

Le tableau satirique de la noblesse glisse par exemple vers un gros-plan féroce sur la débauche et l'indolence royales (la chasse pour Louis XVI, le jeu pour Marie Antoinette). En puisant toute sa force dans la radicale dévaluation de la figure monarchique, ce cadrage propose d'emblée, plutôt que l'ébauche d'une intrigue proprement théâtrale, une élaboration sociographique et une démarche heuristique. La dynamique de la lutte des classes et de la contre-révolution, la satire de la noblesse et de la bourgeoisie procèdent ici du même réalisme marxiste qui jalonne l'oeuvre de Kateb de *Nedjma* à *L'homme aux sandales de caoutchouc* et qu'exploite abondamment l'articulation scénique en tableaux.¹⁷

Les glissements du texte fictionnel au texte historique, du texte algérien au texte français sont du reste significatifs. Un dialogue entre l'écolier fils du seigneur et le berger analphabète reproduit en effet un schéma sociologique solidement établi dans les premières oeuvres,

¹⁶ Dans *Nedjma*, mais aussi dans "La femme sauvage" (*L'Oeuvre en fragments*, pp. 282-302.)

¹⁷ En tant que texte qui évoque et qui interprète l'histoire, que pièce sans composante fictionnelle soutenue et dont la dramaturgie est réduite à sa plus sobre expression, *Le bourgeois sans-culotte* soulève une intéressante problématique de mise en scène.

celui de l'éveil idéologique précoce (pp. 11-17). Dans la convergence notionnelle du cahier qu'exhibe l'écolier privilégié et du cahier de doléances que prépare le curé pour les paysans analphabètes se dessine clairement l'enjeu de la lutte pour le pouvoir et de l'explosion imminente de rapports patriarcaux que rend inévitable la domination de la noblesse. Lutte d'idéologies, rivalité de discours, mais aussi dynamisme, jeu de multiples rapports filiaux et génitifs en transformation : entre l'écolier politiquement innocent et son père seigneur, le père spirituel libéral et le paysan exploité, le pouvoir de la noblesse faisant dorénavant face, dans le personnage paradigmatique du curé de Versailles, à la politisation rousseauiste du pouvoir ecclésiastique : "Qu'il ne soit plus question d'ordres," s'exclame le curé au seigneur, "Cette distinction couvre toujours la même rivalité, les mêmes prétentions, la même opposition au bonheur commun" (p. 16).

La pièce poursuit également un processus d'affiliation qui surdétermine une instance historique précise par un halo de significations nouvelles. Car dans sa représentation des tribulations socio-politiques elle fait aussi de la Révolution — concept contribuant sans cesse à l'éclatement de tout cadre référentiel spécifique — le véritable "personnage" central. Pillage et dissipation du trésor public, luttes intestines, tentatives contre-révolutionnaires dans l'administration des finances et la déstabilisation économique, viciation du pouvoir par la démagogie, instabilité des institutions républicaines, menace du despotisme militaire, corruption et trahison : redoublant de férocité, les grandes lignes de cette fresque de la violence appellent l'inscription d'autres révolutions, proposent la fresque d'une Révolution dont la signification transhistorique ne cesse de croître.

Les aventures coloniales du Nouveau Monde et de l'Asie viennent alors s'inscrire dans un système de cercles concentriques où l'idéologie de la Révolution française joue un rôle paradigmatique. Des mécanismes sociaux et politiques, des rapports de forces économiques, des rapports d'exploitation et d'oppression se reflètent (pp. 37-51, 61-66). Avec l'apparition des frères Tay Son se dessine le motif cher à Kateb de la prise de conscience nationale et anti-impérialiste (narrativement parallèle à l'émergence de la nation républicaine). D'autres correspondances s'établissent : entre le modèle d'exploitation, d'opportunisme aventurier et capitaliste dont sont victimes sans-culottes et colonisés, entre la trahison étrangère du roi de France et la demande de soutien du roi de Cochinchine à Louis XVI.

Le déplacement de l'intrigue vers la question de l'esclavage contribue en même temps à une déconstruction du centre de la Révolution qui donne à la marge prééminence et signification. Dans les colonies, les décrets de l'Assemblée nationale inspirent et galvanisent

sent la soif de liberté de Chavannes et d'Ogé.¹⁸ La pièce réactualise donc le processus de transformation révolutionnaire qu'avaient fondé les grands textes de la décolonisation et reprend à son compte la vision fanonienne du moment où "l'homme aura retrouvé sa véritable place."¹⁹

Dans l'articulation idéologique de la pièce, le rétablissement fanonien de la dignité humaine passe donc par une stratégie de renversement et de dévaluation transformatrice de trois structures de domination : l'institution religieuse, la production culturelle et le patriarcat.

La critique anticléricale a ceci de particulier qu'elle prône la substitution d'une synthèse du discours spirituel et du discours social à une pratique de l'éthique religieuse qui occulte totalement l'étiologie socio-politique. Cette manœuvre insurrectionnelle dépasse clairement l'aire de la société française des années 1790 pour démanteler le complexe de corruption, d'attentisme et d'enlèvement caractéristique de l'hégémonie cléricale. Derrière le procès du clergé se profile donc une démarche synchronique et transhistorique contre l'inertie politique et la corruption bourgeoise de l'ordre religieux. En pensant à certaines pages clé de *Nedjma* ou de *La poudre d'intelligence*, on devine combien le dialogue entre Robespierre et l'archevêque d'Aix (pp. 20-22) déborde l'histoire immédiate pour englober une problématique qui n'a jamais cessé de préoccuper le dramaturge.²⁰ L'escroquerie de la source à miracles (pp. 67-70) représente le cas extrême (et pédagogiquement effectif) de la satire de la corruption ecclésiastique et de la naïveté populaire, tout aussi bien que l'éloge, dans la personne de Pierre Dolivier (le vicaire de Mauchamp) du prêtre éclairé, homme du peuple qui se distingue de la "noblesse" des prélats. C'est par-dessus tout le rapport de Robespierre à la Convention et l'institution du culte de l'Être suprême, dont on sait l'indifférence initiale puis l'opposition qu'il suscita parmi la sans-culotterie, qui soulignent paradoxalement l'opposition au pouvoir théocratique et à l'intolérance.²¹ Pour Robespierre, "rappeler les hommes au culte de l'Être Suprême, c'est porter au fanatisme un coup mortel" (p. 101). Si Kateb contourne la controverse historique, c'est pour mettre en relief la promesse de "fraternité universelle" et ce qu'il considère comme la prise en charge individuelle et démocratique du pouvoir cultuel, car dans le projet robespierriste, "le véritable prêtre de l'Être suprême c'est la Nation" (p. 101).

¹⁸ Cf. appendice.

¹⁹ Franz Fanon, *Peaux noires, masques blancs*, Paris: Le Seuil, 1952, p. 171.

²⁰ Voir *Nedjma*, pp. 74-75 et 119, ainsi que "La poudre d'intelligence," dans *Le cercle des représailles* (Paris: Le Seuil, 1959), p. 87.

²¹ Il s'agit du rapport du 18 floréal de l'an II à la Convention (voir Soboul, pp. 923-926 et 976-979).

Si la mise scène du "chœur des fidèles" contribue admirablement au mouvement satirique de la pièce, celle de nombreux autres chœurs permet par contre une solennisation collective de l'engagement révolutionnaire. Le rite narratif du chœur des sans-culottes élève ainsi le personnage individuel à la conscience mythique de l'histoire (pp. 77-78, 81, 83).²² Le dit de l'exploitation paysanne et de la révolte qu'elle suscite se fait également sur le mode de la récitation : par deux paysans, le curé Pierre Dolivier ainsi que Babeuf (pp. 70-73).²³ Cette surenchère narrative permet bien sûr de nombreuses extensions de sens. Elle poursuit surtout plus loin le décentrement du personnage central pour en faire la figure paradigmatique du révolté. Car lorsqu'ils se livrent au procès de la monarchie, les discours de Robespierre, comme ceux des paysans, du curé de Versailles, de Babeuf, du curé de Mauchamp, de Leguen de Kerangal, de Marat, des frères Tay Son, d'Olympe de Gouges, des mulâtres Chavannes et Ogé, ou de Saint-Just contribuent individuellement au tissage d'un *histos* collectif de la Révolution.

Dans son élaboration mythologique, la pièce se rapproche du projet des *Ancêtres redoublent de férocité* dont elle emprunte le mode de la méditation tragique. Si brève que soit cette incursion du tragique, elle n'en souligne pas moins, au sein d'une tension esthétique caractéristique de toute l'œuvre de Kateb, le surcroît d'angoisse ontologique qui s'inscrit dans le palimpseste de la Révolution :

Chœur des condamnés :
Après tant d'autres citoyens
Envoyés à la guillotine,
Après les Enragés, après les Indulgents,
La même charrette nous entraîne
Responsables sans l'être
Et nous rejette enfin parmi les innocents
Comme des monstres de clairvoyance.

Coryphée :
Enfin il se retire comme un bandeau,
Le temps, ce long mensonge.

Chœur :
Le temps, le temps qui tue,
Le temps qui jusqu'ici
Nous tuait en silence,
Le temps a retrouvé
Son rythme sanguinaire,
Il ne sait plus mentir.

²² On peut également relever le chœur des courtisans, des femmes, des manifestants, des prêtres, des Parisiens, des Jacobins, des députés, des gendarmes (satirique) et des condamnés.

²³ La figure du récitant apparaît en fait nommément p. 33, et c'est le personnage du récitant qui égraine à la fin de la pièce le chapelet des avatars de la République post-robesspierriste (pp. 117-118).

Coryphée :

Le temps, c'était notre ignorance.

(pp. 114-115)

L'évocation du spectre de Robespierre va dorénavant faire du parc Monceau le site contradictoire de la réalisation et de l'oubli de ce cycle tragique. Lieu où "la fosse commune est devenue un bal ... [et où] la France danse sur ses martyrs, oublieuse République," ce parc devient le creuset de la palingénésie révolutionnaire qui évoque simultanément les vingt-deux condamnés de la charrette et les vingt-deux compagnons d'Ogé pendus à Saint-Domingue (p. 117).

Le courant philosophique qui traverse toute la pièce s'affilie en outre à l'héritage libertaire de Rousseau et de Beaumarchais dont il avance la trajectoire contestataire. Kateb nomme les deux auteurs non seulement à cause de la centralité de leur pensée à l'histoire de la révolution mais parce que selon l'observation du comte d'Artois même, "[T]out auteur s'érige en législateur" (p. 20). Comme l'inquiétude que prête Kateb à l'archevêque d'Aix l'indique, un geste d'abolition et de reconstruction caractérise la production du texte oppositionnel, assure la répétition et la continuité de la tradition révolutionnaire qui avait entamé la critique du centre monarchique. Reterritorialisation du *logos*, écrire devient un acte d'usurpation par lequel la dramaturgie oppose son contre-discours au discours de la domination. Le griffonnage de Louis XVI et l'incapacité du monarque à produire son propre discours politique deviennent en ce sens représentatifs (p. 19). Car l'écriture incohérente et inachevée du souverain surcharge la référence à la faiblesse de sa libido (p. 7) : les tableaux de chasse et de glotonnerie royale (pp. 23-24) deviennent des activités substitutives et compensatoires par excellence.

Cette figuration de l'érotisme dysfonctionnel se poursuit dans la violence sadique de Marius, l'aventurier qui continue la tradition du personnage de Lucien et dont les rapports avec Blanche altèrent l'optimisme de la participation collective de la femme à la Révolution.²⁴ Des tableaux traitant de l'aventure coloniale émerge en effet une dynamique psycho-sociale tout autre. C'est, dans la séduction de l'ouvrière orpheline et dépossédée Jeanne par le "lumpen-prolétaire" sexuel et racial de Marius — il l'affuble du nom ironiquement surchargé de Blanche — , celle de la condition de la femme à l'intérieur du couple dominateur-dominé (pp. 46-52, 61-66).²⁵ Forme virulente de

²⁴ Pour ce qui est de Lucien, voir *Le polygone étoilé* (Paris: Le Seuil, 1966,) pp. 46-51.

²⁵ Il est intéressant de remarquer, dans la représentation de la violence coloniale, la résurgence de l'image de l'animal brutalisé, constante de l'imaginaire katébien: c'est la scène du mulet fouetté qui évoque la chaîne de domination hiérarchisée caractérisant la structure coloniale, et dont Kateb se

l'imaginaire racial — le meurtre d'un esclave accompagne le sadisme misogyne — cette mise en situation opère une double déconstruction. Car si le racisme de Marius survalorise la couleur, cette survalorisation est simultanément sapée par la désacralisation de l'objet sexuel qu'il lui fait incarner. Il est encore une fois important de constater avec quelle intensité ce motif de l'érotisme et du sadisme, de la domination et du racisme réactualise l'analyse fanonienne de la décolonisation.

Une autre composante du personnage féminin est à considérer, qui s'allie étroitement à celle de la production du texte postcolonial. Car c'est à travers la personnalité littéraire d'Olympe de Gouges, femme de lettres et publiciste doublement infériorisée par son sexe et son insurrection contre le racisme que Kateb relie les principaux mécanismes sociologiques (racisme, sexisme, colonialisme).²⁶ Mise en abîme de la pièce révolutionnaire, l'évocation de ce théâtre politique redouble donc le processus insurrectionnel de la pièce, tout comme la critique journalistique qu'il suscite met en relief la connivence réactionnaire des pouvoirs médiatique et patriarcal (p. 50).

Le bourgeois sans-culotte rappelle finalement la participation du texte postcolonial à ce "procès en «ana-»" dont parlait Jean-François Lyotard : exploration à rebours, en sens contraire, contre-discours, mais aussi processus de dépassement et de renouvellement.²⁷ Comme "procès d'analyse," elle implique décomposition, résolution et synthèse. Par un procédé d'anamnèse, elle effectue le rétablissement de la mémoire nationale qui est aussi transcendance et dépassement. L'anagogie — interprétation sacrée, passage du littéral à l'abstrait et au figuré — demeure l'un des aspects les moins dominants. Comme le suggèrent le supplice de Robespierre et la mythologie du spectre, "la cérémonie théâtrale enrichit [cependant] sa puissance de symbolisation" et "la solution de continuité qui sépare l'imitation de l'action" (Duvignaud, p. 11). Anamorphose, enfin, c'est à dire travail de déformation, de distortion créatrice, la pièce est une amplification transformatrice, qui, à partir du modèle eurocentrique de l'histoire "élabore un

servait dans les tableaux de l'enfance dominée et de "l'épaisse colère de l'opprimé" (*Nedjma*, Paris: Le Seuil, 1956, pp. 199-202).

²⁶ Il s'agit de Marie Gouze (Mme Aubry), dite Olympe de Gouges, 1755-93, auteur de très nombreuses pièces dont certaines, sur Mirabeau, Dumouriez, s'inspirent de l'actualité politique de la Révolution. Elle publie en 1792 une pièce intitulée *L'esclavage des nègres*. La même année paraît sa *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne*. Elle mourra à l'échafaud en 1793.

²⁷ Jean-François Lyotard, *Le postmoderne expliqué aux enfants: Correspondance 1982-1985*. Paris: Galilée, 1986, p. 126. Il s'agit ici de laisser jouer l'étymologie à plein, le préfixe signifiant tout à la fois "en arrière, à rebours, en retrait, en sens contraire de, à travers," tout aussi bien que "de nouveau."

oubli *initial* " (Lyotard, p. 126), un gommage du papyrus élevé au statut de palimpseste révolutionnaire.

EXTRAITS DE LA PIÈCE

[Pp. 58-59 : après la capture du couple royal]

Drouet quitte la scène. Entre Duplay.

Duplay : C'est incroyable. Les députés prétendent que le roi n'a pas voulu fuir.

Robespierre : On veut faire croire qu'il a été enlevé.

Duplay : Tu vas parler à l'assemblée ?

Robespierre : Non, d'abord aux Jacobins.

Duplay : J'y serai, comme d'habitude.

Ils se séparent.

Robespierre, au public : Ce n'est pas à moi que la fuite du premier fonctionnaire public devait paraître un événement désastreux. Ce jour pouvait être le plus beau de la révolution. Il peut le devenir encore. Mais pour cela, il faudrait prendre d'autres mesures que celles qui ont été adoptées . . . L'Assemblée nationale trahit les intérêts de la nation. Je sais qu'en accusant ainsi la presque universalité de mes confrères, les membres de l'assemblée, d'être contre-révolutionnaires, les uns par ignorance, les autres par terreur, d'autres par un ressentiment, par un orgueil blessé, d'autres par une confiance aveugle, beaucoup parce qu'ils sont corrompus, je soulève contre moi tous les amours propres, j'aiguise mille poignards . . . Je recevrai presque comme un bienfait une mort qui m'empêchera d'être témoin des malheurs que je vois inévitables . . .

Il retrouve Duplay.

Duplay : Je suis prêt à mourir avec toi.

Robespierre : Barnave, l'ami du roi, va prononcer un grand discours . . .

Voix off : La parole est au citoyen Barnave.

Barnave, au public : Allons-nous terminer la révolution ? Allons-nous la recommencer ? On nous fait un grand mal quand on perpétue

ce mouvement révolutionnaire qui a détruit tout ce qui était à détruire, et qui nous a conduits au point où il fallait nous arrêter . . .

Duplay : On ne peut dire plus clairement que la révolution est finie.

Robespierre : On la croyait déjà finie quand elle venait de commencer, après la prise de la Bastille.

Barnave : Si la révolution fait un pas de plus, elle ne peut le faire sans danger. Dans la ligne de la liberté, le premier acte qui pourrait suivre serait l'anéantissement de la royauté. Dans la ligne de l'égalité, le premier pas qui pourrait suivre serait l'anéantissement de la propriété . . .

Robespierre : Barnave tourne casaque.

Duplay : Il n'y a pas si longtemps, il était l'un des orateurs les plus virulents du Tiers-Etat.

Robespierre : Il s'adresse aujourd'hui au roi et aux propriétaires. Le petit bourgeois a grandi.

Duplay : Je connais nos bourgeois, puisque j'en suis un. Mon père était un ouvrier. Ma menuiserie m'appartient, et je reste attaché au peuple. Mais la grande bourgeoisie craint plus le peuple que le roi.

Un marchand de journaux : L'Assemblée vient de proclamer que Louis XVI est inviolable. Le peuple court au Champ de Mars, pour manifester son opposition.

Chœur des manifestants : Au Champ de Mars ! Vive la République !

Coups de feu. Cadavres sur la scène.

Robespierre : Lafayette n'attendait que ça. La loi martiale lui a permis de faire intervenir la garde nationale.

Duplay : C'est un massacre. Il y a cinquante morts, beaucoup d'arrestations, et les journaux sont suspendus. Marat se cache dans une cave. Danton a quitté Paris. Tu dois changer de domicile. Viens chez moi, rue Saint-Honoré. C'est à deux pas du siège des Jacobins, et juste en face de l'Assemblée . . . Regarde là-bas, ce corps qui flotte sur la Seine. Il y en a d'autres, beaucoup d'autres.

Ils arrivent chez Duplay. Entre Eléonore.

[P. 61 : révolution et émancipation]

Entrent deux mulâtres : Chavannes et Ogé.

Chavannes : Je te croyais en France.

Ogé : Je suis revenu clandestinement, et voici mon bagage. (Il déplie un papier). Décret du 8 mars 1790 de l'Assemblée nationale française : "Toutes les personnes libres âgées de vingt-cinq ans accomplis, propriétaires d'immeubles ou, à défaut d'une propriété, domiciliés dans la paroisse depuis cinq ans et payant une contribution, jouiront du droit de suffrage qui constitue la qualité de Français, et se réuniront pour former l'assemblée paroissiale."

Chavannes : "Les personnes libres", c'est nous ?

Ogé : Bien sûr, nous ne sommes pas des esclaves.

Chavannes : Les blancs ne veulent rien entendre. Ils disent que ce décret ne nous concerne pas.

Ogé : Tu es né ici, comme moi, et tu paies tes contributions. Nous sommes donc concernés.

Chavannes : Les mulâtres instruits pensent comme toi.

Ogé : Combien ?

Chavannes : Environ deux cents, qui n'attendaient que ton retour.

Ogé : J'ai préparé une lettre à l'assemblée du Cap. Ecoute ça : "Messieurs, je vous somme de faire promulguer dans toute la colonie le décret de l'Assemblée nationale. Je ne soulèverai pas les ateliers ; ce moyen est indigne de moi. Apprenez à apprécier le mérite d'un homme dont les intentions sont pures . . . Je ne comprends pas dans mes déclarations le sort des nègres qui vivent dans l'esclavage . . . Non, non, Messieurs, nous n'avons réclamé que pour une classe d'hommes libres qui étaient sous le joug de l'oppression depuis deux siècles . . . Avant d'employer mes moyens, je fais usage de la douceur. Mais si, contre mon attente, vous ne me donnez pas satisfaction de ma demande, je ne répons pas du désordre où pourra m'entraîner ma
juste
vengeance."

POÉTIQUES COMPARÉES

Habib SALHA
Université de Tunis

KATEB ET RIMBAUD

Lire l'œuvre katébienne en l'ouvrant continuellement sur celle de Rimbaud et re-lire les textes rimbaldiens à partir de souvenirs katébiens, c'est voyager dans les littératures, dépasser "l'anonymat de la race et de la classe", selon une expression camusienne ; c'est surtout déconstruire l'illusion mystificatrice des hommes et des œuvres et moduler l'intervalle entre les espaces et les temps. Certes, chaque pratique garde son originalité et impose ses marques individuelles. Néanmoins, d'un va-et-vient entre deux poétiques se dégage - et telle est notre hypothèse - un dialogue intertextuel implicite, voulu ou involontaire :

"Baudelaire est le premier voyant, roi des poètes, un vrai Dieu"¹

"Comme je suis avant tout un poète, je peux dire que Baudelaire et Rimbaud sont les deux auteurs qui m'ont réellement influencé"².

Les deux poètes ont donc puisé dans l'œuvre où les parfums, les sons, les couleurs se répondent. Mais il y a plus : la hantise du voyage n'a jamais quitté l'homme aux semelles de vent ni l'homme aux semelles de caoutchouc. En effet, la route a toujours appelé et rappelé Rimbaud et Kateb. Les pays bouleversent les poètes et ouvrent les poèmes à la tension continue. L'Italie, la Belgique, le Danemark, la Hollande ont attiré Rimbaud, le fugueur infatigable, le marcheur indomptable. Est-ce la déception et l'enfance douloureuse qui ont fait de l'adolescent algérien un écrivain errant, en rupture de ban ? L'Italie, la Belgique, l'Allemagne, l'URSS... ont voulu séduire l'amant de Nedjma.

¹ Rimbaud, *Œuvres complètes*, Gallimard, La Pléiade, 1954, p. 273.

² Kateb Yacine dans *L'Algérien en Europe*, 18 février 1967.

Marcher, toujours marcher, se séparer, se regrouper... Les personnages katébiens semblent condamnés au départ permanent : "Le vent du nord les pousse à travers la broussaille, et ils s'enfoncent dans la brume ; l'absence d'itinéraire abolit la notion du temps"³. "Assez ! voici la punition.— En marche !" s'écrie le personnage d' *Une Saison en enfer*⁴. Rimbaud et Kateb ont répondu à l'appel de la route. Déçus par le réel, assoiffés d'absolu, les deux adolescents se sont révoltés contre l'inertie, les conventions et la vision figée de l'univers. Est-ce un hasard si la rage du voyage a donné naissance à une quête passionnée de l'innommable ? "Noter l'inexprimable" ou "dire l'indicible" obsèdent les investigateurs qui n'arrêtent pas de s'interroger en différant indéfiniment la réponse à la question essentielle : "Se fixer ou reprendre la marche ?"

Aussi proposent-ils des fragments, des reprises et des relances. L'œuvre devient ainsi marche sur un chemin. Mieux : la volonté de dépassement régit les poétiques de l'exploration. D'ailleurs, dans les deux cas, les œuvres restent inachevées. Antoine Adam rappelle que *Les Illuminations* sont des "feuilles détachées, non paginées et dont le rassemblement s'est fait à une date et dans des conditions inconnues". Le lecteur des textes katébiens se souvient du rêve de Kateb d'aboutir à un livre ouvert, non broché. *L' Œuvre en fragments* rassemblée par Jacqueline Arnaud, en est la parfaite illustration. Bref, les pages oubliées, égarées, réécrites, les poèmes dispersés, incomplets corroborent le principe de la fixation provisoire ainsi que la passion de la métamorphose marquant les poétiques katébienne et rimbaldienne.

Mais au sens le plus concret, l'écriture elle-même est "spacieuse", selon l'idée de Mallarmé. En effet, l'espace de la page - lieu où se regroupent et se dispersent les signes - reste ouvert à une pensée qui n'arrête pas de se penser, en modifiant à volonté les lieux du dire et le dire lui-même. On sillonne l'espace et on promet un sens toujours en excès, par manque peut-être du "Savoir". En d'autres termes, ni Rimbaud ni Kateb ne désirent se cantonner dans l'oubli des conclusions définitives ou dans le cercle d'une nomination assignant les êtres et les choses.

Partant, le sens est à la fois esquissé et délivré. Les deux poètes transgressent les limites de l'enfermement et de l'ouverture, en multipliant les blancs et en variant les angles afin d'échapper à la totalisation et à l'enlèvement. Les formes courtes, les poèmes longs, les poèmes en prose, les passages dialogués, laissent parler des

³ Kateb Yacine, *Nedjma*, Seuil, 1956, Rééd. 1981, p. 33.

⁴ Dans une lettre adressée à sa mère, Rimbaud insiste sur la liberté du voyageur : "D'ailleurs, il y a une chose qui m'est impossible, c'est la vie sédentaire". *op. cit.*, p. 512.

"vagabonds", des "errants" à la recherche d'une nouvelle conception de soi et d'autrui. En un mot, le poème fixe fermé sur ses propres paradigmes ne suffit pas pour abriter "l'immense et raisonné dérèglement de tous les sens", selon le vœu de Rimbaud. Rien n'arrête les étincelles du brasier dans l'œuvre katébiennne. Toute l'œuvre vit "étincelle d'or de la lumière", précise le poète-voyant, Rimbaud. C'est donc la poétique de l'exploration qui a incité Kateb et Rimbaud à inventer de nouvelles formes : "Le chemin embroussaillé de la forme encore titubante" pousse les personnages katébiens au départ sans cesse renouvelé. "Du nouveau,- idées et formes", remarque Rimbaud.

Plutôt qu'un espace connu, figé, nous avons un espacement, un rejet du continu, du plein. Cela exige un travail perpétuel. La démarche convulsive cherche à donner de nouvelles formes à l'invisible. Du coup, le langage se rythme autrement. Ainsi l'énumération et l'accumulation n'isolent pas le signifié, mais multiplient les signifiants pour faire voir le lointain dans le proche, le dissemblable dans le semblable.

"Chair, Marbre, Fleur, Vénus, c'est toi que je crois !" ⁵

"Nedjma [...] Poésie
Réalité
Fleurs
Vaches
La diversité
Les voleurs
Les femmes..." ⁶

Des débris de phrases sont ainsi proposés au lecteur afin qu'il construise sa propre lecture. Ni Kateb ni Rimbaud ne prétendent donner au lecteur ce qu'il sait déjà. Le lecteur devra lui aussi "être absolument moderne" pour qu'il puisse sentir, palper le neuf. Cette liberté d'aller "là-bas", dirait Rimbaud, ainsi que l'exigence de dépasser le langage intelligible arrachent les mots à leur auto-suffisance et à leur autonomie illusoire. De même, les combinaisons oxymoriques rapprochent les extrêmes : les brasiers et les écumes, les gouffres et les astres, les étincelles et les larmes.

Le monde rêvé paraît donc intraitable, irréductible aux mots : "je voudrais me taire", dit le poète dans *Une Saison en enfer* (p. 221). "Se taire ou dire l'indicible", répond Rachid dans *Nedjma*. Tous les appels de la voyance, les silences, les sommeils comme les ivresses demeurent des promesses d'avènement de l'inconnu et de multiplication de

⁵ Rimbaud, *op. cit.*, p. 48.

⁶ Kateb, *L'Oeuvre en fragments*, p. 68.

progrès. D'ailleurs, si les objets ainsi que les formes semblent tremblants, c'est que l'instabilité et la métamorphose travaillent en profondeur un monde en train de naître dans un monde en train de mourir, d'après une idée katébienne. Et il est vrai que dans l'univers rimbaldien et katébien les objets s'abîment dans l'espacement qui les "dit" et les "re-dit" sans jamais les nommer avec certitude. Plus : les verbes "trouver", "partir", "changer", "se réveiller", ainsi que les cris, connotent la révolution, continue. La poésie se place, alors, en avant de l'action. Inventer, écrire, pour Kateb et Rimbaud, revient avant tout à re-créer, re-connaître les êtres et les objets. Ni la forme titubante, ni l'espace mobile, ni le langage frappé de vertige n'échappent au mouvement.

Cependant, peut-on atteindre "les quintescences" en considérant la femme comme un "objet-fétiche-beau-et-vénéré" ? Les deux poètes paraissent catégoriques : aucune invention si l'on ne se libère pas d'un passé mystifié :

"Ces poètes seront ! Quand sera brisé l'infini servage de la femme, quand elle vivra pour elle et par elle, l'homme, - jusqu'ici abominable - lui ayant donné son renvoi, elle sera poète, elle aussi ! La femme trouvera de l'inconnu ! Ses mondes d'idées différeront-ils des nôtres ? Elle trouvera des choses étranges, insondables, repoussantes, délicieuses ; nous les prendrons, nous les comprendrons"⁷.

Dans les deux œuvres, la femme apparaît alternativement comme une "déesse-mère", objet de vénération, mais aussi comme un "monstre", une "ogresse", une "fleur-carnivore", un "gouffre" où s'abîment l'énergie et la passion. "Le rêve mental, c'est le tiède tapis", précise le poète des "Etrennes des orphelins"⁸. L'absence de la mère entraîne la négation de la vie et prive les enfants de chaleur. La mère "au frais sourire, aux regards triomphants" annonce-t-elle déjà la richesse de la connaissance intuitive et magique ? Le poète restera un enfant aux élans brusques et à l'imagination vive. Kateb, de son côté, doit à sa mère une quête passionnante de la matrice organique, "sa mère et son langage les deux trésors inaliénables et pourtant aliénés". Le personnage de la mère inscrit la maternité comme le lieu d'une réconciliation rêvée, mais difficile. Ainsi la mère de Lakhdar dans *Le Cadavre encerclé*, traumatisée par la perte de son fils, désire le trouver pour le protéger de la déchéance. Mais la vie lui réserve de nombreuses surprises. Elle en perdra la raison. Le jeune Rimbaud, sans mère, sans logis, est déçu par une femme mondaine qui ne cherche que le plaisir de la chair : "juste après son départ, il [a] pleuré plus que les enfants

⁷ Rimbaud, *op. cit.*, p. 272.

⁸ Rimbaud, *op. cit.*, p. 37.

du monde⁹. Ces enfants terribles, désenchantés par l'absence de la mère, vont prendre à leur compte la création d'une nouvelle conception de la femme.

A l'image sécurisante de la mère au foyer se substituent des créatures bizarres, plutôt décevantes, instables et dangereuses. La féminité dévorante supplante, au fur et à mesure, une féminité protectrice. Aussi la femme devient-elle une illusion et se métamorphose-t-elle en "ogresse", "femme sauvage", "soleil", "abîme"... L'arrogance de la femme et son indifférence ne consolent guère les "enfants-poètes" :

*"Mais, ô Femme, morceau d'entrailles, pitié douce,
Tu n'es jamais la Sœur de charité, jamais,
Ni regard noir, ni ventre où dort une ombre rousse,
Ni doigts légers, ni seins splendidement formés"* ¹⁰.

L'amour devient pitié et la femme n'est plus plénitude. Et c'est par la violence même que naît un réel transumé. La femme est, alors, donnée en pâture à l'écriture. Aussi se réveille-t-elle "terre" : "La terre est nubile et déborde de sang" ; l'enfant-vautour dans *Le Cadavre encerclé* respire dans l'étreinte un sang tout chaud, un sang "fleur et racine" ¹¹. La femme devient aussi "étoile" : "l'étoile a pleuré rose". Selon Kateb et Rimbaud, la femme est "fleur de sang" ou "fleur de chair", "étoile de sang noir", "sang et pays"... Les voyageurs savent peut-être que l'essentiel demeure ailleurs, toujours ailleurs, loin du corps et du décor. L'amour est présenté comme un simulacre, une "invivable consommation". Bref, la quête vaut mieux que la conquête. A quoi servent, alors, les "vains secrets" et les "déficits assez mal ravaudés" ?

Kateb et Rimbaud se détournent de la femme-objet, passive et possessive et inventent de "nouvelles fleurs...], de nouvelles chairs". La femme n'est plus qu'un souvenir. Quand les bohémiens voyagent, ils sont "heureux comme avec une femme"¹². Le corps se volatilise, se multiplie. La perte se perpétue dans une sorte de renvoi exhalté à l'autre : "Une seule femme nous occupe. Et son absence nous réunit. Et sa présence nous divise" ¹³

Le manque, toujours à l'œuvre, favorise le cheminement vers l'inconnu. C'est, en outre, un manque à écrire. Le poème joue ce vide et le confie à l'excès du signifiant. La femme prend toutes les formes ;

⁹ *Les Déserts de l'amour*, op. cit.

¹⁰ *Ibid.*, p. 171.

¹¹ Kateb Yacine, *Le Cadavre encerclé*, Seuil, 1959, p. 135.

¹² Rimbaud, op. cit., p. 40.

¹³ Kateb Yacine, *Le Polygone étoilé*, Seuil, 1966, p. 147.

Actualité de Kateb Yacine

tantôt "ville prostituée" ¹⁴, tantôt "folle araignée" ¹⁵, tantôt "vierge [aux] abois", "sirène" chargée de noyer tous se prétendants", elle se déplace incessamment et active les paradigmes de la poétique de la vengeance. Pour Poë, l'ivrognerie était une méthode de travail. Baudelaire, son disciple, cherchera à provoquer les visions par les moyens artificiels. Rimbaud et Kateb, lecteurs de Baudelaire, transgressent les "paradis" éphémères, multiplient les voyages, rejettent le déjà-connu pour "arriver à l'inconnu", selon le vœu de Rimbaud.

*

Une étude intertextuelle rapide "démystifie" à la fois Rimbaud et Kateb ¹⁶. C'est que Rimbaud veut être "voyant, se faire voyant". La critique en a fait un mythe. Le même sort attend peut-être Kateb ; et il est temps de rappeler que les deux poètes ont surtout "souffert" et se "sont révoltés". Ils ont compris que la révolte sociale doit aller de pair avec une révolte esthétique. Ils ont évité de plier l'inouï aux lois du réel. Kateb et Rimbaud ont tout fait pour se mettre au diapason de l'innommable. Ni le premier ni le second ne constitue "notre seule famille". La lecture intertextuelle considère que sur la tablette dévorante de chaque voyant figurent des noms illustres. Dire, enfin, que Kateb et Rimbaud sont deux "terribles travailleurs", c'est démystifier les noms propres et "réhabiliter" le littéraire en tant que refus radical du conformisme. "La vraie vie est [toujours] absente", note Rimbaud. Les littératures comme les "sirènes" katébiennes sont chargées de "noyer tous [leurs] prétendants", c'est-à-dire les lecteurs. Viendront d'autres "horribles" lecteurs.

¹⁴ A. Rimbaud, op. cit., p. 20.

¹⁵ A. Rimbaud, ibid., p. 65.

¹⁶ Nous ne voulons pas forcer deux mondes dissemblables en montrant que toute l'œuvre katébienne renvoie à la poétique rimbaldienne. Nous cherchons à vérifier l'hypothèse de base considérant que les littératures convergent souvent volontairement ou "inconsciemment". Un poème de Rimbaud sur Jugurtha tisse encore les liens qui rapprochent les deux poétiques katébiennes et rimbaldiennes (cf. p. 18) Tout se passe comme si Kateb s'amusait à prolonger des vers rimbaldiens. En effet, l'épisode de l'araignée dans *Nedjma* semble sortir d'un poème rimbaldien: "Rêvé pour l'hiver": "Un petit baiser, comme une folle araignée, te courra par le cou".(p. 65). Nous avons relevé d'autres "souvenirs" littéraires dans notre thèse d'Etat : *Poétique maghrébine et intertextualité*, Paris XIII, 1990. Publié en 1992, Tunis, Publications de la Faculté des lettres de La Manouba.

Isaac Célestin TCHEHO
Université de Yaoundé

KATEB YACINE ET LE MONDE NOIR

Au propre comme au figuré, Kateb Yacine a été un grand voyageur, un explorateur d'espaces. C'est la raison pour laquelle plus d'un analyste, en commençant par ses biographes, a vu en lui le nomade incarné remuant l'histoire et la géographie, le passé et le présent de chez lui et d'ailleurs pour vivre une passion, celle de l'insatisfaction ou de l'insoumission.

A propos de ses lectures favorites, l'on sait que ses auteurs préférés étaient européens et américains, anciens et contemporains. Kateb a sans doute lu des auteurs nègres. Mais, jusqu'ici, la question n'a pas été soulevée, comme si, de façon globale, la vie et surtout l'œuvre de ce grand nom de la littérature maghrébine n'avaient rien eu (ou trop peu) à voir avec le monde noir.

Le préfacier du *Cercle des représailles* est, comme par hasard, Edouard Glissant. Jean-Marie Serreau, metteur en scène qu'on ne présente plus, a eu recours à un célèbre acteur sénégalais, Douda Seck, pour la première représentation du *Cadavre encerclé* à Bruxelles en 1958. Des extraits de *La Guerre de deux mille ans* ont été publiés dans les *Mélanges Césaire* en 1984. Toutes ces données et d'autres sur lesquelles nous nous arrêterons sont d'une grande importance. Elles indiquent suffisamment que Kateb Yacine ne s'est pas coupé du monde noir ; qu'au contraire le système katébien de références a des ramifications dans l'une ou l'autre partie des espaces où évoluent des Noirs.

Aussi nous proposons-nous, dans le présent article, d'identifier quelques-unes de ces connections pour en discuter la signification dans le système global de pensée de l'écrivain algérien. En d'autres

termes, nous nous interrogerons sur les perspectives dans lesquelles se développe un commerce, en vérité intense, entre Kateb Yacine et le monde noir, au sein de son œuvre plurielle.

Globalement, chez Kateb, les signes du monde noir peuvent se classer en deux catégories. Il y en a qui renvoient à un univers limité à l'Algérie, voire à l'Afrique du Nord. Il y en a aussi qui connectent l'imaginaire de l'auteur plutôt à une entité plus vaste, en tout cas située en dehors de l'Afrique du Nord. L'analyse considérera donc, dans un premier temps, le micro-monde noir ou celui de l'intérieur et, dans un deuxième temps, le macro-monde noir ou celui de l'extérieur, avant de faire ressortir, en fin de compte, l'homologie entre les deux univers dans la vision du monde de Kateb Yacine.

LE MICRO-MONDE NOIR

Il correspond, comme précédemment expliqué, à l'univers natal de l'écrivain, c'est-à-dire, extensivement, l'Afrique du Nord.

Dans *Nedjma*, dans les œuvres théâtrales et dans plusieurs textes présentés par ailleurs par Jacqueline Arnaud dans *L'Œuvre en fragments*, le personnage du Noir est associé à un lieu important dans les traditions locales, la région de Constantine et de Guelma. Il s'agit en permanence d'une figure mythique jouant le premier rôle dans la quête tout aussi mythique des origines. Le Noir intervient chaque fois qu'il est question de ressourcement dans les rites pré-islamiques ou païens, notamment dans les épisodes qui se déroulent au Nadhor. Le personnage noir campé est de basse extraction raciale et sociale. De prime abord, il est l'homme de service, ce qui est une resurgence, dans l'œuvre, de l'esclave qu'il fut dans l'histoire. C'est à ce titre qu'il assure la garde du douar. Agent de sécurité, il est aussi celui par qui les messages des ancêtres transitent pour parvenir aux survivants, en particulier à Si Mokhtar, Rachid, Nedjma et autres Lakhdar... Il enlèvera Nedjma afin de la tenir recluse dans le Nadhor, sur ordre de l'ancêtre Keblout. Il s'agirait aussi, ici, d'une fonction qui est en rapport avec celle du gardien du harem qu'il a assumée dans le passé. Toujours en conformité avec les pratiques anciennes, le Noir, chez Kateb, est désigné par l'anonymat, sauf peut-être le cas de Si Mabrouk. Il demeure "le nègre", "le vieux nègre", alors que tout le monde autour de lui porte un nom propre. C'est encore là un trait de fidélité de l'écrivain à certaines pratiques traditionnelles.

Souvent, le portrait physique du Noir est très schématique. Dans *Nedjma*, l'auteur fait noter que le Nègre du Nadhor a de "grands yeux brillants". "Un nègre aux cheveux blancs et aux yeux rouges", précise-

t-il dans "*Parmi les herbes qui refleurissent*". Toujours dans ce dernier texte, face à Nedjma, le Noir fait son auto-portrait en le réduisant à trois éléments : "mes yeux rouges" ; "ma dent d'ivoire" ; "ma peau de tambour". La couleur rouge des yeux qui revient comme un leitmotif, dans l'imagerie populaire reprise par Kateb, semble conférer un certain mystère au personnage du Noir. Effectivement, Nedjma, qui tente de s'enfuir, le trouve étrange jusque dans son langage : "Tu es vieux. Tu es noir. Tu parles par énigmes"², lui dit-elle plusieurs fois de suite pour justifier sa frayeur et son refus de le suivre. Pour elle, il est un dément, un "sorcier infâme". Quand son sentiment de répulsion atteint son paroxysme, elle dénie au Nègre le droit de se réclamer de l'ancêtre Keblout au même titre qu'elle. Il est vrai qu'elle accuse le Noir d'avoir assassiné son père. Nedjma lui dit exactement, en parlant de Keblout : "N'est-il pas mon ancêtre/Avant d'être le tien ?"³. Une nuance mérite d'être soulignée ici. Malgré la violence de la rancoeur de Nedjma, elle ne conteste pas la liaison du Nègre à Keblout en tant que telle. Le désaccord porte plutôt sur le degré de parenté, autrement dit, l'ordre d'apparition dans la généalogie kebloutienne, Nedjma estimant qu'elle doit être citée bien avant le Nègre.

En somme, dans ces textes, Nedjma représente la conscience maghrébine ou arabe qui accentue davantage les traits négatifs du Noir, en fonction des préjugés tenaces qui travaillent les imageries populaires, les stéréotypes raciaux. Mais, comme dirait Kateb Yacine lui-même, "chaque fois les plans sont bouleversés" : le sujet, en réalité, est plus complexe qu'on ne le pense souvent. Car tout en ayant les traits dépréciatifs dont nous venons de parler, le Noir, dans le même micro-univers de Kateb, a également une image positive et perçue comme telle par les autres personnages qui gravitent autour de lui.

Au moment où Nedjma remet en cause l'appartenance du Noir du Nadhor à la lignée kebloutienne, Kateb dote son personnage de la capacité de passer outre les allégations de Nedjma et de s'imposer comme membre de la généalogie à cent pour cent. Le Noir fait même monter les enchères puisqu'après avoir rappelé à Nedjma qu'il n'est plus esclave, il affirme avec assurance que tous les Keblouti "sont issus du même arbre / A commencer par moi le nègre vengeur / L'esclave libéré malgré vous malgré moi"⁴. Pour montrer à Nedjma que c'est bien lui qui fait la loi, il promet "malheur à celui qui trouble un tel

¹ Jacqueline Arnaud : Kateb Yacine. *L'Oeuvre en fragments.*, Paris, Sindbad, 1986, pp. 207-224.

² *Ibid.*, pp. 214 et 216.

³ *Ibid.*, pp. 222-223.

⁴ *Ibid.*, p. 221.

soleil". D'ailleurs, fatigué d'expliquer à une Nedjma entêtée qu'il n'usurpe pas la fonction de procureur de l'ancêtre, il entraîne la jeune fille de force "au campement des femmes" pour, dit-il, "apaiser l'ancêtre", "l'âme du Rhummel trahi"⁵. Rendu à ce point, l'auteur prive Nedjma de tout pouvoir d'opposition au Nègre délégué par l'ancêtre. Ce que nous retenons donc dans le cas d'espèce, c'est que le Nègre de Kateb semble prendre sa revanche sur l'Histoire : il exerce le pouvoir d'initiative ; il en impose à l'entourage et ne se laisse plus imposer, surtout en brandissant la procuration divine, autant dans "Parmi les herbes..." que dans *Nedjma* ou d'autres textes.

Auparavant, Nedjma n'a eu cesse de l'accuser d'être un vulgaire meurtrier. Le Nègre se disculpe grâce à l'insistance sur la nature rituelle de son acte : "Ce n'est pas moi qui l'ai tué / C'est le fusil / Par ordre de Keblout / [...] / Je dis et je répète / Par ordre de Keblout / Le seul père c'est lui / Et lui seul l'a voulu"⁶. Sa thèse fondatrice est la suivante : l'obéissance à l'ancêtre ne saurait être assimilée à une faute. Bien au contraire, elle est nécessaire à l'accomplissement du devoir sacré envers les puissances tutélaires de la tribu. Pour lui, le premier bénéficiaire en sera Nedjma, car il l'enferme au Nadhor, après l'avoir rendue orpheline, pour la sauver de "la ville" avec sa cohorte de "corruption" et de "mensonges", d'après ses propres termes dans "Parmi les herbes...". Dans une perspective semblable, l'obéissance à l'ancêtre est le signe intangible de la fidélité du Noir aux origines. Sans elle, la résistance aux assauts de diverses provenances ("la ville" les symbolisant tous) manquerait de socle mythique et psychologique capable de lui garantir un caractère inaliénable. D'après le Nègre, c'est cette perception du phénomène qui a fait défaut aux Si Mokhtar, Rachid, Lakhdar et autres Keblouti des branches cassées qui subissent désormais les conséquences des fautes d'origine.

Par ce rôle ancré dans les rites de salvation individuelle et collective inspirés des traditions locales, le Noir est institué comme symbole vivant de l'anti-amnésie puisqu'il est le mentor de "tous ceux qui n'ont jamais abandonné le roc"⁷. De la bouche du Nègre, nous apprenons en outre que désormais, le critère d'intégration dans ou d'exclusion de la lignée de Keblout sera moins la race "stricto sensu" que l'idéologie à laquelle on souscrit. Il nous semble que la néo-parenté ainsi perçue est effectivement idéologique et non pas raciale parce que, dans l'acception de Kateb, le non-abandon du roc, l'éloignement de la mosquée et, concomitamment, l'entrée dans la grotte indiquent non seu-

⁵ *Ibid.*, p. 225.

⁶ *Ibid.*, pp. 222-223.

⁷ *Ibid.*, p. 221.

lement le refus de la domination coloniale, mais aussi le rejet des prétentions également dominatrices de l'élément arabo-musulman dans les sociétés Nord-africaines en général, en Algérie en particulier.

Ainsi, chez Kateb, la pensée dynamique se reconstruit dans la déconstruction des fragments des mythes du Noir. Il en sort toute une nouvelle mythologie moderne et surtout contestataire, en tout cas tributaire de nouveaux paramètres politiques et autres dans l'espace Nord-africain d'aujourd'hui. Il est nécessaire d'insister sur le phénomène, pour percevoir à quel point Kateb refaçonne l'image du Noir tout en donnant l'impression de reproduire simplement des schémas stéréotypés des traditions.

Dans la variante de "*Parmi les herbes...*"⁸, Kateb transforme le Nègre en incarnation de Keblout. Le Noir se retrouve divinisé, c'est-à-dire qu'il est proclamé géniteur des Arabes et des non-Arabes confondus. Kateb parvient ainsi à un point de rencontre avec Cheikh Anta Diop, en ce sens que son personnage noir s'identifie totalement à la source dont émanent tous les êtres humains mis en scène. Une divinité ancestrale ne s'incarne pas dans un être qu'on méprise. Il est donc évident que Kateb ne méprise pas le Noir.

En fait, la vision édifiante de Kateb est élaborée en deux étapes dans son oeuvre. Dans *Nedjma*, en 1956, par l'entremise de Si Mokhtar, Kateb affirme que "Les nègres sont des amis de Dieu"⁹. Puis dix ans plus tard, dans la variante de "*Parmi les herbes...*", il fait évoluer le Noir de l'ami à l'égal de Keblout-Dieu : le Noir a atteint alors le degré suprême d'élévation, tout se passant comme si Kateb défilait l'histoire et ses résidus de préjugés négrophobes. C'est en préparation de cette divinisation que Kateb présente d'abord le Nègre, dans *Nedjma*, comme le sorcier, le "médecin des pauvres". Le magicien et Dieu se rencontrent sur la plate-forme de l'extraordinaire, du surhumain où, effectivement, ils exercent leur omnipotence presque de la même manière merveilleuse. Quoiqu'il en soit, une certitude nous est imposée comme dogme chez Kateb, à propos de la maîtrise du cosmos par le Nègre-Dieu et de la fonction principale attribuée à ce dernier : "La pluie nous vient des nègres / Tout comme la musique / Les charmes / Les parfums / Si bien qu'on se noircit de toutes les manières"¹⁰. La dernière partie de cette déclaration indique très explicitement que dans la société considérée, le Nègre est la référence incontour-

⁸ *Ibid.*, pp. 224-225. Kateb écrit exactement : "C'est ainsi que Keblout/s'incarna dans ce nègre".

⁹ *Nedjma*, Paris, Le Seuil, 1956, p. 143.

¹⁰ *L'Oeuvre en fragments*, op. cit., pp. 209-210.

nable. D'autres textes tels que "Le Vautour", "Sidi M'Cid", "Le Bain des maudits"¹¹ se comprennent à la lumière de cette proclamation inouïe.

Par exemple, Sidi M'Cid est le nom du marabout noir qui, selon la légende, a été transformé en corbeau ou en tout autre rapace, pour avoir violé le jeûne du Ramadan. Le personnage s'est trouvé par la suite sanctifié par ce châtement. C'est pour cette raison que le lieu désigné par le même nom, situé dans la région de Constantine, abritait chaque année la fête des Vautours. Il y a donc deux significations imbriquées dans le vocable : une, spatiale, et l'autre, anthroponymique, le tout enveloppé dans la même couverture mythique. En d'autres mots, Sidi M'Cid est à la fois lieu expiatoire et figure tutélaire de l'exorcisme. Les animaux sacrificiels offerts aux rapaces par les possédés, selon la tradition reprise ici, sont "un taureau noir" et "des coqs noirs". Les cérémonies sont animées par des choeurs de "danseurs et batteurs nègres"¹². Parmi les candidats au désenvoûtement, on compte des femmes stériles. Comme les autres infortunés, elles espèrent que les rites aideront à corriger les imperfections de leur destin : elles voudraient en effet, acquérir au bout du compte le pouvoir de procréation dont le sort les a privées. Dans cette optique, Sidi M'Cid, le marabout noir, transcende sa faute et son châtement originels dans l'imaginaire collectif. Il cesse d'être le fautif et se mue en source vitale, selon des lois internes d'un phénomène de déification païenne que Kateb reprend sans cesse à son propre compte.

Parti d'une fonction de transgression d'une norme musulmane, ce personnage mythique remplit désormais, chez Kateb, la fonction du double, en tant que modèle de subversion auquel le subconscient rebelle de Kateb s'identifie dans l'oeuvre entière. Kateb entre donc dans ce jeu de déification négrophile avec d'autant plus d'intérêt que le Noir symbolise la figure de l'insoumission à l'Islam, ou au moins de la différence au sein de l'Islam. Or nous savons que sa vie durant, Kateb n'a eu cesse de clamer sa propre différence, sa non-arabité, son lien intangible à une certaine paganité. Il a travaillé à faire accepter sa berbéricité justement dans un environnement accaparé par l'identité arabo-musulmane elle-même, prise en otage par l'exclusivisme ou le rejet de la différence. Cette identité qui se démarque de l'Islam, Kateb l'a exprimée par les mêmes métaphores que celles que nous venons d'expliquer à propos du Nègre et de la paganité, à savoir la grotte,

¹¹ Pour "Le Vautour", voir *Le Cercle des représailles*, Paris, Le Seuil, 1959, pp. 155-169. Pour "Sidi M'Cid" voir *L'Oeuvre en fragments*, op. cit. pp. 186-190. Pour "Le Bain des maudits", voir toujours *L'Oeuvre en fragments*, pp. 170-175.

¹² *L'Oeuvre en fragments*, p. 188.

l'ancêtre, le vautour et d'autres attributs du non-Islam, de "l'Algérie avant la conquête arabe", ainsi qu'il l'expliquait en 1988¹³.

L'on peut donc conclure que Kateb introduit de l'idéologie dans le mythe du Nègre emprunté à sa société. Sans doute toujours désireux d'ajouter des éléments nouveaux à la matière sociologique et mythique dont son imaginaire se nourrit (ce qui lui permet d'ailleurs d'éviter l'archaïsme ou l'anachronisme appauvrissant), Kateb sort de l'espace maghrébin, nous entraîne de plus en plus loin de l'Afrique du Nord. Nous avons alors plus d'une occasion de l'observer explorant la même thématique du Nègre hors du monde arabe.

LE MACRO-MONDE NOIR

Au même moment où il se déclare partie prenante dans la filiation kebloutienne, le Nègre informe Nedjma sur ses liens historiques avec le monde extra-maghrébin : "Et mon clan dispersé / D'ici aux Amériques / Noyé dans les galères / Et refoulé toujours / De désert en forêt / A pourtant survécu / Alerte et infallible / Dans les remous du sol natal"¹⁴. En d'autres termes, il affirme être un chaînon de toute la race nègre dont une partie a été victime de la déportation en Amérique dans les conditions que l'on sait. Dans cette même déclaration, l'allusion au refoulement "de désert en forêt" correspond, sans doute, à l'idée selon laquelle les Nègres auraient fait partie du noyau autochtone de la population d'Afrique du Nord. Ces Noirs auraient été contraints de fuir vers l'Afrique au Sud du Sahara, aux temps des guerres inter-raciales. L'homologie avec la situation historique des Keblouti est mise en évidence ici : les Nègres et les Keblouti sont des groupes éclatés, dispersés par les aspérités de l'Histoire ; ce sont des "tribus mises en déroute", comme affirmé dans l'un des romans de Kateb. Malgré les difficultés inhérentes à cette situation, les résidus ou, mieux, les rescapés de chacune des deux races sont dotés d'un pouvoir indestructible de résistance. Grâce à ce pouvoir, ils refusent le fait accompli, et c'est pour cette raison qu'ils s'efforcent toujours de rassembler les branches cassées.

Plusieurs autres textes de Kateb permettent de mieux saisir la perspective dans laquelle ce pont fonctionne entre les Keblouti du Maghreb et les Noirs d'Afrique et de la diaspora. Dès 1956, Kateb participa à la rédaction du message d'encouragement et de solidarité qu'un groupe d'hommes de culture algériens envoya aux écrivains et

¹³ Cf. son interview publiée dans *Jeune Afrique Magazine*, n° 49, Juin 1988.

¹⁴ *L'Oeuvre en fragments*, op. cit., p. 221-222.

artistes du monde noir, à Paris. Il signa ledit message au nom de tout le groupe, avec Henri Kréa et Jean Sénac¹⁵.

L'Homme aux sandales de caoutchouc, pièce de théâtre publiée en 1970 est, quant à elle, centrée sur la guerre du Viet-Nam. La résistance vietnamienne à l'agression américaine y est mise en rapport avec d'autres luttes d'auto-détermination en Amérique du Sud, au Moyen-Orient, aux Etats-Unis même et en Afrique noire. Pour ce dernier cas en particulier, Kateb révèle que dans les armées levées par les Etats-Unis et leurs alliés pour écraser le Vietcong, l'on retrouvait des Africains du Nord et du Sud du Sahara. Il avait suffi à la France, indique Kateb, de mettre à la disposition des U.S.A. "toute l'armée d'Afrique" ayant déjà servi en Indochine. Kateb dévoile le mode d'enrôlement des Ouest-africains notamment dès le premier tableau de sa pièce, à travers ces explications d'un officier français : "On a fait une rafle / Sur le port de Dakar. / [...] / Ce n'est pas difficile : / On tend une corde / A chaque bout de rue, / Et tous les nègres / Qui passent par là / Sont engagés d'office"¹⁶. Il s'agit donc d'un enrôlement forcé. Ceci n'empêche pas le général Decoq de prétendre que les Noirs se sont engagés de leur propre gré, "sans hésitation", et parce qu'ils avaient à coeur de défendre le droit et la liberté au Viet-Nam au nom de la France. Auparavant, pour préparer le lecteur à mieux percevoir l'énormité du mensonge des Français, alliés des Américains, Kateb a fait passer sur la scène des Nègro-Africains fuyant devant les agents des razzias. Les recruteurs français obligent les Noirs tombés dans leurs filets à se dénuder et à faire le tour du village au pas de course, après avoir exigé qu'ils brûlent eux-mêmes leurs vêtements. Tout cela se passe en Afrique de l'Ouest. A l'arrivée des raziés au Viet-Nam, on confie au commandant supérieur des troupes d'Indochine le soin de les identifier au nitrate d'argent. A la fin de la guerre d'Indochine, les démobilisés africains sont fusillés car, explique cyniquement le général français, "nous n'avons plus besoin de vous". Les rescapés sont offerts en renforts aux troupes américaines venues prendre la relève des Français.

De toute évidence, Kateb prend à partie les chasseurs de Nègres. Il dénonce le fait pour les Français et les Américains d'utiliser les Africains (du Sud et du Nord du Sahara) comme chair à canon, et dans des guerres qui ne servaient pas les intérêts de ces derniers. Certains tirailleurs négro-africains prennent conscience de cette injustice. La révolte couve en eux. Kateb en donne une illustration dans

¹⁵ Cf. notre article : "Deux messages d'écrivains algériens aux écrivains et artistes du monde noir", *Annales de la faculté des Lettres et Sciences Humaines*, n° 11, Yaoundé, 1984.

¹⁶ *L'Homme aux sandales de caoutchouc*, Paris, Le Seuil, 1970, p. 30.

une scène où des soldats d'origine sénégalaise demeurent passifs lorsque l'un de leurs encadreurs, le colonel Edredon, s'écrase au sol après avoir dégringolé d'un trapèze. Kateb leur permet ainsi d'incarner au moins la révolte passive. Cette forme fait d'ailleurs pendant à la révolte active incarnée, elle, par un nommé Mohammed, d'origine Nord-africaine. Effectivement, Mohammed refuse de tirer sur "les Viets". Le dramaturge n'en a que plus de sympathie pour lui et pour les soldats sénégalais.

Pour mieux s'attaquer aux bourreaux des Africains et des Vietnamiens, Kateb démonte, en peu de mots, les structures raciales de la société américaine, toujours dans *L'Homme aux sandales de caoutchouc*. Il montre qu'aux Etats-Unis, entre les Blancs, d'un côté, et les Indiens et les Noirs, de l'autre, n'existent que des rapports de violence, à cause du racisme : les Blancs sont les agresseurs ; les Indiens et les Noirs sont leurs victimes. A ce propos, Kateb distingue, d'un côté, les Noirs qui singent les Blancs et, de l'autre, ceux qui luttent de toutes leurs forces pour sortir de l'engrenage de la négrophobie tentaculaire de la société blanche. Sur les Noirs aliénés, Kateb fait tenir un discours railleur. Car, pense-t-il, l'existence de tels "eunuques de l'intégration" ou "singes du singe blanc", selon ses propres termes, constitue une entrave à la prise de conscience révolutionnaire au sein des communautés noires.

A ces Noirs négatifs, Kateb oppose le chœur noir et un certain Alabama. Le chœur noir apparaît dans l'église "des pauvres Noirs" pour exprimer la détresse de ces derniers, à travers des Negro-Spirituals. Dans ces chants, il démasque les Noirs conservateurs, notamment les bourgeois noirs représentés dans la pièce par un Noir aux dents d'or qui fait des clins d'oeil au président américain qui, lui, apparaît dans l'église des Blancs. Devant ce chœur évolue Alabama. Le nom attribué à ce personnage est chargé de symboles. Alabama évoque le bastion du racisme aux U.S.A. C'est le lieu où Martin Luther King fut emprisonné. C'est de là que l'apôtre de la non-violence partit pour atteindre Washington DC, où il exalta, dans un discours mémorable, son rêve "qu'un jour, là-bas en Alabama, avec ses racistes haineux avec son gouverneur", l'Amérique pourra renaître, débarrassée de toutes les formes de discrimination raciale.

Dans la pièce de Kateb cependant, le personnage d'Alabama se démarque de Martin Luther King : il n'est pas un adepte de la non-violence. Il a une idée très précise de son devoir de révolte radicale. Il résiste aux tentations symbolisées par une dame blanche provocatrice qui l'invite à "danser" avec elle, de même qu'il ne se laisse pas impressionner par la pièce de un dollar que lui jette le président des Etats-Unis. Alabama défie ce dernier avec succès dans un duel

verbal. Face au président raciste, il proclame son appartenance à la lignée de "la panthère noire". Il le fait si bien que le président recule, évitant de justesse que la bible lancée par lui, Alabama, ne fracasse sa tête présidentielle. Il contraint un banquier noir à vomir son dentier en or. Unilatéralement, il déclare Harlem zone d'insécurité, ceci pour mieux défier une fois de plus, l'Amérique qui semblait assurée de maîtriser l'univers à l'aide de la bible et des fusées. Alabama tombe sous les balles de l'Amérique furieuse, mais en chantant avec le chœur noir acquis à sa cause.

Kateb le fait renaître au Vietnam. Le dramaturge, par là, élève son personnage noir au rang des immortels, puisque l'immortalité est, justement, la capacité de triompher de la mort. Pour Kateb, la lutte des Noirs aux Etats-Unis ne peut être arrêtée par aucun phénomène. Nous retrouvons bien ici la même image de la résistance indestructible dont l'auteur s'est servi, ailleurs, pour dépeindre le Nègre du Maghreb associé à l'ancêtre et à toute la tribu de Keblout. Alabama réapparaît donc en soldat sur les champs de bataille au Viet Nam. Au près d'un paysan vietnamien, il s'initie aux techniques inédites de lutte contre un ennemi beaucoup plus puissant que lui. Par exemple, le paysan vietnamien l'informe sur le creusage des trous pour couper les routes ; les méthodes de destruction des voies ferrées ; l'usage des guêpes contre un ennemi mobile ; l'utilisation des flèches de fabrication artisanale comme missiles sol-air pour abattre les hélicoptères... Au terme de cette initiation, Alabama déserte l'armée américaine et se proclame vietcong. Son premier acte consiste à tuer l'officier américain qui dirigeait son unité. Puis il lance un message à tous les Noirs afin qu'ils imitent son geste. On ne le revoit plus. Mais il est clair que Kateb l'a soumis à l'épreuve du Viet Nam exactement comme dans un rite d'initiation : il est désormais le symbole enrichi de la révolte des Noirs américains. Le détour vietnamien sert de prétexte au dramaturge pour créer une alliance entre les Noirs et les Jaunes. L'Amérique redoute une telle coalition, puisque, dans la pièce, le président américain reconnaît, désarmé : "Si je mate les noirs, / Ce sont les jaunes qui se lèvent / Et si j'attaque les jaunes / Les noirs deviennent rouges"¹⁷.

Autant Kateb a de l'admiration pour son héros noir, Alabama, autant il a de l'aversion pour les autres personnages américains et leurs alliés asiatiques. Le nom qu'il attribue à Alabama est une marque de respect, étant donné sa signification historique, comme précédemment expliqué. Par contre, Kateb affuble des Américains et des pro-américains de noms ridicules. Par exemple ceux de ces personnages, qui sont présentés comme des présidents américains, ont pour noms

¹⁷ *Ibid.*, p. 206.

Jaunesonne et Niquesonne. Chacun d'eux fait exactement ce qu'indique son nom : l'un sonne (c'est-à-dire tue) des Jaunes ; l'autre tient ce discours pour le moins déplacé chez un Président : "Je ne suis pas sonneur de Jaunes, / Mais je nique et je sonne. / Tenez-vous-le pour dit"¹⁸. Un général vietnamien pro-américain porte le nom de Q ; un deuxième s'appelle Q Ky Tue, et un troisième Q.K.C. Le chef de l'armée israélienne qui porte secours aux Américains confrontés aux Viet Congs, s'appelle Aïe-Ane ; et, dit Kateb, il "porte un masque d'âne"¹⁹. Nous le voyons donc : Kateb se livre à un jeu de dérision, à un exercice de subversion anthroponymique basé sur les quiproquos phonétiques. Il est évident que ce jeu est destiné à exprimer son antipathie envers l'Amérique qui n'a pas su traiter le Noir comme un être humain à part entière. Il fait de tout négrophobe son propre ennemi.

Il se comporte de même dans l'une des dernières pièces écrites avant sa mort, en l'occurrence celle intitulée *Un pas en avant trois pas en arrière*²⁰. Cette oeuvre traite spécifiquement de la lutte contre l'apartheid en Afrique du Sud. Les personnages sont organisés en deux camps opposés, celui des agresseurs et celui des victimes. Dans un camp trône le Président Botha dont les auxiliaires sont des policiers blancs, trois juges blancs ainsi qu'un major Visser (quel nom dans un contexte d'oppression !). Dans l'autre évoluent Winnie, Mandela, un chœur de manifestants, trois banquiers (américains, anglais, français) et un reporter qui, comme tous ceux de ce groupe, est acquis à la cause des Noirs. Kateb Yacine réalise ainsi dans sa pièce un cadrage actantiel symboliquement déterminé. En effet, il privilégie la présence physique des personnages anti-apartheid. L'espace textuel devient alors le lieu compensatoire au sein duquel Mandela et les siens acquièrent le pouvoir de dominer le cadre, de maîtriser la parole et, partant, de contrôler les événements, toutes formes d'autodétermination qui leur sont refusées dans la société de référence (l'Afrique du Sud). En d'autres termes, le dramaturge les impose comme poteaux indicateurs de l'ordre nouveau duquel il fait évoluer les événements. A l'opposé, les tenants de l'apartheid sont réduits à l'impuissance, au mutisme, à l'effacement : Botha et ses auxiliaires n'ont plus la faculté de se faire voir ou de prendre la parole à leur guise. Quand bien même le dramaturge leur permet d'intervenir, il prend soin de réduire

¹⁸ *Ibid.*, p. 278.

¹⁹ *Ibid.*, p. 219.

²⁰ Des extraits de *Un pas en avant trois pas en arrière*, ont paru dans *Ouallil* n° 2-3, à l'E.N.S. de Meknès au Maroc, en 1986, sous le titre "Femme et hommes d'Afrique du Sud", ainsi que dans la *Revue CELFAN*, la même année, à Philadelphie, aux Etats-Unis. Voir aussi J. Derrida et d'autres : *Pour Nelson mandela*, Paris, Gallimard, 1986, et *Actualité de l'Emigration*, n° 72, Paris, 14 janvier 1987.

leurs paroles au volume le plus mince, alors que, simultanément, le volume des paroles accordé à Winnie, Mandela et leurs supporters est plus grand.

Une telle redistribution du discours et de la présence physique actantielle participe d'une option révolutionnaire et négrophile de Kateb Yacine. Elle traduit symboliquement sa désapprobation radicale de l'apartheid et sa volonté de contribuer à y mettre un terme, donc à rétablir les Noirs et tous les opprimés dans leurs droits. D'après Kateb, en effet, l'apartheid a déjà eu trop de temps et de moyens pour s'exhiber ; le monde n'a plus rien à apprendre de ses adeptes. Ce sont les "moudjahidines" anti-apartheid qui ont besoin de se positionner physiquement et verbalement au-devant de la scène et de la monopoliser à leur tour pour rallier davantage de soutiens. Les éléments scéniques sont donc arrangés dans *Un pas en avant trois pas en arrière* pour concrétiser cette option idéologique anti-apartheid de Kateb Yacine.

Le dramaturge crée le personnage féminin de Winnie pour incarner la lutte du côté des femmes. En la dotant de toutes les énergies nécessaires à une combattante inflexible, il tend à démontrer que dans un programme de lutte bien conçu, les organisations anti-apartheid doivent pouvoir compter sur l'apport de la femme, exactement (dirait-on avec raison) comme en Algérie pendant la guerre de libération nationale (1954-1962). Kateb introduit aussi des enfants dans la bataille. A Soweto, fait-il dire à Winnie, "les enfants ont ramassé des pierres, des couvercles de poubelles en guise de boucliers". Le rapprochement avec la Palestine est nettement perceptible ici : l' "Intifada" c'est bien la guerre des enfants armés de pierres contre les puissantes machines d'un pouvoir oppresseur.

La fin de la pièce consacre le triomphe incontestable de Mandela. Au terme d'un pesant plaidoyer de ce dernier, les juges blancs tombent dans un mutisme punitif. Les banquiers occidentaux, qui jusque-là, renflouaient le trésor du pouvoir raciste, abandonnent Botha. Dans la panique, celui-ci publie un "Livre blanc", mais les manifestants scandent de plus belle : "Libérez Mandela !" Et le dramaturge révèle que "ce bêta de Botha" a déjà perdu la raison : l'apartheid est foudroyé en partie par la force du plaidoyer de Mandela. Le leader noir tente de relever Botha pour lui apprendre à marcher. Mais il se rend vite compte de l'inutilité de la tentative car chaque fois qu'il demande à Botha, jadis le "surhomme", d'avancer, ce dernier recule (d'où le titre de la pièce). Mandela décide donc de statuer Botha afin de le conserver dans "un Musée du Monde Libre" et de l'exhiber comme une curiosité préhistorique jusque chez les Indiens d'Amérique.

Dans la vision du dramaturge, cette dernière référence exprime un mondialisme militant : la lutte des Noirs d'Afrique du Sud est perçue comme faisant partie d'une macro-lutte contre les différentes formes d'un seul et même phénomène, l'oppression. Cette idée est déjà exprimée dans *L'Homme aux sandales de caoutchouc* dans la relation de complicité établie entre les Noirs et les Jaunes. Toujours dans la pièce de Kateb, Botha connaît une métamorphose régressive ou dégénératrice (il passe du "surhomme" au fou puis à la statue). Par contre, Mandela demeure le même à la fin comme au début, bien que l'on puisse se rappeler, évidemment, qu'il évolue du statut d'homme opprimé à celui d'homme libre. Il demeure imperturbable en tant que volonté de refus, énergie d'opposition à l'inacceptable. Tout ceci signifie que selon Kateb Yacine, c'est le système oppressif qui doit changer, qui est condamné à changer, et non pas à proprement parler la résistance à l'apartheid. Le triomphe final de Mandela exprime, chez le dramaturge, la fermeté de la conviction selon laquelle, malgré des embûches, la lutte contre l'apartheid connaîtra tôt ou tard un dénouement heureux. L'auteur semble aussi mettre qui de droit en garde contre une certaine naïveté qui pourrait pousser des combattants à croire qu'il est possible de récupérer quelqu'un qui a trempé dans l'apartheid : le cas d'espèce est celui de Botha qui ne peut que reculer quand Mandela lui commande d'avancer. Mandela, le héros katébien, présageait donc par sa victoire totale le début de la fin de l'apartheid, du racisme, de l'oppression, de l'inhumain en Afrique du Sud. Rien de ce qui se passe en Afrique Australe depuis quelques années ne contredit la vision prophétique de Kateb.

En fin de compte, Kateb demeure constant dans son rapport aux Noirs, qu'il s'agisse des Noirs des époques immémoriales ou de ceux d'aujourd'hui. Il entre dans leurs univers ; fait siennes leurs préoccupations ; les intègre dans son propre système de reformulation du monde et de la vie. Pour paraphraser une de ses formules bien connues, nous dirons encore que c'est peut-être dans ce domaine que ses plans sont le moins bouleversés. Car, en permanence, Kateb entrevoit l'émergence d'un nouvel ordre de parenté, d'essence militante, entre l'Arabo-berbère et le Noir. Il n'envisage pas autrement les nouveaux défis inter-raciaux sur le continent et dans le reste du monde : toute son oeuvre en renferme des fragments qui, examinés d'assez près, montrent combien l'histoire de la coexistence pacifique des peuples devra à ce grand écrivain.

Nora-Alexandra KAZI-TANI
Université d'Alger

LUMIÈRES ET OMBRES DANS *NEDJMA*

Comment parler de l'Étoile sans l'évoquer en tant que doux foyer de lumière frémissante ?... Comment parler de *Nedjma* sans montrer l'utilisation théâtrale du signe de la lumière ? ...

Qu'il soit question de feux, de ténèbres ou de lumières indécises, c'est toujours pour obtenir de violents contrastes que le narrateur combine les effets d'éclairage. Pour représenter la "nuit coloniale", par exemple, il choisit des tons sombres (le noir ou le gris), dans un contexte lexical dysphorique où chaleur et lumière sont dissociées. Les scènes du chantier se déroulent la nuit ou au crépuscule quand "ce n'est pas tout à fait la nuit, seulement le soleil assombri, le ciel en train de s'éteindre comme un tas de cendres ..." (p. 21). Mourad, Rachid et Mustapha habitent un village "sinistre", "nettoyé par la nuit" dans "l'aube fraîche et grise" (p.23) et le douar où se réfugient les trois manoeuvres après l'évasion de Lakhdar, reste "invisible", "dans la brume" même en plein midi. Du ciel sombre où "grouillent" les étoiles (p.33) se répand une lumière glaciale. La même impression dysphorique est obtenue lors de la description de la bouteille de vin "dans le bar à peine éclairé" (p.20) : les consommateurs regardent fascinés "les étincelles captives de la bouteille qui rend gorge, la tête en bas, pleine de lumière écumante et glacée" (p.21).

La violence inhérente à l'univers colonial est suggérée par les éclats du métal, celui du couteau, l'objet symbolique le plus récurrent du roman, celui du soleil qui "luit [...] à la visière des gardes, sur les canons de leurs fusils." (p.41). Des touches de couleur discordantes renvoient à l'idée de corruption, de stagnation, autres attributs de la "nuit coloniale" : située à proximité de la Casbah de Constantine, et "visible à cent pas [...] dans le flot d'ordure et de boue que la municipalité radicale conservait à titre de tradition populaire", la maison de

Rachid était "cruellement passée à la chaux, puis au bleu de méthylène" (p.154), tandis que, un peu partout, à Constantine on voyait "la pompe orientale dévorer les infections de lumière jaillies d'impasses d'où l'urbanisme moderne semblait le premier à se détourner ..." (p.155)

Lorsque le narrateur associe la chaleur et la lumière, il évoque une sensation de vie intense, d'ivresse, de désir, sensation renforcée par l'utilisation d'un lexique zoomorphe : mouches, (p. 67, p. 242) guêpes (p. 82, p. 136, p. 152) ou le lézard "gonflé de chaleur" (p.138) auquel se compare Rachid pour évoquer l'ineffable bonheur de l'enfance. Ainsi Suzy qui, renversée dans le champ de narcisses sous le soleil ardent, s'offre aux regards de Mourad "humide, solitaire, entrouverte" (p.20) ; ainsi Rachid qui, à la vue de Nedjma "s'ébattant dans le chaudron", aperçoit le figuier "grossir à la chaleur, feuilles et branches survolées d'énormes guêpes en état d'ivresse" (p.136).

Parfois, par la technique du flash, les touches de lumière mettent en évidence à la faveur d'une synecdoque, à la fois la grâce de la féminité et le regard du désir ... Pour Mustapha, Nedjma de la villa Beauséjour est surtout la cheville encerclée d'or que "l'ample cagoule de soie bleu pâle" (p.72) ne dérobe pas à la vue. De la même façon, Rachid, contemplant Nedjma endormie sur les genoux de Si Mokhtar, ne peut détacher les yeux de sa "cheville fine sous un jambelet d'argent" et de "la naissance du mollet, savoureux danger de dérèglement musical ..." (p.135). Quant au narrateur, de Nedjma adossée au citronnier, dans le jardin de sa villa et secrètement observée par les quatre cousins, il ne montre qu'une "nuque gonflée de lumière..." (p.242).

Pour souligner la force des sensations et des sentiments, Kateb Yacine éclaire violemment les espaces textuels et utilise des tons chauds allant de l'ocre au pourpre ou au bleu intense comme cette description de l'eau dans le port de Bône : "... Prémices de fraîcheur, cécité parcourue d'ocre et de bleu outremer clapotant, qui endort le voyageur ..." (p.69).

Le coup de foudre de Mustapha pour Nedjma éclate "sous le bombardement de midi concentrant le feu [...], errance acharnée d'incendie en quête d'air" (65-66), le départ pour la Mecque de Rachid et Si Mokhtar est précédé de "festins monstrueux à la lueur des torches" (p.110) et la ville de Djeddah n'est plus qu'un "désert trahi", "des pans de murs bas dans la terre ocre, ardente, toute en relief, cruelle nudité qui ne supporte pas le regard", écrasée par "un soleil rouge et pesant" et entourée "de récifs de corail environnés d'épaves ..." (p.118)

En dehors de ces lumières vives, on peut trouver dans *Nedjma* des tons pastel ("griffes roses" de Suzy, si légère dans son vêtement, "parachute emporté par le vent" (p. 49, 51), ou robe de Zohra se "dénouant" "en de magnifiques globes de savon" (p.195), ainsi que l'évocation des transparences liquides :

"... L'averse surgit [...], les constellations se noient d'une nuit à l'autre dans l'embrun, subtilisées ainsi que des escadrilles au camouflage vaporeux, porte-avions tirant des flots bouleversés quelque essence de planète ..." (p.66).

Pour dire l'ambiguïté du monde le narrateur décrit des zones où les contours s'effacent, les limites s'estompent, où commence l'indécidable, l'indicible : jaillissement vertical d'une végétation épaisse, luxuriante, dans le jardin de la villa Beauséjour, qui triomphe de la lumière crue de midi, transformant cet espace "inculte" en "frigidaire naturel" (p.65), lumières "pâlissantes" de Constantine, figée dans "son site monumental", "chaos brumeux et massif" au-dessus de "la grisaille lumineuse du gouffre ... (p.152, 172).

Cependant toutes ces notations de lumière ne sont pas subordonnées à un projet d'illusion référentielle. Comme dans un tableau impressionniste, elles sont destinées plutôt à désintégrer ou à repousser à l'arrière-plan les formes pour mieux exprimer la subjectivité. La superbe description de Constantine doit justifier "le mot de ses habitants suspendus : l'Ecrasante", ville "apparemment hors d'atteinte, bondissante et pétrifiée, sans nulle hospitalité ni masque de grandeur" (p.151). Quant au jardin de la villa Beauséjour, il est celui d'une "maison hantée" : escaliers "vermoulus" et "murs écaillés" aux "tons d'épave" (p.65).

On voit comment, au fur et à mesure que la narration se déploie, la lumière est utilisée par Kateb Yacine comme révélateur spatio-temporel des mondes des profondeurs subjectives. Le jeu de lumières et d'ombres permet le va-et-vient entre la réalité et le rêve, entre le temps qui coule et le temps qui "suspend son vol" comme cet instant privilégié où se matérialise pour Mourad à partir d'un support réel, l'image de la femme idéale :

" ... Au bar se restaure une vierge impatiente à côté d'un commandant d'infanterie qui la caresse. Je fixe la vierge et je vois Nedjma [...] cheveux de fer ardent fragile où le soleil converge en désordre ainsi qu'une poignée de guêpes [...] Bouche de glace qui fond sous les baisers du commandant. Que viennent faire ces deux cochons dans ma chimère ? ... C'est toujours Nedjma que je distingue, rieuse à la vague, gardienne d'un verger, présent disparu ..." (p.82).

Nous pouvons constater la même manière de se servir de l'alternance ombre/lumière dans la description de la rencontre de Rachid avec l'inconnue de la clinique :

"...Et Rachid revenait à la matinée grise sans pouvoir écarter le spectre qui s'éleva dès la première seconde entre la gazelle en émoi et l'orphelin frappé de stupeur : " [...]. Il me la présenta [...] me laissant seul avec elle [...]. Et la chimère se mit à me sourire [...]. Nous demeurions immobiles dans la profondeur du petit matin [...]. Son visage [...], sa chevelure nouée de soie pourpre faisaient à présent un halo ruisselant d'ombre ..." (p.108-109).

Cette rencontre qui a symboliquement lieu "entre deux portes" (p. 108) opère la sortie du temps profane et permet l'immersion "dans la profondeur du petit matin" (p.109), syntagme qui exprime à la fois l'idée de lumière, celle de la "matinée grise" aux environs de midi (p.109), et celle d'un volume, d'une profondeur temporelle immobile et liquide où les éléments du temps et de l'espace sont confondus ...

Il est cependant significatif que c'est surtout durant l'épisode central du Nadhor que se manifestent les effets saisissants du jeu des lumières et des ombres révélatrices des espaces subjectifs. Partout ici se multiplient les foyers de lumière : celle du quinquet qui "illumine" "la dernière chaumière de la tribu" tout "en renouvelant les ténèbres" extérieures (p.135), celle de l'éclair, qui "jaillit à la fenêtre" (p.136), si éclatante que Rachid est obligé de "fermer les yeux", celle du soleil qui sur la terre ancestrale est source de vie intense (p.136), le doux éclat du jambelet de Nedjma et l'extraordinaire lumière qui se dégage de son corps nu :

"... Mais Nedjma quittait le bain. Elle parut dans toute sa splendeur, la main gracieusement posée sur le sexe par l'effet d'une extraordinaire pudeur [...]. Je contemplais les deux aisselles qui sont pour tout l'été noirceur perlée [...], et les seins de Nedjma en leur ardente poussée [...]. En vérité, l'innocence rayonnait sur son visage [...]. Joie de voir Nedjma [...] distante mais sans disparaître, à la façon d'un astre impossible à piller dans sa fulgurante lumière ..." (p.137-138).

Comme dans les passages qui précèdent, on peut "lire" ici les manques, les frustrations des personnages mais aussi leurs tentatives de guérison par le recours à l'imaginaire symbolique, aux images oniriques ... Le fantasme de Rachid, cette femme purifiée par l'immersion dans l'eau "originelle" du chaudron, est "une image mentale complexe et construite", médiatrice entre l'homme et le monde ¹. Cette image de la femme idéale est à rapprocher de celle dont rêvent Mustapha et Mourad, autres substituts du narrateur "éclaté" de *Nedjma*. C'est à partir de l'image parentale que s'élabore habituellement le fantasme, mais dans le roman de Kateb Yacine, l'image parentale est particuliè-

¹ M. Aziza, *L'Image et l'Islam*, Albin Michel, 1978, p.13.

rement dégradée : les pères ont laissé faire l'envahisseur et "pratiquent le charleston et la polygamie" (p.77) lorsqu'ils ont de l'argent comme Sidi Ahmed. Les mères sont montrées dans des rôles dévalorisants : objets de plaisir d'époux volages (p. 77, 193), génitrices, nourrices (p. 156), folles (p. 83, 165) ou ogresses comme cette mère possessive au-delà de la raison, évoquée par Rachid ou foudouk de Constantine (p. 164). Dans tous les cas, la mère apparaît comme obstacle à dépasser, c'est pourquoi l'attitude de Rachid à l'égard de la sienne, est représentative : pendant les quatre premières années de sa vie, il "avale les contes maternels comme des somnifères agréables mais sans intérêt" (p. 167) ; à dix ans, "il rompt le sentiment qui le liait à sa mère" (p. 167) pour se rapprocher de l'institutrice ; à 18 ans, il "la conduit chez des parents" qui la "prennent en charge jusqu'à la fin de ses jours." (p. 167)

Cependant, malgré la décomposition de l'image parentale, il est évident que "le projet littéraire" de Kateb Yacine, est "sous-tendu par un désir [...] d'apaisement personnel", de réconciliation avec soi. D'où la nostalgie des origines et le besoin de se "réenraciner dans [...] une constellation familiale" ². Or dans *Nedjma*, les personnages viennent au monde au milieu de la violence ; l'existence est faite d'enfermements et de ruptures, de trahisons et de mensonges, d'interminables errances ...

Le portrait de Lakhdar arrivant à Bône pourrait convenir aux quatre cousins :

"... Plus d'un passant s'exaspère, croit buter sur la fixité de ces prunelles de veau évadé, et donne du coude au vagabond" qui "se remet en marche avec un masque de patient fuyant sur un tranchant de lame quelque passé d'enchantement et de cruauté, savane de chloroforme poussant sur un jeune corps insensiblement attaqué [...]. Il va de sa démarche oblique, avec l'ubiquité des animaux, pour qui le chemin n'est plus de l'avant, tant ils ont accompli de périples à contrecœur ..." (p. 73).

Personne n'attend les protagonistes du roman dans un foyer accueillant. Ils se sentent donc étrangers au monde et le monde les regarde comme tels (p. 33, 252). Dans sa prison, Mourad contemple le "mur" si haut à l'horizon de la vie (p. 41), mais c'est Rachid qui exprime le mieux le rapport du sujet et des "objets" du monde à la fois dans une perspective historique puisqu'il se compare à "un morceau de jarre cassée, insignifiante ruine détachée d'une architecture millénaire", "ressentant sa frêle existence comme une brisure insoupçonnée de la tige vers la racine" (p. 176), et dans une perspective existentielle, ayant "toujours matériellement senti son existence en

² J. Déjeux, *Littérature Maghrébine de langue française*, Ottawa, Editions Naaman, 1973, p. 217.

fuite", la déflagration des heures [...] sur la joie toujours clandestine" (p. 167-168) ainsi que les "dégradations quotidiennes" subies pas le corps et l'esprit (p. 73, 138, 139, 180)

"Tout se passe comme si la compréhension intellectuelle était une métaphore de la rencontre douloureuse et persécutante avec le monde physique, extérieur" ³. Grandir signifie pour Rachid découvrir ses "refuges éboulés", "les toiles immondes des illusions, crevées". Petit à petit le monde se réduit à une "cruelle vision d'ensemble", à des "formes définitives" (p. 168) et décevantes. Les rapports avec les choses et les êtres deviennent particulièrement difficiles. A trente ans, au milieu de l'indifférence générale, Rachid vit "incognito" et "nomade" (p. 168-167), "ne croyant plus qu'à son ombre ..." (p. 167). Alors pour s'en sortir il fait appel aux trésors de la vie imaginaire, réactive "les imperturbables souvenirs" répétant ainsi "les mots et les gestes de la race humaine" (p. 168). Son retour au "Rocher natal" deux fois "déserté", (p. 153) ne correspond pas à la nostalgie "de la tranquillité océanique du ventre maternel" ⁴ ; il essaie de retrouver l'"être paradisiaque" qu'il était dans le jardin "de la prime enfance", époque qu'il situe "entre le saut du berceau et les vagabondages autour du rocher" (p. 167) où il était "libre" et "heureux" (p. 138) à la fois parce qu'il communiquait sans effort avec le monde, "car il pouvait vivre avec les insectes, l'eau du bassin, les pierres, les ombres du dehors" (p. 166) grâce au langage "originel", celui du corps, et parce qu'il s'agissait d'un temps primordial, inaugural, celui de la conquête des "mystères" de la vie. C'est encore une fois par le recours aux notations de lumière que le narrateur souligne l'importance de la "prime enfance" dans la vie de Rachid :

" ... De son enfance, il n'avait jamais pu saisir que des bribes de plus en plus minces, disparates, intenses : éclairs du paradis ravagé par la déflagration des heures, chapelet de bombes retardataires que le ciel tenait suspendues [...]. L'enfant toujours juché à son soupirail, toujours curieux de l'éblouissement suivi par la morsure de l'ombre, la peur de rester prisonnier du monde, alors que d'autres univers pleuvaient sur Rachid [...], fils de nomade [...] avec le sens de la liberté et de la hauteur contemplative ; les mystères pleuvaient. [...]. A quatre ou cinq ans, il avait conçu son aéronautique, malgré la chute des mystères qu'il chassait toujours seul, sans rien se faire expliquer [...]. Fabuleux passé, [...] point du jour, la prime enfance ..." (p. 166-167).

Le retour vers le paradis perdu grâce aux "imperturbables souvenirs" correspond à la tentative de reconstruire "une image de soi

³ B. Gibello, "Fantasme, langage, nature, 3 ordres de réalités" in *Psychanalyse et Langage*, coll. dirigée par R. Kaës et D. Anzieu, Paris, Dunod, 1977, p. 67.

⁴ J. Déjeux, *Ibid.* p. 217.

accordée à ses désirs" ⁵ par la médiation de la femme-soeur, constamment associée à l'enfance, à l'innocence, à la fidélité, à la force tranquille (p. 82, 108, 134), seule femme que l'homme peut retrouver "autrement que par la bagarre et le viol" (p. 19). La puissance de ce fantasme qui hante la vie subjective des quatre protagonistes de *Nedjma* est suggérée d'une manière particulière par le passage de la rencontre à la clinique, où se déploie le champ lexical de la lumière :

"... Et la chimère se mit à me sourire, dans sa somptuosité inconnue, avec des formes et des dimensions de chimère, semblant personnifier la ville d'enfant : l'ancien monde qui m'enchantait, [...] utopique univers de sultanes sans sultans [...]. L'étrangère me souriait [...] et le sortilège s'accroissait avec la craintive connivence que me manifestait ce sourire, sans que j'eusse parlé ; nous demeurions immobiles [...], pas même remarqués malgré les allées et venues [...] de sorte qu'il me suffisait de tics nerveux, de cigarettes et de soupirs bravaches pour avoir l'air de m'adresser à elle, sans un mot, uniquement par la grâce de l'atmosphère envoûtante qui nous tenait rapprochés [...] ; son visage, ses riches vêtements, sa chevelure [...] faisaient à présent un halo ruisselant d'ombre, plein de regards perdus ; je n'étais pas étonné d'être là..." (p. 108-109).

Les lecteurs de *Nedjma* sont certainement frappés par l'absence de parole dans des scènes comme celle-ci, mais a-t-on besoin de parole en présence de l'autre soi-même quand le langage du corps, le langage "originel" des regards, des mimiques et des gestes peut se déployer librement, quand les dialogues sont "pleins" et qu'on n'a nul raison de douter d'autrui ? Seule la présence de la femme-soeur, "amante inaccessible" (p. 136), permet le sentiment de sécurité, de paix et d'harmonie du vrai foyer comme le suggère la description de la nuit passée par Rachid, Si Mokhtar et Nedjma aux "enfantines somnolences", dans le chaumière du Nadhor :

" Nous étions tous les trois, enfin ! dans la période de repos que nous avions toujours souhaitée, depuis des années de perpétuel exil, de séparation, de dur labeur, ou d'inaction et de débauche.

Nous formions, il est vrai, une assemblée indigne d'un éclairage soutenu : amants timides à l'ombre d'un aïeul (...). On nous avait accueillis, et les liens du sang se renouaient peu à peu." (p. 155).

Cependant, malgré le recours à l'imaginaire symbolique, Rachid ne peut guérir son angoisse d'abandon et reste un "sujet narcissiquement fragile, pris entre la fuite du temps qui s'écoule et la retrouvaille d'instant privilégiés" ⁶. A force de "déserrer" (p. 150, 153), de douter, de se renier et de renier le monde, il tourne le dos à la vie qu'il vide de tout sens. Refusant d'assumer le changement, de se projeter dans le futur, il ne peut construire "l'image de soi accordé à ses désirs".

⁵ M. Aziza, *ibid.* p. 22.

⁶ D. Anzieu, "Les traces du corps dans l'écriture" in *Psychanalyse et Langage*, p. 180.

Actualité de Kateb Yacine

"Prostré" vers "la prime enfance" pour rester "intérieurement intact" (p. 167, 168), il n'a plus d' "itinéraire" (p. 33) et se laisse "capturer" (p. 169) par "l'euphorie de l'herbe assassine" dans le foundouk de Constantine. "Incinéré vivant", il "mourrait probablement" "au faite de la falaise", "au sein du vertige", "dans un nuage d'herbe interdite" ... (p. 181 et 169).

Ainsi, dans *Nedjma* les ombres et les lumières apparaissent comme des éléments dramatiques du récit. Les "enluminures" soulignent la manière dont le narrateur "récupère dans l'écriture le corps vécu et fantasmé" ⁷ afin de mieux dire le désarroi du sujet face au monde moderne, les difficultés de communication et d'insertion. On ne peut lire ce roman en ignorant le scintillement de ses signes.

⁷ D. Anzieu, "Pour une psycholinguistique psychanalytique" in *Psychanalyse et langage*, op. cit., p. 8.

***ESPACES DE
LA RÉCEPTION***

Jean DÉJEUX
Paris

RÉCEPTION CRITIQUE DE *NEDJMA* EN 1956 - 57

Depuis sa parution durant le deuxième trimestre 1956 au Seuil à Paris, *Nedjma* a fait l'objet de très nombreuses critiques journalistiques, de nombreuses études dans les revues spécialisées, de communications dans des colloques universitaires et également de nombreuses thèses, soit sur le roman lui-même, soit plus largement sur le théâtre de l'auteur ¹.

Comme il en va souvent avec les grands auteurs, on tourne et retourne l'oeuvre dans tous les sens, on l'éventre, on l'ausculte, la fait parler une fois morte et on l'interprète dans une euphorie langagière à la limite de l'ésotérisme parfois, dans laquelle l'auteur a bien du mal à s'y reconnaître (ou même ne s'y reconnaît pas du tout, comme me le disait Mohammed Dib en ce qui le concerne). A propos de Kateb aucun critique ne s'est risqué jusqu'à présent à une approche psychanalytique sérieuse comme l'a fait pour Driss Chraïbi Kacem Basfao. Si bien que l'on redit un peu toujours les mêmes choses, surtout depuis sa mort en octobre 1989 : je relève, par exemple, plus de cent articles dans la presse algérienne, répétitifs et parfois dithyrambiques, alors que Kateb lui-même avait titré un de ses articles en 1965 : "Gare à l'adoration" !

La plupart des critiques maghrébins qui écrivent de nos jours sur *Nedjma* n'ont pas connu "l'événement" en son temps. Ils se contentent parfois de oui-dire et donc de redire ce que d'autres ont déjà dit. Mais même dans la thèse de Jacqueline Arnaud, je ne relève que sept références comme réception critique dans la presse francophone en 1956-

¹. Voir l'ouvrage de Charles Bonn: *Kateb Yacine: "Nedjma"*, Paris, PUF, "Etudes littéraires", 1990.

57, ce qui est fort lacunaire. La présente synthèse en présentera soixante, à partir desquelles on peut tirer quelques conclusions.

De quoi s'agit-il en fait ? Ni plus ni moins que de l'horizon d'attente et du public et de l'oeuvre. On connaît l'ouvrage de H.R. Jauss². Mais je retiens en particulier ce qu'en dit Yves Chevrel dans ses "études de réception"³. L'auteur distingue avec raison deux types de réception d'attente : celui du public et celui de l'oeuvre. Le premier est "une grille interprétative préexistante à l'oeuvre, constituée par les expériences esthétiques antérieures de ceux qui la lisent". Il s'agit bien d'une "grille herméneutique, le plus souvent implicite, orientant la prise de contact avec l'oeuvre étrangère nouvelle". Le second type d'attente "se confond avec le *lecteur impliqué* dont il a été question plus haut. L'auteur est naturellement le premier responsable de cet horizon, et il arrive qu'il ait explicitement défini le public visé ou la manière de lire son oeuvre, ou les deux à la fois. Mais on sait aussi qu'un texte publié échappe aux intentions explicites de son auteur". Yves Chevrel s'arrête ensuite sur les difficultés plus ou moins grandes de concevoir une étude de l'horizon d'attente d'une oeuvre.

Qu'est-ce qu'attendait le public francophone en 1956 lorsqu'a paru *Nedjma* ? Qu'est-ce que Kateb a voulu écrire ? Répondre à l'attente de ce public ou des publics ? Ou au contraire se démarquer de ce que les Français attendaient ? Kateb s'est expliqué là-dessus dans des interviews dont il faut tenir compte : en 1956 (cinq interviews), de 1958 à 1986 (six interviews), parmi les nombreuses interviews qu'il a accordées⁴.

Qu'avait-il lu, lui, de la littérature algérienne à l'époque des années 50 ? Les romans de Mouloud Feraoun, Mouloud Mammeri et Mohammed Dib parus avant 1956 au Seuil ou chez Plon à Paris, peut-être aussi Ahmed Sefrioui et Driss Chraïbi publiant, lui, chez Denoël. Donc, à part Chraïbi, des romans au style "classique", "simple", si l'on peut dire, qui ne bouleversait pas les conventions littéraires. Dib était cependant reconnu comme progressiste. Les critiques dans la presse française avaient lu ces romans, qui ont effectivement suscité de nombreuses critiques journalistiques ou même dans des revues littéraires. L'horizon d'attente du public francophone était donc nourri d'un certain nombre de conventions esthétiques à l'égard du roman maghrébin ou algérien depuis les années 50, *Le Fils du pauvre* de

². *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, "Tel", 1979, trad. de l'allemand par Claude Maillard, préface de Jean Starobinski.

³. In *Précis de littérature comparée*, sous la direction de Pierre Brunel et de Yves Chevrel, Paris, PUF, pp.206-207.

⁴. Voir la liste *infra*.

Feraoun (1950). Ces romans étaient accessibles au public de la Métropole puisque publiés en France par de grandes maisons d'édition.

Cependant, un événement politique s'imposait depuis le 1er novembre 1954 : le déclenchement de la guerre d'indépendance en Algérie. Le public regardait donc de ce côté. Peut-être d'aucuns parmi les critiques se posaient-ils la question : ces quelques écrivains allaient-ils être à la hauteur de l'événement ? Seront-ils en situation ? Dib déjà avait montré dans les deux premiers volets de sa trilogie "Algérie" combien il entendait être à l'écoute des revendications et en rendre compte à travers une oeuvre romanesque en jouant le rôle d'"écrivain public", comme il disait. Fanon écrira que dès le surgissement de l'événement l'écrivain était "condamné à la plongée dans les entrailles de son peuple", au "rut avec son peuple".

ATTENTE DU PUBLIC ET RÉCEPTION DE NEDJMA

Je me baserai sur 62 comptes rendus critiques dans des quotidiens ou des hebdomadaires pour la plupart, mais aussi dans des mensuels. Il s'agit de publications francophones de France, Belgique, Suisse et Afrique du Nord ⁵. Je ne puis faire ici que donner les conclusions de mon analyse de ces comptes rendus, organisée selon le contenu, et non en rapporter de larges extraits, ce qui augmenterait ces pages.

Il faut tout d'abord dire, sans s'appesantir outre mesure, que le manuscrit porté au Seuil par Kateb faisait l'objet de beaucoup de réticences de la part des éditeurs : touffu, inorganisé, textes qui n'avaient parfois "ni queue ni tête" (comme disait Kateb lui-même), dans lequel il a fallu trancher, couper, mettre en forme ⁶. *Nedjma* a été publié, puis en 1966 *Le Polygone étoilé* rassemblant le reste des textes non parus dans *Nedjma*, organisés, complétés de manière à faire un tout cohérent. Khatibi a qualifié *Nedjma*, avec raison, de "roman baroque". Les conditions même de son élaboration et "finition", si l'on peut dire, l'expliquent. L'hésitation chez les éditeurs était tellement grande qu'il a fallu faire précéder le roman d'un "Avertissement", signé "Les Editeurs", pour le faire "passer" dans le public. L'auteur de cet

⁵. Voir la liste en Annexe. Je remercie bien vivement Mouldi Ben Rejeb qui a rassemblé pour son travail ces textes concernant *Nedjma* et qui ont augmenté avantageusement ceux qui constituaient déjà mon dossier.

⁶. Un peu comme Mohammed Dib a dû trancher dans la masse de pages écrites, dont il a parlé aux rencontres culturelles de Sidi Madani en janvier-février 1948 et dont il a extrait sa trilogie "Algérie" après organisation et mise en forme.

Actualité de Kateb Yacine

"Avertissement", était Michel Chodkiewicz (musulman d'origine polonaise), qui deviendra plus tard président-directeur général des éditions du Seuil. Les journalistes lisant le roman se trouvaient devant le passage obligé de ces premières pages où l'on voulait leur mâcher le travail en écrivant entre autres que "le rythme et la construction du récit, s'ils doivent quelque chose à certaines expériences romanesques occidentales, résultent d'une attitude purement arabe de *l'homme face au temps*."

"La pensée européenne se meut dans une durée linéaire ; la pensée arabe évolue dans une durée circulaire, où chaque détour est un retour, confondant l'avenir et le passé dans l'éternité de l'instant. On ne pourra donc suivre ici le déroulement de l'histoire, mais son enroulement - le passage d'un plan de conscience à un autre s'opérant, sans qu'il y ait jamais rupture, par une espèce de glissement de l'esprit au long de spirales infiniment continues."

Et Michel Chodkiewicz de parler d'une oeuvre "profondément arabe, et sur laquelle on ne peut porter un jugement valable si on la sépare de la tradition à laquelle, jusque dans ses reniements, elle ne cesse d'appartenir". Donc, on nous parle bien de "la pensée arabe" et non pas de composition des textes, d'un type d'écriture ou d'un désir de créer de l'originalité par rapport aux romanciers précédents, qui se voulaient, eux aussi, dans la "tradition" (doit-on dire "arabe" ?), tout en imitant le genre littéraire romanesque européen. Que connaissait Kateb de la grande tradition de la littérature arabe en langue arabe ? Sans doute pas grand chose, à part des versets coraniques appris par coeur, "versets incompris", comme il l'a dit ⁷.

Au lieu de parler de moyen mnémotechnique comme méthode d'écriture ⁸, on nous parle de "pensée arabe". Autrement dit, pour vulgariser, les Arabes pensent en rond, en spirale ; ils ne sont pas cartésiens, pas logiques, etc. ⁹ Dernièrement, en 1991, un Libanais parlait de "psychisme arabe" avec "sa structure propre [...] qui les [les Arabes] empêche de s'assimiler en Occident". Et l'auteur, Samir Frangié, de bien préciser : "structure psychique spécifique" ¹⁰. A partir de là d'aucuns, nombreux, mettront à part ceux qui se veulent si

⁷. Quand Ben Jelloun a fait paraître *La Nuit sacrée* des critiques ont parlé des *Mille et Une Nuits*, sans les avoir d'ailleurs lues. Les clichés surgissent aussitôt.

⁸. Celle de Charles Péguy en France, par exemple, qui revenait à chaque retour sur sa pensée et ses images.

⁹. Il est vrai que René Habachi lui-même écrivait que "la langue arabe est une langue de jaillissement et d'explosion, non de logique et de relations causales", et l'Égyptien Badawi: "La pensée arabe est fontanesque; elle se répète comme l'eau jaillissante [...] Le temps est vu comme une spirale et non comme une trajectoire" (Conf. en Sorbonne en mars 1967), cités par Henri de La Bastide, "Les valeurs arabes dans le monde contemporain", *Revue de Défense nationale*, avril 1968, p.639 et 639-640.

¹⁰. "L'exigence de la société civile", *Esprit - Les Cahiers de l'Orient*, juin 1991, pp.90-91.

"différents" des autres par la "structure" de leur "pensée"... Les lecteurs de *Nedjma* sont donc prévenus que l'oeuvre est "à part", venant d'un univers totalement différent du leur. Ils doivent donc s'attendre à quelque chose de nouveau, d'"oriental", d'"arabe", et donc aussi quelque chose d'un peu "mystérieux", non cartésien et non logique en tout cas. Pourquoi pas *Les Mille et Une Nuits* ?

Nedjma est d'une certaine façon attendu. "On en parle, on va en parler", lisait-on ici et là. Les éditeurs préparaient leurs publics : Vous allez voir. Le Seuil a dû annoncer la sortie du roman comme cela se fait. L'"Avertissement" entendait donner les clés pour entrer dans le sanctuaire. Les lecteurs n'avaient qu'à entrer. Ceci en pleine guerre d'Algérie : On était prêt à lire tout ce qui parlait du pays en flammes, soit pour apprécier, flatter même, soit pour être plus circonspect, pour rejeter même.

Je condense ci-après les divers points de vue des comptes rendus critiques de *Nedjma*, certains assez longs, très circonstanciés et personnels, d'autres répétitifs, achoppant rapidement sur les difficultés de cette "histoire", qui leur paraît embrouillée, labyrinthique et qui manifestement ne devait pas être lue comme une histoire romanesque conventionnelle avec un début et une fin, des personnages conscients et organisés, dialoguant avec des personnages féminins autres que cette Nedjma qui ne parle pas.

D'une façon générale, l'"Avertissement" a eu une grande influence. Les critiques en reprennent de nombreuses expressions et formules. On en tient donc compte et Kateb est donc, à partir de là, situé, coïncé dans "la tradition arabe". On connaît les réactions communes : "ces gens-là" ne pensent pas "comme nous". Il est vrai qu'au Maghreb on écrit aussi dans la presse : "Il y a nous et les autres" ! "Nous et Vous" !

- 1° Le roman est une *nouveauté* par rapport aux romans maghrébins qui l'ont précédé de 1950 à 1956, et qui sont connus des journalistes, du moins de beaucoup parmi ceux-ci. Le roman marque *une date* ; on assiste donc à *la naissance du roman algérien* ou encore de *la littérature algérienne*. Dix critiques abondent dans ce sens. L'un ou l'autre ajoute même que le roman est critique et nouveau dans le domaine de l'amour, et encore qu'il est "arabe", comme si donc les romans précédents étaient, eux, "français".

- 2° Le roman est *étrange* aussi bien dans sa forme que dans le fond. Il est *déroutant*, embrouillé, impossible à résumer (quand le critique le résume il se base sur l'"Avertissement"). Il est *mystérieux* et

envoûtant. Douze critiques parlent d'étrange, dix-huit d'envoûtant, quatre de mystérieux et envoûtant. On dit, suivant en cela les pages de M. Chodkiewicz, que la forme est "orientale", sans préciser d'ailleurs ce que cela signifie pour ces critiques.

- 3° Les critiques sont souvent *déroutés* par la *conception cyclique du temps*. Ils ont été prévenus et ils n'échappent donc pas à l'"Avertissement". Seize d'entre eux tombent dans le piège, deux cependant disent : "on prétend que..." Un seul, le philosophe marocain Mohammed Aziz Lahbabi, réagit contre cette manière de voir des "Editeurs" et contre ceux qui abondent dans ce sens ¹¹. "Cela, dit Lahbabi, ne saurait être attribué à la mentalité ou à la conception musulmane du monde". A la limite donc, à force de vouloir mettre les gens à part à cause de leur "pensée", "structure psychique spécifique", "mentalité", on verse dans le racisme, purement et simplement. Mais la réaction de Mohammed Aziz Lahbabi est quasiment seule, un *hapax* pourrait-on dire. Un seul critique parle de tempérament ou simplement de procédé voulu par l'auteur dans la composition de son roman. En général donc les lecteurs ont mis au compte de la "pensée" arabe cette manière déroutante d'écrire et cette conception non cartésienne, non logique d'envisager le temps.

- 4° Les critiques parlent assez souvent de *l'influence de Faulkner*. Seize citent ce romancier que Kateb, en effet, avait lu. L'"Avertissement" y fait aussi allusion pour passer rapidement à l'explication par la spécificité de "la pensée arabe". Un critique cite Joyce, un autre Kafka.

- 5° Mais ce roman est vu *comme un authentique roman arabe, "oriental"*, sans définition de ce terme, comme je l'ai déjà dit. Les héros sont bien algériens ; ils représentent une génération de jeunes gens dans le malaise. Ceci chez dix-huit critiques. On reconnaît que ce roman est le *témoignage d'un peuple*, qu'il aide à comprendre la société algérienne. Quatre critiques reconnaissent que c'est un roman plein de noblesse. Les critiques sont donc toujours influencés par les pages de M. Chodkiewicz en constatant qu'il s'agit bien d'un roman arabe, "oriental", puisqu'on les incite à le lire dans ce sens, mais, plus pertinent, on remarque qu'il s'agit d'une oeuvre parlant de la société algérienne dans le malaise.

¹¹. "Notes sur la culture arabo-musulmane", *Confluent* (Rabat), n°14, juillet 1957. L'auteur pense avec raison "plutôt à l'influence faulknérienne qu'à la littérature ou à la mentalité arabo-musulmane". "L'atmosphère générale de *Nedjma* toute entière respire la hantise de l'inceste et l'enlèvement dans le crime si répandus dans l'oeuvre de Faulkner..." (p.245).

- 6° Des critiques particulières apparaissent chez quelques-uns. Ainsi *la haine de la France* chez quatre lecteurs ; deux cependant disent qu'il n'y a justement pas haine de la France. Mais des critiques prennent bien soin de faire remarquer que Kateb a la liberté de dire sa haine en France même, ce qui leur paraît quelque peu paradoxal ¹².

- 7° Douze critiques relèvent que l'auteur a beaucoup *de talent, de lyrisme, de qualités poétiques*. Ils rejoignent donc ceux qui louent l'oeuvre comme première oeuvre de la littérature algérienne (Cf. 1°). C'est sans doute là qu'il faut situer "l'écart esthétique" des théoriciens par rapport aux romans algériens précédents : la nouveauté est dans le ton, les structures, l'attitude devant le temps, la poésie et le lyrisme. On n'avait pas encore vu cela, constatent bon nombre de critiques. Cependant d'aucuns disent que le roman a des *faiblesses* dans l'écriture même. On dit même dans *Carrefour* que l'auteur écrit mal. Quatre critiques ne sont pas du tout satisfaits.

- 8° Enfin en ce qui concerne *les critiques contre l'Islam* dans *Nedjma*, quatre critiques les constatent et les relèvent même avec insistance (Maurice Nadeau). Mohammed Aziz Lahbabi leur a répondu dans *Confluent* en juillet 1957.

Cinq critiques maghrébins ont parlé de *Nedjma* à cette époque. Mohammed Aziz Lahbabi, déjà cité, dans *Confluent*, surtout au sujet de l'Islam et du temps. Ali Merad dans *Ibla* en 1956 constate que Kateb n'a pas voulu s'embarrasser des servitudes habituelles du roman et qu'on devine "son dessein autobiographique". Le critique est aussi frappé par la fréquence des thèmes érotico-bacchiques. *Nedjma* est "avant tout la découverte d'une adolescence fiévreuse et charnelle". Et Ali Merad d'écrire encore : "*Il ne serait pas exagéré de dire que M. Kateb a surtout voulu nous parler de lui-même : du tout jeune enfant qu'il fut ; puis du potache ; enfin de l'adolescent jeté précocement à la rue par un sort injuste. Le sentiment de frustration, le complexe de l'échec se lisent de transparente manière dans maintes pages émouvantes de Nedjma. Et c'est par ce côté profondément humain que Nedjma nous touche et nous intéresse.*" ¹³

A. Ben Hassen dans *L'action* de Tunis du 11 mars 1957 parle de Kateb comme "d'une âme révoltée qui se cherche au sein d'un peuple

¹². On ne peut pas ne penser aussi à l'exclamation de la sociologue marocaine Fatima Mernissi après la guerre du Golfe en 1991 à l'Institut du Monde Arabe, à Paris donc et en France: "Il faut rompre avec l'Occident"! Liberté chérie de pouvoir dire cela dans "la gueule même du loup", pour demeurer dans la mouvance katébienne.

¹³. *Ibla*, n°76, 4ème trim. 1956, p.438.

en révolte". *Nedjma* est d'une réelle richesse de sentiments et de passion violente. Les personnages évoluent "comme dans un songe, un cauchemar". L'histoire se déroule "d'une manière irrationnelle et intemporelle, ce qui est le propre du cauchemar" : "On ne saurait trop insister sur ce point, car la clé du livre pourrait être là avant d'être dans une explication "stellaire" ou dans les particularités d'une pensée "circulaire" et en "spiraales indéfinies". Le critique remarque aussi que Kateb a adopté la technique du "monologue intérieur". Ses personnages "se parlent à eux-mêmes". Enfin *Nedjma* est l'expression du "cauchemar que vit tout un peuple et singulièrement la jeunesse". A propos de l'Islam, Ben Hassen dit que Kateb n'est pas contre, mais qu'il "dénonce l'absence de volonté créatrice, l'absence de l'*ijtihad*". Je pense au contraire que Kateb se moque tout aussi bien de l'Islam que de l'*ijtihad*. Tous ses autres textes montrent que pour lui il faut s'intéresser à des choses plus sérieuses.

Un autre critique maghrébin, Saïd Bel Hossein, répond au précédent dans *L'Action* du 1er avril 1957. Il revient sur "l'univers stellaire", légitime chez un Faulkner, mais non ici : "il serait plus juste de parler [chez Kateb] d'un univers en tour de prison, si l'on veut nécessairement lui donner une forme circulaire". L'Algérie n'est pas un peuple "en révolte", mais "en révolution". Il ne faut pas davantage parler de "longue nuit" par opposition à celle d'autres peuples, lumineuse, limpide (et de résumer l'histoire de France rectiligne depuis les Gaulois...) : "Non le passé de l'Algérie n'est pas une "longue nuit". Ce passé n'a rien à voir avec l'exploration par des somnambules d'un noir grenier de château fantôme rempli de toiles d'araignée "depuis l'Antiquité". C'est sur les verres de certains intellectuels que ces toiles font de l'ombre [...] Debout Kateb !".

Telles sont donc les grandes constatations et tendances de la critique en 1956-57¹⁴. Je rappelle que c'est Jean Sénac qui a été parmi les premiers, sinon le premier, à louer et à mettre en lumière l'oeuvre de Kateb dans *L'Express* le 13 juillet 1956 et dans *L'Action* du 30 juillet 1956. On ne peut pas dire que Kateb lui en sut gré en retour.

¹⁴. Je relève aussi dans *Notes Bibliographiques* (Paris) 12/1956: "roman curieux", forme originale mais "confuse", "nationalisme virulent", "Français présentés avec une certaine partialité". Le roman "devra être prêté avec discernement à des lecteurs cultivés et d'esprit ouvert"; "il est strictement à réserver".

HORIZON D'ATTENTE DE NEDJMA

Kateb Yacine a-t-il voulu répondre à l'attente de publics qui avaient lu Feraoun, Dib et Mammeri ? Ou a-t-il voulu, au contraire, décontenancer, désorienter, bousculer les données conventionnelles du genre romanesque ? Il n'aurait pas été le seul à le faire ; il avait lu Faulkner, Joyce et bien d'autres. Driss Chraïbi avait déjà utilisé une écriture heurtée et survoltée dans *Le Passé simple* en 1954. Pour répondre, je me base sur les interviews de Kateb en 1956 et de 1958 à 1985, sur celles donc qui explicitent son projet quand il a écrit *Nedjma*.

1° Kateb *connaît ses prédécesseurs* : Feraoun, Mammeri, Dib (qui paraît être mieux vu que les autres à cause de son progressisme et sans doute parce qu'il l'avait connu à *Alger républicain* en 1950-52). Ces romanciers sont, dit-il, plus proches des couches profondes populaires que les écrivains de l'Ecole dite d'Alger. Mais il ne veut pas recommencer à creuser le même sillon ; il ne veut pas imiter, mais faire oeuvre personnelle, originale. Il ne veut pas se contenter de poser le problème humain de l'Algérie ; il fallait le faire, mais c'était une étape à dépasser.

2° Il veut *affirmer une Algérie difficile* pour impressionner les critiques littéraires français, les obliger à *reconnaître une Algérie coriace*, rebelle et comme personnalisée (différente de la France donc). Ecrire un livre sans doute, mais surtout dévoiler *un pays*. Pour cela il importait d'abord de désamorcer la critique conventionnelle, "paternaliste", dit-il, quand il s'agissait de l'Algérie. Bref, "il faut dire autre chose que ce qu'il [le public] attend, parce que j'ai autre chose à dire", déclarait Kateb à Alger.

Pour cela, Kateb *ne pense pas écrire une histoire linéaire*, comme les autres romanciers ont fait. Il veut partir de *la fascination de Nedjma*. Elle est la cousine, on le sait, mais elle est devenue et elle est vue comme l'âme de l'Algérie déchirée. Une espèce de "démon intérieur" le pousse, dit-il, à creuser en lui-même le plus loin possible : "Au fond une grande partie de mon travail est inconsciente". Il est, dit-il, en écrivant comme "un oued sous un orage inattendu" ; il "ouvre les vannes" et est "en état de transes".

Au point de départ la perte du royaume (mère-cousine-Algérie) : "l'oued ensablé", la mère démente, la cousine mariée à un autre, l'Algérie violée par l'Autre. Une sorte de vision de la "femme fatale" s'impose au poète qui tentera en vain la sublimation.

- 3° A partir de cette "possession-dépossession", *quelle technique d'écriture sera la plus adéquate* pour rendre ce tréfonds turbulent ? Kateb avait beaucoup lu, en particulier Faulkner, avec attirance et répulsion, Joyce également. Il savait qu'il existait des techniques pour aller le plus loin possible en soi et bouleverser le déroulement linéaire. Il a déclaré qu'il n'avait pas de technique établie d'avance, mais, que, partant de la poésie, il veut la faire passer par le roman. Il décide donc de travailler sur trois fronts : poésie, roman, théâtre. "J'ai cherché ma route."

- 4° Sa technique a consisté à aller, écrivant, de A à Z, mais il constata que cela ne donnait rien. *Il fallait revenir au début et recommencer* en ajoutant, en précisant, etc. *D'où le retour, la spirale*, dit-il. On ne peut pas ne pas penser ici à la poésie de Charles Péguy, par exemple, tel un paysan creusant son sillon avec sa charrue, la retournant au bout du sillon et revenant parallèlement en se redisant les mêmes choses, mêmes images, mêmes idées, mais autrement, en ajoutant ¹⁵. Il y a même une certaine conception du "temps" impliquée dans cette manière d'écrire ; "la mémoire n'a pas de succession chronologique", dit Kateb dans *Le Polygone étoilé*. La notion de temps paraît comme abolie par ces retours sur soi, ces détours qui n'ont rien à voir avec un cheminement rectiligne.

Kateb travaillait donc sur la mémoire par flashes, par bribes, en retrouvant les pages déchirées du livre ancien de l'Algérie. Il ne savait donc pas au début où il irait. Simplement il entassait des pages qui "n'avaient ni queue ni tête", évidemment, et les portait à Jean Cayrol, qui devait s'effrayer avec les gens du Seuil de ce décousu et de ces mélanges. Kateb voulait accoucher d'un livre sur l'Algérie ou accoucher de l'Algérie dans un livre, mais c'était un accouchement difficile.

Il faut ajouter à cette volonté d'être complexe, de ne pas livrer des "choses trop simples", le manque de temps et de calme. Kateb, en effet, changeait plusieurs fois de domicile. Au cours d'une conférence-débat à Paris, au sujet du temps, il répondait qu'il n'avait aucune conception du temps, mais que la circularité dans son roman venait simplement *"de la nature de son récit et des conditions dans lesquelles il a travaillé"*. En 1967, au cours d'une conférence, il se rendait compte en reprenant ses manuscrits qu'il y avait dans leur structure "comme une spirale". Or, le roman avait été édité en 1956. Tous les critiques parlaient de "spirale" à la suite de Chodkiewicz, mais lui, Kateb, ne paraît pas avoir d'abord pensé à elle ; elle s'est

¹⁵. On peut prendre aussi l'exemple du prologue de l'Evangile de Saint-Jean. Prologue en spirale où à chaque retour l'auteur ajoute une idée, enrichissant l'explication de la pensée jusqu'à la révélation du verset 14: "Et le Verbe s'est fait chair".

imposée. Donc deux aspects : d'une part *le retour* sans cesse sur le passé, comme la mémoire qui revient sur elle-même, renvoyant les mêmes scènes sous des regards différents, dévoilant sans cesse "la part d'inconscience", car l'auteur creuse sans arrêt. Il s'agit d'une exploration des profondeurs pour remonter à chaque fois quelque chose à la surface. D'autre part, les conditions dans lesquelles Kateb travaillait c'est-à-dire par *accumulation*, sans pouvoir maîtriser au fur et à mesure ses textes, recommençant dans un nouveau domicile ce qu'il avait commencé ailleurs, ne sachant plus où était le commencement et où était la fin.

- 5° *Le résultat* est "un roman baroque", touffu ; fait de retours en arrière et de détours, de flashes, d'aperçus variés, comme dans un kaléidoscope, d'une vie comme "jetée en vrac". Kateb n'arrivait pas à ordonner ses textes, à force de vouloir brouiller les pistes et de dérouter. De guerre lasse, à la fin d'une "nuit de doute terrible", selon ses termes, il s'est couché : "en me réveillant, j'ai numéroté". Ce n'est pas du tout un coup de génie, comme certains se plaisent à le dire. Il a numéroté douze "chapitres", au petit bonheur, peut-on dire. Il avait essayé toutes les combinaisons possibles. Au début le manuscrit faisait 400 pages ; Kateb en a extrait *Nedjma*, mais le même livre continue dans *Le Polygone étoilé* dont d'ailleurs un chapitre a été perdu, expliquait-il. *Nedjma* en douze "chapitres" pouvait être édité et être lu. Les étudiants se font la dent sur ces douze chapitres pour leur faire dire ce que sans doute Kateb lui-même n'a pas vu ¹⁶. Il fallait faire quelque chose de "difficile", selon l'opinion de beaucoup, ne serait-ce qu'à cause même des conditions de la composition du texte que nous avons montrées.

- 6° Ajoutons que *la guerre d'Algérie a favorisé la publication de Nedjma* en 1956, alors que sa rédaction avait été commencée en 1945. Les nouvelles des attentats ont éveillé le public, dit Kateb. "L'Algérie devenait commerciale". Mais le succès, selon Kateb, fut "empoisonné" : "faux succès" à cause de cette guerre. La critique a été bienveillante, mais "paternaliste", dit encore Kateb. Voulant échapper à un "paternalisme" de la critique conventionnelle, il en retrouve un autre, peut-être celui de gauche (?). Que les critiques sont donc difficiles !

- 7° Kateb a réussi à broser un tableau contrasté, selon une technique qui était en rupture par rapport à l'écriture des romans pré-

¹⁶. Kristine Aurbaken s'est escrimée sur ces "chapitres" dans *L'Etoile d'araignée* (Paris, Publisud, 1984), pensant y trouver un sens. Mais découvrant après coup l'aveu de cette fameuse "nuit de doute terrible", elle se console en disant que personne ne confirme ni n'infirme ses conclusions (p.207)!

Actualité de Kateb Yacine

cédents. En fonction du moment historique il a renoué avec *le cadre tribal du vivre-entre-soi* endogamique et *le cadre explosif* qui était le sien, selon ses termes : tensions, rivalités, etc. Il se voulait "révolution dans la révolution", c'est connu. Il n'a pas éprouvé ce faisant le besoin de laisser une morale. Il fallait que son "démon intérieur" se manifeste et explose à ce moment, qui fut un temps d'exil et d'errance. "Ecrivain errant", disait-il.

Mais en 1973 Kateb disait dans une interview qu'il n'était pas question pour lui en Algérie de se livrer aux recherches formelles comme il l'avait fait pour *Nedjma*. Il est "sur le terrain", il n'écrira donc plus pour les étrangers. On constate, en effet, que les quelques préfaces écrites en français par la suite sont bien plates et que *L'Homme aux sandales de caoutchouc*, après le grand moment tragique de la blessure originelle de *Nedjma-Le Cadavre-Les Ancêtres*, est une pièce bien schématique et manichéenne.

Par rapport à l'horizon d'attente du public des années 56-57 en France, *Nedjma* ne correspondait pas à ce que le public connaissait et attendait. Il fut surpris, étonné, impressionné en général par cette nouveauté, ce citron vert auquel il n'était pas habitué.

ANNEXE I : RÉCEPTION CRITIQUE DE NEDJMA EN 1956-57.

Le classement est chronologique à partir du 2ème trimestre 1956, date de la parution de *Nedjma*.

1 *L'Information*, 30 juin 1956 : L.C.

2 *France-Tireur*, 5 juillet 1956 : J.M.D.

3 *Combat*, 5 juillet 1956 : Hubert Juin, "Naissance d'une littérature".

4 *La Tribune des Nations*, 13 juillet 1956 : André Delmas.

5 *L'Express*, 13 juillet 1956 : Jean Sénac, "Un chant terrible".

6 *Paris-Normandie*, 20 juillet 1956 : M.Y Choupault, "Le roman algérien vient de naître avec *Nedjma* de Kateb Yacine".

7 *L'Action*, 30 juillet 1956 : Jean Sénac, "Kateb Yacine et la littérature nord-africaine".

8 *Croix du Nord*, 8 août 1956.

- 9 *France-Observateur* n°327, 16 août 1956 : Charles Exbrayat.
- 10 *Libre Belgique*, 20 août 1956.
- 11 *Le Journal du Centre*, 22 août 1956 : Charles Exbrayat.
- 12 *Les Lettres françaises*, n°632, 9 août 1956 : Pierre Daix, "La forme algérienne ? *Nedjma* de Kateb Yacine".
- 13 *Les Nouvelles littéraires*, n°1513, 30 août 1956 : Claude Gevel.
- 14 *Le Figaro littéraire*, n°543, 1er septembre 1956 : André Rousseaux, "Conteurs d'Orient".
- 15 *Populaire Dimanche*, 15 septembre 1956 : Jean Sénard.
- 16 *Le Phare*, 16 septembre 1956 : Jean Dadiran.
- 17 *Témoignage chrétien*, n°637, 21 septembre 1956 : Gabrielle Venaissin, "Des Algériens, non des bicots".
- 18 *France-Soir*, 22 septembre 1956 : R.Gr., "Un Faulkner des Fellagha".
- 19 *Brèves Informations*, 23 septembre 1956 : M.P. (Payramaure).
- 20 *Nation Belge*, 25 septembre 1956 : Jérôme Sullon, "La recherche de nouvelles dimensions romanesques, un art provocateur dans *Nedjma* de Kateb Yacine".
- 21 *Critique*, n°111-112, août-septembre 1956 : Jacques Nantet.
- 22 *Progrès de Lyon*, 2 octobre 1956 : Bernard Gaudez.
- 23 *Nouvelle Revue de Lausanne*, 2 octobre 1956 : Philippe Jaccottet, "Un grand écrivain algérien : Kateb Yacine".
- 24 *Ibla*, n°76, 4ème trimestre 1956 : Ali Merad.
- 25 *Bulletin critique du Livre français*, octobre 1956.
- 26 *Dokumente* (revue allemande), octobre 1956 : Hubert Juin.
- 27 *Esprit*, n°243, octobre 1956 : Casamayor.
- 28 *Exigence*, n°4, octobre 1956 : B. Thomas.
- 29 *Les Lettres nouvelles*, octobre 1956 : Geneviève Serreau.
- 30 *Le Canard enchaîné*, n°1879, 24 octobre 1956 : Pierre Hervé.
- 31 *Croix du Dimanche*, 28 octobre 1956.
- 32 *Le Monde*, 31 octobre 1956 : Emile Henriot.
- 33 *Mercure de France*, n°1119, 1er novembre 1956 : Georges Piroué.
- 34 *La Nouvelle Revue française*, n°47, 1er novembre 1956 : Dominique Aury, "Mythes incarnés" (avec d'autres romans).
- 35 *L'Humanité*, 9 novembre 1956 : Claude Faux.
- 36 *L'Echo d'Oran*, 10 novembre 1956 : Jean Rousselot.

Actualité de Kateb Yacine

- 37 *La Revue nouvelle*, 15 novembre 1956 : Franz Weyergans.
- 38 *Libération*, 28 novembre 1956 : Paul Morelle.
- 39 *Libération*, 5 décembre 1956 : Claude Roy.
- 40 *Centre protestant d'Etudes et de Documentation*, nouv. série, n°18, novembre/décembre 1956 : E. Bourlier.
- 41 *Missions franciscaines*, n°12, novembre-décembre 1956 : Réginald Dardennes.
- 42 *L'Express*, n°285, 7 décembre 1956.
- 43 *Preuves*, n°70, décembre 1956 : Guy Le Clec'h.
- 44 *Dépêche du Midi*, 15 décembre 1956 : Claire Charles-Géniaux, "Culture française et liberté d'expression chez les écrivains arabes de l'Afrique du Nord".
- 45 *Le Petit Marocain*, 25 décembre 1956 : (non signé) "Amours algériennes".
- 46 *Activités culturelles* (Paris), décembre 1956 : M.G.
- 47 *Cahiers du Sud*, n°338, décembre 1956 : Bernard Dort, "Fascination ou métamorphose".
- 48 *Médecine de France*, n°79, 4ème trimestre 1956 : Guy Dumur.
- 49 *Le Musée vivant*, série C, n°11-12, 4ème trimestre 1956.
- 50 *L'Actualité littéraire*, décembre 1956-janvier 1957.
- 51 *Notes bibliographiques* décembre 1956
- 52 *Carrefour*, n°642, 2 janvier 1957 : Michel Chrestien, "Quand les Arabes écrivent en français".
- 53 *Etudes*, janvier 1957 : Pierre M. Fondeveille.
- 54 *Le Provençal*, janvier 1957 : André Négis.
- 55 *Voix ouvrière*, 15 février 1957 : Médaz, "Un étrange roman algérien : *Nedjma*".
- 56 *Revue de l'Action populaire*, n°106, mars 1957 : R. Bosc.
- 57 *L'Action*, 11 mars 1957 : A. Ben Hassen, "A relire *Nedjma* de Kateb Yacine".
- 58 *L'Action*, 1er avril 1957 : Saïd Bel Hossein, "Pour ou contre *Nedjma*".
- 59 *Démocratie*, n°20, 20 mai 1957 : Maurice Maschino, "*Nedjma* de Kateb Yacine ou le salut par l'amour".
- 60 *Confluent*, n°14, juillet 1957 : Mohammed Aziz Lahbabi, "Notes sur la culture arabo-musulmane", en réponse à un précédent article sur *Nedjma* (repris d'un bulletin privé : *Comprendre*), *ibid.* n°12, mai 1957.

61 *Simoun*, n°27, septembre 1957 : Jean-Michel Guirao.

62 *Cahiers nord-africains*, n°61, octobre-novembre 1957 : Jean Déjeux, "Regards sur la littérature maghrébine d'expression française".

ANNEXE II : INTERVIEWS DE KATEB SUR NEDJMA

Extraits des interviews de Kateb portant sur *Nedjma*. Le classement est chronologique : 5 interviews en 1956 et 6 de 1958 à 1986. Je relève, en outre, la déclaration de Kateb à Philippe Bernier dans *Dialogue* (n°6, novembre-décembre 1963) : "Je n'éprouve pas du tout le besoin de laisser une morale ou de fixer une génération. Je suis plutôt possédé par une espèce de démon intérieur qui me pousse à creuser en moi-même le plus loin possible. Au fond une grande partie de mon travail est inconsciente".

Les Lettres nouvelles, n°40, juillet-août 1956 par Geneviève Serreau.

Kateb parle entre autre de "Dib, Mammeri, Feraoun plus proches des profondes couches populaires que des écrivains de l'Ecole d'Alger".

Oran républicain, 25 août 1956.

"*Nedjma*, parce que nom symbolique, la femme fatale le plus souvent absente du roman". "Nous avons subi la fascination de *Nedjma*." "Un rayon qui me permettait d'éclairer tous les gouffres où sans elle mes personnages s'étaient cruellement débattus." "C'est l'âme de l'Algérie déchirée depuis ses origines et ravagée par trop de passions exclusives." "Je n'ai jamais songé à écrire une histoire." Kateb explique qu'il a mis trois ans vers 1951-52 pour venir à bout du roman, mais depuis 1945 il se débattait avec de multiples fragments de textes divers. Il n'avait pas de technique établie d'avance. Il fallait "se livrer aux explosions souterraines". "Il faut toujours une part d'inconscience pour les grandes explorations."¹⁷

Demain (Rabat), n°43, 4 octobre 1956 : Kateb Yacine, "Descends, Faulkner ou la tragédie algérienne".

"J'ai une certaine passion, une certaine haine pour Faulkner. De toute ma force de mon athéisme, je le considère comme une sorte de prophète." "Mon opinion en tant que qu'écrivain algérien, de souche arabe et africaine, c'est que les questions de race en matière politique sont des anachronismes inopérants."

Les Lettres françaises, 11 octobre 1956 : Pierre Gamarra, "*Nedjma* de Kateb Yacine ou l'âme de l'Algérie".

"J'ai décidé de travailler sur les trois fronts de la poésie, du roman, du

¹⁷. Cette interview a été reprise dans *Le Nouveau Rhin français* du 18 octobre et dans *Le Devoir* (Montréal) du 15 septembre 1956.

Actualité de Kateb Yacine

théâtre." "J'ai cherché ma route." Kateb explique que, commençant à écrire, il allait de A à Z en suivant une ligne droite et il s'apercevait qu'il n'avait pas tout dit. "Il me fallait revenir vers A et repartir. D'où le côté circulaire de mon récit et la numérotation de 1 à 12 des chapitres."

Paris-Normandie, 16 novembre 1956 par Pierre Joly.

"Je pense que leurs livres (à Dib, Feraoun, Mammeri) constituent des étapes qui, si elles sont nécessaires, ne sont pas suffisantes. Il ne faut pas éternellement faire appel à la pitié." "J'ai fait un roman phénoménologique autour de personnages, non de héros. J'ai essayé une synthèse selon une technique qui renoue avec le cadre tribal et explosif qui est le mien."

L'Action, 28 avril 1958 : "Une heure avec Kateb Yacine".

Kateb dit qu'il n'est pas de ceux qui savent à l'avance, avant d'écrire, quels seront très exactement les personnages qu'ils vont mettre en scène. "*Nedjma* et *Le Cadavre* entretiennent des rapports très étroits." Il veut faire confluer théâtre et roman.

Nedjma, extraits choisis, avec des extraits de propos de Kateb à Alger (en 1967), Alger, Institut pédagogique national, 1970.

Kateb se souvient d'un moment en 1953 où dans sa chambre d'hôtel à Paris il a essayé toutes les combinaisons possibles pour ses "innombrables tronçons". "Cela m'a permis de couper ce qui était superflu." "Je me souviens d'une nuit vraiment atroce où je me suis trouvé avec ces tronçons que je n'arrivais plus à mettre ensemble. Alors, j'ai eu une nuit de doute terrible. Je me suis couché... ; en me réveillant, j'ai numéroté."

Bulletin de la Fédération des Oeuvres complémentaires de l'Ecole. Section de Sédrata, n°8, octobre-novembre 1973 : Chemama Belloettar, Ammar Lemouchi et Ammar Tiili, "Si Ammar, camarade... mon frère" (interviews réalisées le 21 mai et le 9 juillet), pp.IV-XXVI.

"*Nedjma* est une femme en chair et en os." "J'ai mis sept ans pour imposer *Nedjma* à mon éditeur." Pourquoi *Nedjma* a été publié ? "Parce qu'un jour il y a eu *France soir* : "Embuscade à Sedrata : 4 morts." "Là ils ont commencé à voir que l'Algérie c'était quelque chose. Le public a commencé à s'intéresser à l'Algérie." Quant aux difficultés du style de *Nedjma* : "toute cette construction au fond était destinée à désamorcer le prix du grand maître de la littérature étrangère. Maintenant je suis dans mon pays, en période de "Révolution socialiste", il est évident qu'il n'est plus question pour moi de me livrer à de réelles recherches, maintenant que je dois mener un combat direct." "*Nedjma* c'est l'affirmation de l'Algérie dans le plan le plus difficile. Parce qu'à ce moment-là il fallait fermer le bec à tous les "connaisseurs", ces gens de lettres pour qui c'était facile de repousser le témoignage de l'écrivain. Alors il fallait faire quelque chose de très difficile pour que les gens les plus exigeants en matière littéraire soient obligés de reconnaître, non pas seulement un livre, mais l'expression d'un pays. Après avoir lu *Nedjma* je voulais qu'ils me disent qu'en Algérie il y a quelque chose. Je crois avoir atteint ce but."

El Moudjahid culturel, n°156, 4 avril 1975 par M. Djaïder et K. Nekkouri.

A propos des années 50, Kateb dit que les Algériens ont été publiés

"grâce à l'actualité". "Ça a toujours été dans des intentions paternalistes. L'éditeur français est un capitaliste, un pirate." "*Nedjma* ce n'est pas 1956 mais 1945. J'y ai toujours travaillé. Quant à *Nedjma* et au *Polygone*, au début c'était un seul livre. Il avait 400 pages. Mon éditeur m'a demandé de couper, car il estimait qu'il y avait matière à un second livre." Kateb a donc coupé ; des pages ont été perdues, un chapitre entier même. "Ce qui a été sauvé du tas on l'a appelé *Le Polygone étoilé*. Mais en fait c'est le même livre."

L'Autre Journal, juillet-août 1985.

"Sincèrement je crois que s'il n'y avait pas eu la guerre d'Algérie, *Nedjma* n'aurait pas été publié de si tôt [...]. L'Algérie devenait commerciale même sur la plan littéraire. Quand le livre a paru, il a été bien reçu par la critique, mais je me rendais compte que c'était un succès empoisonné, un faux succès." "Certains sont rebutés par la difficulté de *Nedjma*. D'autres ont cru qu'elle était intentionnelle et ont mal interprété le phénomène." "Je commence à tracer une ligne. Je reviens en arrière, à mon point de départ, et je dis autre chose. Et je recommence mille fois. Je me suis retrouvé avec un amas de pages, la page 1 est devenue la page 3, puis la page 40, la page 216 ou 217 ; c'était incroyable." Kateb poursuit en disant qu'il retournait ces pages dans tous les sens, puis qu'il s'est couché et qu'en se relevant il a trouvé "l'ordre". "Après c'est devenu d'une facilité inouïe et ça reste encore mystérieux pour moi. Je voulais, en effet, atteindre une sorte d'accouchement de l'Algérie par un livre." "Une fois le livre paru [...] la critique était souvent bienveillante, mais paternaliste aussi. Il y avait des déformations, des manières de noyer le poisson. Finalement j'étais encore dans la gueule du loup, le lien n'était pas tranché. Et ce n'était pas facile de le trancher ; d'ailleurs je ne l'ai toujours pas fait."

Kateb Yacine par Hafid Gafaïti, Alger, Laphomic, 1986, pp. 8-70.

"On a beaucoup parlé de technique à propos de *Nedjma*... C'est tout bêtement l'écrivain qui commence à créer en partant d'un point. A la fin il arrive à un autre point, il se relit et il s'aperçoit qu'il n'a pas tout dit. Quand on se met à écrire, ce qui sort n'est pas tout ce qu'on avait en soi. Alors on repart, on revient à son point de départ et on essaie une autre foulée pour revenir au même point, mais par un autre chemin. Et entre temps, on défriche."

Ernstpeter RUHE
Universität Würzburg

DE NEDJMA À NEDSCHMA

IL Y A TRENTE ANS, LA CRITIQUE ALLEMANDE DÉCOUVRIT UNE NOUVELLE COMÈTE

1986 - 30 ans déjà : L' Université d' Alger fête l' anniversaire d' un personnage de roman et celui du texte qui porte son nom. Une commémoration littéraire inhabituelle puisque, traditionnellement, c' est plutôt l' auteur et les événements de sa biographie qui en sont l' objet. Ce phénomène montre bien quelle importance *Nedjma* a acquise. L' oeuvre, dont l' héroïne symbolise l' Algérie et son histoire, marque aussi le commencement de la littérature algérienne. Avec *Nedjma*, une de ses premières oeuvres, cette nouvelle littérature conquiert une renommée mondiale, et ceci bien des années avant que le combat victorieux pour l' indépendance nationale ne soit achevé. Cette oeuvre compte aujourd' hui incontestablement parmi les classiques du roman moderne.

Trente-cinq ans se sont écoulés depuis la parution du texte de Kateb Yacine, plus de trois décennies pendant lesquelles le roman n' a cessé de développer ses richesses dans la multitude et la diversité de ses interprétations. Il est facile, dans la rétrospective de l' année 1991, de rendre hommage aux qualités exceptionnelles de cette oeuvre complexe : aujourd' hui encore, le lecteur est choqué par une première rencontre avec *Nedjma*, mais ce choc se transforme maintenant d' autant plus aisément en fascination que la littérature romanesque d' avant-garde parue depuis 1956, avec ses innovations

Actualité de Kateb Yacine

expérimentales, nous a rendus plus ouverts à l'oeuvre de Kateb, tout en faisant de nous des lecteurs plus patients et plus attentionnés de son roman.

Mais que des qualités exceptionnelles puissent provoquer instinctivement la même fascination, même si les raisons en sont plus pressenties que réellement comprises, une analyse des réactions avec lesquelles la critique littéraire accueillit le roman en Allemagne Fédérale en 1958 (parution de la traduction, Edition Suhrkamp, Francfort)¹, nous le démontre.

L'oeuvre - parue sous le titre de *Nedschma* afin de faciliter la prononciation aux lecteurs allemands - arrivait sur le marché allemand sous les meilleurs auspices possibles : une oeuvre exceptionnelle avait trouvé, en la personne de Walter Maria Guggenheimer, un médiateur à l'unisson. Ce dernier connaissait très bien le monde arabe et "avait pris position pour les combattants algériens" (H. Nette). L'excellente qualité de sa traduction témoigne de son admiration pour ce roman. Dans un des plus grands quotidiens allemands (*Süddeutsche Zeitung*, Stuttgart), Joachim Kaiser remarque déjà que la langue de Guggenheimer dépasse, "et de loin, les traductions que l'on trouve généralement sur le marché... [Elle] est partout d'une élasticité et d'une autonomie presque inquiétantes... [et], là où des événements sont racontés en prestissimo, il sait utiliser la grammaire d'une façon créatrice (pour la description concise du soulèvement ou pour celle de la torture) ; il maîtrise toutes les nuances de la langue avec une virtuosité originale et toute personnelle."

De même que Guggenheimer ne cache pas qu'à la première lecture du texte français "ni le désarroi ni la perplexité ne lui furent épar-

¹ Le dossier de presse m'a été gracieusement envoyé par Madame Eva Scherzer (Edition Suhrkamp, Francfort); je tiens ici à lui exprimer mes sincères remerciements pour cette aide précieuse. Les citations ont été tirées des articles et des manuscrits radiophoniques suivants (ils sont cités sous le nom de l'auteur):

BECKER, Rolf: "Ins Arabische nicht übersetzbar. Kateb Yacine weilte zu Besuch in Köln", in *Kölnischer Stadtanzeiger*, 28. 2. 1959.

BEHNCKE, Claus: "Schweigen oder das Unsagbare sagen. Zum Roman eines jungen Algeriers", in *Frankfurter Rundschau*, 7. 2. 1959.

GARY, Franz: "Algerische Sphinx. Zu einem Roman des Algeriers Kateb Yacine", in *Deutsche Tagespost*, 9. 5. 1959.

HELWIG, Werner: "Ein großer algerischer Erzähler. Kateb Yacines **Erreur! Source du renvoi introuvable.**, ein Roman aus Algerien", in *Rheinischer Merkur*, 20. 3. 1959.

KAISER, Joachim: "Der Atem Algeriens", in *Süddeutsche Zeitung*, 24/25. 1. 1959 (Le texte de ce compte-rendu est pratiquement identique à l'essai radiophonique diffusé par le "*Süddeutsche Rundfunk*" le 10. 6. 1969: "Un livre et une opinion. Joachim Kaiser parle du roman "Nedschma" de Kateb Yacine").

NETTE, Herbert: "Von der Seele Algeriens", in *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 18. 5. 1959.

UHLIG, Helmut: "Kateb Yacine **Erreur! Source du renvoi introuvable.**", essai radiophonique, émission "Le livre de la semaine", diffusée le 29. 3. 1959 par le "*Hessische Rundfunk*" Francfort.

gnés" (H. Uhlig), les critiques reconnaissent aussi volontiers que cette oeuvre "est l' une des plus difficiles parmi les livres parus au cours des dernières décennies" (H. Uhlig) et qu' elle "exige un maximum d' efforts de la part de ses lecteurs, même des plus avertis." (F. Gary). Il leur est impossible de reconstruire une action chronologique linéaire. Cependant, des centres thématiques peuvent être regroupés : Kaiser parle d' "aimants" en ce qui concerne les pensées et les actes des protagonistes, C. Behncke de "constellations", selon lesquelles les protagonistes sont classés avec "une discipline très stricte". Le cercle, le mouvement circulaire, la reprise sont reconnus comme en étant les éléments structurels correspondants (H. Uhlig), un principe organisateur qu' illustre la couverture de la traduction par des tourbillons de lignes circulaires s' entremêlant.

Certains critiques cherchent à expliquer l' altérité "irritante" et "la modernité presque inquiétante" (J. Kaiser) qui utilise "des moyens stylistiques d' une agressivité presque avant-gardiste" (F. Gary). Comme dans l' avertissement de l' édition française parue au Seuil, les critiques allemands pensent découvrir dans l' éclatement temporel du texte "une conception typiquement musulmane du temps" (W. Helwig) ; la lecture de *Nedjma* nous permettrait donc de comprendre la conception du temps d' un Averroès.

Mais, avant que cette interprétation, qui transforme en exotisme ce qui semble étrange et inhabituel et qui repousse donc ce phénomène loin de la sphère connue, ne puisse s' enraciner définitivement, Kateb Yacine lui-même put protester et la corriger : dans les premiers mois de 1959, il fit un voyage en Allemagne pour présenter son roman. Il saisit l' occasion, par exemple à Cologne, pour dire clairement qu' il ne faut voir dans la forme de son récit ni de "l' exotisme" ni du "folklore", mais bien une "explosion personnelle, qui correspond à l' explosion nationale et politique de l' Algérie elle-même" (R. Becker).

La critique n' est pas toujours disposée à donner à l' irritation que fait naître le texte une réponse qui aille au-delà des mythes populaires orientaux et à tenter d' accéder à une compréhension plus approfondie de l' oeuvre. L' intensité de la fascination qu' exerce *Nedjma* apparaît d' une façon particulièrement évidente avec J. Kaiser, le seul critique qui fasse preuve de scepticisme. S' il regrette d' un côté que le roman manque "de précision, d' équilibre et de perfection", il y voit cependant tant d' aspects intéressants qui l' interpellent que son compte-rendu est le plus long de tous. Il est évident qu' il se bat avec le texte dont il est obligé de reconnaître les qualités exceptionnelles. Son dilemme est de vouloir comprendre sans arriver à vraiment comprendre, comme le traduit bien la phrase suivante : "Il ne sera pas facile de trouver un livre plus repoussant et plus impertinent, plus impitoyable et

plus véhément que ce roman algérien." Si l'attitude est ambiguë, c'est pourtant l'admiration qui domine et qui laisse même poindre de l'envie face à ce chef-d'oeuvre : Kaiser essaye d'en expliquer historiquement la naissance par le fait qu'il s'agit d'une littérature nationale encore vierge : "Derrière le livre de Yacine, se cache la force inégalable **Erreur! Source du renvoi introuvable.**, la plénitude enviable de ce qui n'a pas encore servi, du neuf." La comparaison que fait Kaiser avec un auteur européen qui ne peut "plus puiser dans le trésor des mythes antiques ou médiévaux sans que le fait de savoir combien ce trésor a déjà été utilisé dans la littérature paralyse son élan", montre qu'il ne connaît visiblement pas les mythes algériens et qu'il ne sait donc pas reconnaître le mérite particulier de Kateb, créateur de mythes (cf. p. ex. les figures de Nedjma et de Keblout).

Au-delà de l'enthousiasme des critiques pour ce roman si réussi ("un chef-d'oeuvre absolu". W. Helwig), se cache un étonnement qui transparaît dans de petites remarques : en effet, Nedjma, roman d'un auteur algérien, n'est cependant pas un livre "ouvertement engagé" (R. Becker), comme on serait en mesure de l'attendre de quelqu'un qui a vécu la guerre de libération ; ce n'est pas un "roman de résistance, ni une épopée algérienne de la Liberté, mais bien plus l'épopée de l'homme algérien" (H. Uhlig).

Le caractère d'étrangeté qu'a l'oeuvre pour des lecteurs allemands (et européens) est ainsi confirmé à un autre niveau que celui de la structure, dont nous avons parlé plus haut : on connaissait l'Algérie à travers les récits de la presse sur les événements de la guerre de libération, ou plutôt on pensait la connaître. Avec *Nedjma*, il devient évident que "malgré tous les reportages sur l'Algérie, c'est un monde inconnu que l'on rencontre dans le roman de Yacine. Un monde qui a une conception de la vie différente, un monde qui n'obéit pas aux mêmes lois morales, qui pense différemment. Qu'on lise Gide, Montherlant, Durrell ou Bowles nous parlant de l'Afrique du Nord, nous avons toujours la perspective d'un Occidental chrétien, même chez les Américains, qui détermine les critères selon lesquels il voit, juge et décrit. Ce monde étranger est transformé dans ces livres en un tableau pittoresque ; il est l'impression de celui qui le décrit. Chez Yacine, nous avons tout à fait autre chose. Il indique l'origine, le sens et le but - pas pour nous, mais pour ses semblables. Et, s'il écrit en français, et même si sa technique romanesque rappelle Faulkner, son livre est bien un livre algérien" (H. Uhlig).

Nedjma, malgré - ou peut-être grâce à - son caractère d'étrangeté, est également un livre très important pour les Européens, plus politique et plus engagé que tout autre texte ouvertement actuel

et engagé ne pourrait l'être, et il fournit pour cette raison le meilleur commentaire qui existe sur les événements d'Algérie, ce que Helwig a clairement vu : "Dans le roman de Yacine, les causes psychiques du soulèvement meurtrier en Algérie nous sont données. En effet, l'Algérie colonisée depuis 1830 et dont toutes les structures nationales ont été détruites, ne sera jamais totalement assimilable. La volonté d'intégration même la plus humaine ne pourra qu'échouer. L'adieu du premier Algérien indépendant au dernier technocrate français sera : **Erreur! Source du renvoi introuvable.** Celui qui par le texte grandiose de Kateb Yacine se laissera initier à l'histoire des vieilles familles algériennes aura compris ce qui conditionne cette inimitié et cette intransigeance réciproques."

1958 - *Nedjma* en Allemagne : pour la critique allemande, il ne faisait aucun doute qu'avec cette oeuvre un des astres les plus éclatants se levait au ciel de la littérature. Lorsque Werner Plum, en 1959, publia la première histoire de la littérature algérienne en langue allemande, il résuma cette haute estime portée à Kateb, dans le titre du chapitre qui lui est consacré, par cette belle métaphore : "Kateb Yacine - Le Prométhée nord-africain."²

² PLUM, Werner, *Algerische Dichtung der Gegenwart*, Nürnberg, Glock und Lutz, 1959, p. 70.

Marc GONTARD
Université de Rennes 2

A PROPOS DE LA SÉQUENCE DU NADHOR

La séquence du Nadhor, dans *Nedjma* de Kateb Yacine, est depuis quelques temps au centre d'une polémique dans laquelle je me trouve entraîné pour avoir publié l'un des premiers livres sur Kateb en 1975 ¹. A chaque nouvelle soutenance de thèse cette polémique se réactive pour faire de moi une sorte de géomètre forcené qui inscrit ses fantasmes formels dans la structure narrative de *Nedjma*... Mansour M'Henni parle par exemple de mon "effort aussi exaspéré qu'inutile de datation des événements" ². Je me suis donc demandé pourquoi cette crispation sur une question qui peut sembler futile ou secondaire et j'aimerais examiner ici les positions en présence pour rechercher sur quels a-priori critiques elles reposent et quels non-dits elles permettent éventuellement de mettre à jour.

LA THÈSE DE JACQUELINE ARNAUD

Cette polémique prend sa source dans le travail de Jacqueline Arnaud, qui, dans l'étude relativement brève qu'elle consacre à la forme du récit, se pose la question suivante :

"A quel moment se situe donc le séjour au Nadhor, puisque du chantier, aussitôt après le crime de Mourad, Rachid regagne Constantine ? A partir

¹ Cf. Marc Gontard : *Nedjma de Kateb Yacine, essai sur la structure formelle du roman*, Fes, faculté des lettres, 1975, Réed. Paris, L'Harmattan, 1985.

² Mansour M'Henni : *La Quête du récit dans l'oeuvre de Kateb Yacine*, thèse de doctorat de IIIème cycle soutenue à l'université de Paris XIII, direction J. Arnaud, juin 1986.

Actualité de Kateb Yacine

de là, la suite de ses aventures est très difficile à établir, tant pour ce personnage le rêve déborde sur la vie." ³

La problématique est lancée. Le personnage de Rachid reçoit une caractérisation psychologique : il vit dans un état de rêve quasi-permanent aggravé par l'absorption fréquente de haschich. De là une conclusion nous renvoie à la nature modale du récit, comme si Rachid en était le seul narrateur : "Et si le Nadhor était un épisode rêvé ?" (p. 736). La brève argumentation qui débouche sur cette conclusion, décalée par rapport à l'hypothèse de départ, repose principalement sur l'effacement, dans le récit, des circonstances de l'enlèvement. A quel moment Rachid retrouve-t-il Si Mokhtar à Bône ? Comment Rachid séduit-il à nouveau Nedjma qu'il n'a pas revue seul, depuis leur première rencontre, dans la clinique de Constantine ? Cette séquence qui ne s'inscrit pas explicitement dans une articulation rationnelle d'événements paraît suspecte à Jacqueline Arnaud. Et pourtant, bien d'autres faits importants sont effacés du récit par un effet de narration qui entre dans le dispositif formel utilisé par Kateb ! L'agression de Mourad par Rachid, au bain, reste bien obscure. Ni ses causes directes, ni ses conséquences ne sont connues. Est-ce Mourad qui l'a rêvée ? Que s'est-il passé entre Rachid et Nedjma de midi à minuit le jour de leur première rencontre, à Constantine ? Qui est le meurtrier du père de Rachid ? Pourquoi l'enquête menée à la suite du crime n'a-t-elle débouché sur rien ? Cette technique du blanchissement qui vient trouser la causalité événementielle du récit cartésien n'est pas nouvelle et se retrouve chez Faulkner (*Sanctuaire*) ou chez Robbe-Grillet (*Le Voyeur*, *La Jalousie*)... C'est l'une des conséquences de la technique behaviouriste vers laquelle tend ici le mode narratif.

Sans doute influencé par Jacqueline Arnaud, Jean Déjeux change d'avis entre 1973 et 1977 et sans argumenter sa nouvelle conception, il écrit, dans un article de *Présence africaine* : "Le point focal est concentré dans la scène du Nadhor qui n'est d'ailleurs qu'un rêve."

Mansour M'Henni dans son travail sur *La Quête du récit dans l'oeuvre de Kateb Yacine*, reprend, sous une forme assertorique ce qui n'était qu'hypothèse chez Jacqueline Arnaud dont la thèse fonctionne ici comme argument d'autorité. Pour renforcer son point de vue, il fait remarquer que la séquence du Nadhor s'insère entre deux emprisonnements de Rachid : celui où, enfermé dans sa cellule de déserteur il se livre au souvenir, et celui où sorti de prison il tombe dans une autre forme de réclusion celle de la fumerie de Haschich : "Ces deux espa-

³ Jacqueline Arnaud : *Recherches sur la littérature maghrébine de langue française. Le cas de Kateb Yacine*, thèse d'Etat, Université de Paris III, décembre 1978, 2 t. diffusion L'Harmattan.

ces emprisonnants", écrit-il, "coïncident, pour Rachid, avec deux états psychiques favorisant l'expression de l'inconscient : d'une part, le rêve, d'autre part, le haschich. Toutes ces données peuvent alors donner à notre épisode du Nadhor la signification d'une ouverture — une fenêtre — qui permettrait l'évasion, par l'imaginaire et le rêve, d'une réalité à tous les niveaux claustratrice." (p. 96).

L'argument est un peu simpliste et comme c'était le cas chez Jacqueline Arnaud c'est une caractérisation psychologique de Rachid (rêveur et drogué) qui permet de conclure au caractère fantasmatique de la séquence du Nadhor, au terme d'une confusion reprise ici entre narrateur et personnage... Mais Mansour M'Henni a bien senti l'incohérence de sa démonstration et une analyse de l'énonciation lui montre que cette séquence, d'abord racontée par Rachid sur 4 chapitres est ensuite reprise par l'auteur-narrateur qui en renforce la cohérence fonctionnelle. Il imagine alors que cette seconde instance fonctionne d'une manière dialogique par rapport au discours de Rachid et que dans cette alternance narrataire-narrateur (qui lui semble empruntée à la technique du récit arabe dans *Les Mille et une Nuits*) les deux instances se trouvent prises dans le même leurre.

Sans évoquer la sur-instrumentation ici mobilisée pour soutenir à tout prix une thèse difficile, je voudrais simplement rappeler qu'aucun indice énonciatif ne permet de réduire, dans cette séquence, l'auteur-narrateur à la fonction d'allocutaire de Rachid (comment le pourrait-il puisqu'il est non-représenté et que le discours de Rachid se désigne de lui-même comme un monologue intérieur ?). Pas plus qu'il ne peut être la figure d'un lecteur rationaliste et pédagogue, bien malmené ailleurs, nous l'avons vu, par les blancs du récit.

Dans son étude récente sur *Nedjma*⁴, Charles Bonn soulève à nouveau la question de savoir si l'épisode du Nadhor s'inscrit dans la trame événementielle du récit ou s'il s'agit simplement d'un épisode fantasmé. Lui aussi penche pour la deuxième solution en se référant à J. Arnaud : "On la suit volontiers dans cette interprétation, tout comme lorsqu'elle situe bien plus tôt que Gontard les événements postérieurs au 8 mai 45." (p. 32). Mais cette adhésion à ce qui devient ainsi une véritable *doxa*, l'amène à se contredire, au moins partiellement et il en est conscient si l'on en juge par la forme paradoxale que revêt son énoncé : "On peut développer ainsi une signification inattendue à ce mystérieux épisode *probablement* onirique, du Nadhor, où meurt *néanmoins* Si Mokhtar." (p. 52).

⁴ Charles Bonn : *Kateb Yacine : Nedjma*, Paris, PUF, 1990 (coll. Etudes littéraires).

On comprend la gêne de Bonn qui, au-delà des mots, se demande comment il peut faire mourir Si Mokhtar - fonction essentielle du récit - tout en défendant la thèse de l'onirisme de la séquence. Cette ambiguïté énonciative, perceptible dans la modalisation du discours, se retrouve tout au long de son essai où l'on passe de l'assertion catégorique : "Tout porte à croire en effet, comme on l'a déjà vu avec Jacqueline Arnaud, que ce voyage à l'intérieur de l'histoire du roman, est plus un voyage rêvé par Rachid qu'un voyage «réel»" (p. 60), à une position plus nuancée qui ménage une possibilité d'alternative : "Naget Khadda montre comment l'épisode du Nadhor, "réel" ou onirique, consacre en quelque sorte la naissance d'une écriture originale." (p. 79).

Un peu plus loin, il modalise encore son discours dans le sens de l'incertitude, lorsqu'il évoque à nouveau : "[...] le récit probablement irréel dans la vraisemblance diégétique du pèlerinage au Nadhor." (p. 91), ou lorsqu'un conditionnel introduit une restriction dans l'assertion : "Rappelons d'abord que selon Jacqueline Arnaud tout l'épisode du Nadhor pourrait n'être que rêvé, c'est-à-dire irréel" (p. 94). Mais c'est pour, finalement, revenir à l'assertion catégorique qui le range sous la bannière commune : "Quant à l'épisode du Nadhor dont l'irréalité souligne tout ceci [...]" (p. 96).

On le voit, Charles Bonn semble sûr de lui, s'abrite derrière J. Arnaud, hésite, n'hésite plus... Et cette incertitude qui transparaît dans son discours est le signe d'une difficulté sur laquelle comme ses prédécesseurs il passe un peu trop facilement, en l'escamotant, purement et simplement. En effet, si la séquence est onirique, tout se passe dans la tête de Rachid. Comment, dès lors, parler de l'assassinat de Si Mokhtar par le nègre comme d'une chose allant de soi dans l'économie du récit, sans la rapporter au fantasme du sujet support du point de vue : "On a vu déjà Si Mokhtar introduire sa distance critique de citoyen inscrit dans une historicité précise, vis à vis des traditions du terroir qu'il rapporte, et qu'il ne pourra rejoindre ensuite au Nadhor qu'au prix de sa vie." (p. 84). N'y a-t-il pas quelque incohérence à traiter de cet épisode comme s'il était extérieur à la conscience de Rachid ? Incohérence que l'on retrouve dans cet énoncé qui continue de faire comme si le voyage au Nadhor avait eu lieu objectivement alors que sa réalité diégétique est niée : "[...] l'on a vu par ailleurs Rachid perdre sa mère dans sa poursuite chimérique de l'ombre du père, par exemple dans l'épisode du Nadhor pendant lequel sa mère meurt à son insu." (p. 96) (en fait elle ne meurt pas pendant l'épisode du Nadhor, mais pendant celui du chantier, cf. p. 170). Ou bien la séquence s'inscrit dans la logique événementielle du roman et ce n'est qu'à condition d'accepter cette modalisation réaliste que l'on peut utili-

ser la mort de Si Mokhtar ou la séquestration de Nedjma comme des fonctions narratives utilisables pour l'élaboration d'une symbolique générale du récit.

FONCTIONNALITE DE LA SÉQUENCE :

Car cette séquence possède une fonctionnalité indéniable dans le récit et l'on a vu avec quelle difficulté les partisans de la thèse opposée conduisent leur argumentation. En effet, si les préliminaires de l'épisode du Nadhor sont effacés de la narration (ce qui trouble J. Arnaud), c'est une technique courante chez Kateb ou dans le roman moderne et comme chez Faulkner, dans un effet de prolepse, on assiste au dénouement de l'action avant et au lieu de sa genèse.

Ce dénouement, c'est ici le retour de Rachid à Constantine où nous le retrouvons au chapitre X de la première partie, c'est-à-dire juste après l'épisode du chantier. On relève donc à cet endroit une double cassure, dans la causalité du récit comme dans sa temporalité, mais le début du monologue de Rachid nous permet de replacer cette séquence dans son syntagme narratif :

"Longtemps que je suis revenu du chantier, longtemps que je suis sans travail, 3 ans que je n'ai rien devant moi." (p. 34).

Cet abattement du personnage revenu à son point de départ et le trou de trois ans qu'il désigne dans son emploi du temps sont autant d'indices de l'événement pour l'instant occulté car une séquence d'action vient de briser le monologue digressif de Rachid et c'est l'auteur-narrateur qui nous raconte ce geste de révolte et d'impuissance contre l'automobiliste qui va le conduire en prison où, reconnu déserteur il retrouvera Mourad, bien qu'un nouveau trou dans la narration efface les circonstances de ces retrouvailles, exactement comme pour la séquence du Nadhor. L'arrivée de Rachid à Constantine après l'épisode du chantier, qui aurait dû logiquement trouver place dans ce chapitre X de la première partie, nous la retrouvons au chapitre VIII de la 4^{ème} partie (A), c'est-à-dire juste après l'épisode du Nadhor où l'on aurait pu s'attendre à trouver la séquence de l'automobiliste. En fait, Kateb, lors de son montage, a fait permuter les deux séquences, non pour égarer le lecteur d'une manière gratuite, mais pour parvenir à cette circularité vers laquelle il tend. Car dans cette mécanique subtile du récit cette permutation de séquences se trouve à l'origine de la rotation si caractéristique de l'ensemble.

Une autre rupture temporelle du même ordre, résultant de l'inversion des séquences, se retrouve dans l'épisode du fondouk. Revenu du chantier, après le meurtre de Mourad, Rachid passe cinq jours

dans la maison de sa mère, avant de se rendre dans la fumerie de haschich, chez Abdallah. C'est à cette époque qu'il assiste au procès de son ami (IV^{ème} partie B, ch. 1). Puis, nous le retrouvons au chapitre suivant, longtemps après. Il est devenu gérant d'une fumerie, dans un "autre fondouk" où Abdallah l'a installé. C'est là qu'il est rejoint par un journaliste-écrivain public qui l'interroge, entre deux séances de haschich, sur Mourad. (IV^{ème} partie B, ch. 2). L'effet de confusion culmine dans les chapitres qui précèdent immédiatement ce passage. Le dispositif de permutation utilisé par Kateb y joue en effet à plein et dans le chapitre XI de la 4^{ème} partie A, l'auteur-narrateur, sans transition aucune, c'est-à-dire après sa sortie de prison, lorsqu'il est devenu gérant d'une fumerie.

L'intervalle temporel qui sépare ces deux épisodes est, bien entendu, celui du voyage au Nadhor, suivi de l'emprisonnement de Rachid. Et la durée même de cet intervalle se trouve suggérée au chapitre XII de la IV^{ème} partie A :

"A présent, il se savait capturé, comme le rossignol et les canaris qu'on entendait dès le seuil du fondouk, et il ne lui venait plus à l'idée d'en sortir. Cela lui était arrivé alors qu'il revenait de Bône, après l'assassinat ; en l'interrogeant, à l'époque, on avait cru et répété dans Constantine que Rachid avait son mot à dire, sans être tout à fait complice" (p. 169).

Une autre indication du même type insiste sur l'écart temporel qui sépare l'arrivée de Rachid chez Abdallah de son installation définitive au fondouk :

"Rachid avait découvert depuis longtemps le fondouk dont il venait de se rendre maître, après s'être perdu de ville en ville." (p. 169).

Derrière le dispositif généralisé de permutation des séquences, il est donc tout à fait possible de situer l'épisode du Nadhor dans la chronologie événementielle : Rachid au chantier (printemps 47) - Retour à Constantine "deux nuits après le crime" (chez Abdallah, procès de Mourad) - Nadhor - Retour à Constantine (l'arrestation) - Emprisonnement (rixes avec Mourad) - Retour à Constantine (gérant du fondouk, Rachid a trente ans). Ainsi, bien que les préliminaires de la séquence du Nadhor aient été occultés, elle s'intègre fort bien dans la chronologie événementielle et si sa datation demeure imprécise, on peut la situer néanmoins entre le retour de Rachid du chantier et son arrestation, trois ans plus tard, à Constantine.

Une autre raison pour laquelle il me semble difficile de soutenir la thèse de l'onirisme est le rôle que joue cette séquence dans la logique fonctionnelle du récit. En effet, si l'épisode du Nadhor n'est qu'un fantasme de Rachid, le personnage du nègre, la mort de Si Mokhtar et la réclusion finale de Nedjma sont autant de constructions imaginaires internes à sa conscience. Il faut donc qu'il ait atteint un stade psycho-

logique avancé pour ne plus pouvoir différencier ses fantasmes de la réalité car il évoque sans cesse le drame du Nadhor comme un épisode particulièrement douloureux de son existence.

Face à l'écrivain public, par exemple, lorsqu'il lui explique la manière dont Si Mokhtar a été abattu :

"- Oui, par le nègre de notre tribu. Le vieux Si Mokhtar venait d'enlever sa fille, sa propre fille, mais le nègre ne voulait pas le croire, et il se posta devant la porte avec son fusil..." (p. 173).

Ou lorsqu'il revient sur l'enchaînement fatal des événements qui l'ont conduit à s'enfermer définitivement dans le fondouk :

"[...] nous devons revenir à Bône, bien avant l'enlèvement, l'intervention du nègre, le second crime qui me réduisit une fois de plus à l'impuissance... Et c'est à Bône que je revis Nedjma, l'ayant conquise à Bône, pour la perdre à la suite du rapt organisé par son père ." (p. 182).

L'explication par le haschich me semble bien insuffisante pour justifier une telle psychose qui relèverait plutôt de l'autisme schizophrénique. C'est oublier en outre que Mustapha lui-même, dans son carnet, fait allusion au "nègre prémuni contre l'inceste social" (p. 187) et qu'un grand nombre de références à cet épisode n'appartiennent pas au point de vue de Rachid, mais à celui de l'auteur-narrateur, impersonnel et non représenté, dont le discours vient sans cesse relayer la voix des personnages :

"Et Si Mokhtar venait de mourir à son tour, après avoir enlevé Nedjma" (p. 179) ...

"... Et Kamel épousa Nedjma qui le quitta sans divorce pour finir séquestrée au Nadhor après la mort de Si Mokhtar qui l'y avait conduite avec Rachid." (p. 180).

C'est encore l'auteur-narrateur qui, au chapitre X de cette quatrième partie B, évoque Nedjma voilée, circulant de Bône à Constantine sous la garde du nègre, peut-être devenu son époux :

"Un nègre l'accompagne, son gardien semble-t-il, car il a presque l'âge du vieux brigand dont il abrégé l'existence, à moins qu'il n'ait épousé la fille présumée de sa victime, après l'avoir maintenue de force au Nadhor et veillée nuit et jour devant le campement des femmes." (p. 183)

Enfin, la séquence du Nadhor proprement dite est à la fois racontée par Rachid et par l'auteur-narrateur qui, comme l'a bien remarqué Mansour M'Henni, rationalise les événements et résume leur enchaînement, éclairant ce qui n'était pas toujours apparu à Rachid avec netteté, dans la mesure où il se trouvait lui-même dans l'action.

Un dernier argument qui montre, s'il en était encore besoin, que cette séquence s'inscrit bien dans la logique événementielle du récit, nous est fourni par la rumeur publique qui, lors du procès de Mourad à Constantine, prévoit très exactement le déroulement futur des événe-

ments et le meurtre de Si Mokhtar en relation avec de devenir de Rachid :

"Un troisième crime pend au nez de Rachid. N'avait-on pas tué son père avant sa naissance ? Et voilà qu'un ami de Rachid commet un autre assassinat... Au troisième épisode, Rachid parlera." (p. 170).

Prédiction qui s'accomplit, au moins partiellement, lors du retour ultime de Rachid au fondouk, même si sa parole stimulée par l'écrivain public est en grande partie de nature autotélique.

Ainsi, non seulement l'épisode du Nadhor peut s'insérer dans la chronologie implicite du roman, mais il est difficile de nier sa réalité dans la diégèse, sans altérer profondément la fonctionnalité du récit et au-delà, sa symbolique. Dès lors, on peut se demander pourquoi cet empressement à épouser une thèse des plus fragiles au risque d'incohérences voire de contradictions. C'est à cette question que je vais essayer de répondre à présent.

PRÉSUPPOSÉS :

Tout d'abord, il me semble que l'on découvre ici un bel exemple de fonctionnement de l'argument d'autorité dont Olivier Reboul nous dit qu'il ne caractérise pas seulement les idéologies sectaires mais aussi le discours des sciences humaines où on le retrouve souvent "masqué" ⁵. Il suffit d'asserter un nom reconnu par le groupe pour être dispensé de toute argumentation. C'est une tentation que nous avons tous rencontrée un jour ou l'autre...

Or J. Arnaud qui a longtemps fréquenté Kateb et qui lui a consacré un long et minutieux travail, fait figure d'autorité en la matière. Ses moindres jugements prennent dès lors valeur de vérité et chacun s'empresse de les reproduire sans toujours prendre la peine de les vérifier. J'explique ainsi, mais je me trompe, peut-être, le changement de point de vue de Jean Déjeux, la manipulation théorique de Mansour M'Henni pour soutenir à tout prix un point de vue indéfendable, les hésitations de Charles Bonn.

Un second exemple de l'argument d'autorité concerne un autre point de la chronologie du récit : l'arrivée de Lakhdar à Beauséjour et le départ au chantier. Jacqueline Arnaud n'est pas d'accord avec ma datation de l'événement et s'appuyant sur un seul fragment du monologue de Lakhdar ("ça fait un peu plus d'un an", p. 52), elle situe son arrestation et par conséquent l'épisode du chantier en 1946. C'est

⁵ Olivier Reboul : *Langage et idéologie*, Paris PUF, 1980.

oublier les nombreuses indications temporelles des Chapitres X et XII de la première partie qui infirment cette hypothèse. Reprenons l'argumentation : Lakhdar débarque en gare de Bône le 15 septembre 45 (p. 70), il a en poche l'adresse de Beauséjour mais avant de s'y rendre, il va errer jusqu'au mois de mai suivant dans la ville.

En effet, comment débute le chapitre XII ? :

"Le voyageur n'est plus qu'un abruti en guenilles ; il attend l'été pour jeter son veston à la mer" (notation de l'auteur-narrateur).

S'il attend l'été, ce ne peut être que l'été 46, ce qui est confirmé par cette phrase, énigmatique, certes, mais cohérente chronologiquement :

"L'année du 8 mai est bien passée... C'est encore mai." (p. 85).

Nous sommes au moment où Lakhdar se décide à venir frapper à la porte de la villa autour de laquelle il rode déjà depuis un certain temps. Et une nouvelle indication de l'auteur-narrateur confirme que c'est bien au printemps que Lakhdar se rend chez sa tante à Beauséjour :

"[...] Lakhdar, découvert seulement ce printemps aux yeux de la famille [...]" (p. 243).

Dès lors, les quatre cousins vont se trouver réunis autour de Nedjma qui devient l'amante de Lakhdar et sans doute de Mustapha au cours d'une nuit d'hiver (p. 242). Un peu plus tard ils trouvent de l'embauche dans une commune mixte où ils arrivent au début du printemps (p. 24). Nous sommes bien en 1947 et quoiqu'en pense J. Arnaud cette chronologie est tout à fait rationnelle.

Que lit-on pourtant chez Mansour M'Henni ?

"Sur ce point, nous souscrivons totalement à la critique formulée par J. Arnaud au système de datation proposé par M. Gontard". (p. 72).

Que lit-on chez C. Bonn qui se réfère aussi à J. Arnaud ?

"On la suit volontiers dans cette interprétation comme lorsqu'elle situe bien plus tôt que Gontard tous les événements postérieurs au 8 mai 1945." (p. 32).

Cet usage de l'argument d'autorité chez un certain nombre de critiques m'amène à remonter vers la source, vers J. Arnaud pour tenter de comprendre comment elle est parvenue à cette hypothèse : "Et si le Nadhor était un épisode rêvé ?".

*

L'implicite, dans le discours critique de J. Arnaud me paraît affleurer dans cette assertion toute personnelle, par laquelle elle conclut son étude sur le structure de Nedjma :

"Jamais le rêve de Kateb n'a été, comme il paraît être celui de certains écrivains français, de rivaliser avec l'ordinateur. Il n'a pas écrit L'Emploi du Temps, comme Michel Butor. La structure de son oeuvre est plus floue que ne le veut M. Gontard, mais je ne crois pas que la poésie y perde." (p. 738).

Trois éléments essentiels, dans cette vision du travail de Kateb :

1 - L'opposition entre Kateb et "certains écrivains français" dont l'écriture est ramenée à une froide manipulation informatique.

2 - La référence à Michel Butor permet de situer ces écrivains français : il s'agit essentiellement du Nouveau roman.

3 - Kateb n'est pas cartésien ("c'est vouloir le faire plus cartésien qu'il ne l'est", écrit-elle à la page précédente). Il y a du "flou" dans son oeuvre, parce qu'il est poète.

En fait, ces 3 éléments se rejoignent dans un même paradigme idéologique qui pose tout d'abord le principe d'une différence radicale entre les systèmes d'écriture, au Maghreb et en France.

En France, pour un certain nombre de romanciers, l'écriture, pense Jacqueline Arnaud, est devenue techniciste, froide, formaliste au mauvais sens du terme, fondée sur des procédures mathématiques d'engendrement. On reconnaît ici la vulgate des détracteurs du Nouveau Roman. Et c'est vrai que ce mouvement a dû fortement irriter Jacqueline Arnaud dans la mesure où, en même temps que Kateb, il proposait un renouvellement fondamental et sans précédent de l'écriture romanesque. Je pense comme elle que Kateb s'est senti peu intéressé par ce mouvement, dans la mesure où son histoire personnelle et celle du Nouveau Roman n'ont rien de commun, bien qu'on puisse là encore nuancer : A. Robbe-Grillet est l'un des signataires du Manifeste des 121... Si leur sol culturel, leur problématique personnelle, leur lutte sont différentes il n'en demeure pas moins que certains procédés d'écriture se rejoignent. C'est pourquoi, ramener l'écriture des Nouveaux Romanciers français à un simple exercice d'ordinateur, c'est méconnaître leur travail ou ce qui est pire, chercher à les disqualifier dans leur technique, position très manichéenne qui consiste à dévaloriser les uns pour valoriser les autres, manichéenne et idéologique...

La même dichotomie se poursuit dans l'opposition entre le "flou" et le construit. Le récit, chez Kateb (et la séquence du Nadhor en fournit un échantillon) se doit d'être "flou" parce qu'il est "poète" et que le rêve est sa matrice d'écriture, argument que l'on retrouve chez Mansour M'Henni, tandis que l'écriture romanesque et plus particulièrement

rement celle des Nouveaux Romanciers repose sur des procédés conscients de fabrication. Cette seconde opposition est intéressante à analyser dans la mesure où on y relève encore certains stéréotypes idéologiques. Dans ce nouveau paradigme du discours de Jacqueline Arnaud, le flou, le rêve et le poétique relèvent en effet de la catégorie de l'humain et plus particulièrement de l'affectif, c'est-à-dire de l'*authentique*, tandis que les constructions mathématiques qu'elle impute aux Nouveaux Romanciers relèvent de la catégorie du machinique et de l'intellectualisme, c'est-à-dire de l'*artificiel* ou du *superficiel*. Nous retrouvons ici ce vieux débat sur la "pensée sauvage", concept un peu trop systématique qui permet justement à Claude Lévi-Strauss de différencier la connaissance magique et mythique, apanage des sociétés dites primitives, de la pensée rationaliste qui est celle des sociétés développées. Refuser que Kateb soit un "géomètre" du roman pour en faire d'abord un poète, c'est-à-dire, dans la pensée de Jacqueline Arnaud, un adepte du flou dominé par l'onirisme, n'est-ce pas reproduire - inconsciemment, bien sûr - tous ces clichés qu'on retrouve à la base des conflits idéologiques d'aujourd'hui, opposant le Maghreb et l'Occident, l'Humain et la Machine, l'Authentique et l'Artifice, le Poète et le Romancier ?

Certes, le récit de Kateb est loin d'être une machine mathématique et je n'ai rien prétendu de tel. Aucun Nouveau Roman ne répond non plus à cette définition qui conviendrait mieux aux recherches du groupe de l'Oulipo, encore qu'il faille là aussi nuancer... Mais, ce qui est remarquable, dans *Nedjma*, c'est que, renonçant au modèle chronologique qui fut peut-être sa première tentative, Kateb a essayé un *montage*, plus apte à rendre compte de ses angoisses et de ses hantises. Or, qui dit montage dit aussi agencement formel, fabrication consciente et non simplement intuition, assemblage hasardeux, comme le laisserait supposer l'hypothèse de Jacqueline Arnaud.

Ce n'est pas pour rien que Kateb symétrise arithmétiquement son roman en 6 parties de 12 chapitres dont 3 parties doubles.

Ce n'est pas pour rien qu'il choisit de placer la séquence du Nadhor au centre exact du récit, comme l'a bien remarqué Mansour M'Henni.

Ce n'est pas pour rien qu'en opérant des permutations symétriques de séquences, il a obtenu ce mouvement de rotation, amplifié par la reprise de certaines sections au début et à la fin du récit.

Enfin, ce n'est pas pour rien qu'il utilise sans cesse des repères chronologiques plus ou moins précis, chiffrés ou allusifs, dont il serait intéressant d'établir le répertoire. Car, ce sont, précisément, ces repères qui en assurant une cohérence interne au récit dont les séquences

Actualité de Kateb Yacine

ont été disjointes, permettent de reconnaître cette circularité significative du roman.

*

Kateb est un poète, nul n'en disconvient. L'onirisme et le rêve travaillent son écriture, c'est vrai (mais y a-t-il une écriture qui puisse s'inscrire totalement hors de l'imaginaire ?) Cela ne signifie pas qu'il soit incapable (délibérément ou par atavisme culturel) d'avoir une activité consciente et rationnelle qui lui permette de construire un objet romanesque dont la structure fonctionne comme un signe.

C'est toute la problématique de l'artiste soumis à ses pulsions oniriques mais capable de les dominer et de leur donner forme dans l'écriture, que cette polémique, autour de la séquence du Nadhor nous permet, finalement de retrouver. Ce qui prouve, s'il en était besoin que Kateb est avant tout et profondément un artiste, même s'il a su être aussi, dans l'Algérie indépendante, un éveilleur de consciences et un homme de terrain.

Ouarda HIMEUR
Université d' Alger

LA MORT DE KATEB YACINE A TRAVERS LE DISCOURS DES *MEDIA*

Le film de Kamel Dehane sur Kateb Yacine, *L'Amour et la Révolution*, a tenté de sauver l' honneur et de réparer l' outrage infligé, huit mois plus tôt, à un autre homme de lettres, Mouloud Mammeri. Interdit d' antenne, interdit de parole¹, Kateb Yacine, fort de quelques unes de ses obsessions - qui sont celles de ses censeurs - : la femme algérienne, le parti unique, les amours de jeunesse, etc., a pénétré, par la grande porte, dans les foyers algériens. Pris au piège de l' événement, les inquisiteurs qui, en d' autres temps, auraient cisailé le film, ont, ce soir là, abandonné leur triste besogne. Ces quelques images providentielles immortalisant *le père de Nedjma* ² allaient, cependant, beaucoup plus rappeler les torrents de boue dans lesquels ont été traînés nos créateurs qu' effacer un affront, devenu une silencieuse banalité. La presse écrite, animée d' une violente aspiration à la rédemption spirituelle de l' écrivain, se fait l' écho de cette même préoccupation. Un flot ininterrompu de discours informatifs, de discours biographiques et hagiographiques, de messages de compassion, d' entretiens, de poèmes, de célébrations [projections et comptes-rendus de films, conférences, montages artistiques, expositions, commémorations du quarantième jour du décès], d' extraits de

¹ "Le Roi de l'ouest" [Hassan II] qui est, disait-il, "la pièce qui pose le moins de problèmes sur le plan politique [...] est revenue, barrée au crayon rouge", cf. R. Bendimered, Le dramaturge tel qu'en lui-même, *El-Moudjahid* du 1er novembre 1989, p. 17. L'existence de cette pièce est, par ailleurs, occultée par la presse marocaine.

² C'est le titre de *La Presse* du 29 octobre 1989.

Actualité de Kateb Yacine

l'oeuvre et d'inédits, érige, autour du *poète étouffé*³, une muraille d'émotions et le rappelle, quotidiennement, au souvenir. Cet éventail d'articles posthumes parus dans la presse nationale et étrangère devait être regroupé, classé et analysé. L'abondance de la matière nous a contraint à travailler sur un corpus restreint ; le dépouillement a donc été effectué pour les seuls mois d'octobre, novembre et décembre 1989. La presse étrangère nous a fourni une vingtaine d'écrits, nombre insignifiant en regard de la centaine d'articles parus dans la presse nationale.

Le classement esquissé du corpus suggère la richesse des interventions et des activités suscitées par la disparition du *phénix*⁴, métaphore assimilant Kateb Yacine à l'"*animal fabuleux [...] qui vivait plusieurs siècles et [qui], brûlé, renaissait de ses cendres*". Ce discours médiatique se compose essentiellement d'hommages qui forment une sorte de constellation, d'anneau magique dont le centre de gravité serait ce "*prince à l'étoile au front*"⁵. L'image stellaire et emblématique de J.-P. Léonardini restitue à l'élus ses titres de noblesse et ses pouvoirs de conquérant. N'a-t-il pas jeté, dans sa quête intense et alors insensée, "*les bases symboliques d'une identité à venir*" ? Nedjma, "*la muse, l'instigatrice, la tendre nourrice rebelle d'un imaginaire [qui s'est enflé] aux dimensions d'un peuple encore en devenir*"⁶ avait, en effet, par un retour à la source dérobée, provoqué l'histoire et exhumé une autre parole, celle des profondeurs, de l'ancêtre incarné par l'Emir Abdelkader que Kateb, adolescent, exhibait comme un étendard, devant un auditoire de lettrés parisiens. C'était aussi l'époque où Jean Amrouche, irréductible à sa manière, "*laissait entrevoir, [avec la parution de son *Eternel Jugurtha*], les signes du bouillonnement souterrain qui [agitait] le Maghreb*"⁷.

Cette orgie langagière, vitalisée par l'envergure du personnage et la violence de l'histoire, déroule le palimpseste de la mémoire et redessine le parcours initiatique du poète qui s'amorce dans la douleur de la chair et de l'esprit.⁸⁹

³ Lounès (Abderahmane): La culture contagieuse ou le poète étouffé, *Révolution africaine* du 17 novembre 1989, p. 6.

⁴ Chaibeddera (Mehdi): Bonjour Phénix, *Horizons* du 20 novembre 1989, p. 5.

⁵ Léonardini (J.-P.): La mort de Kateb Yacine. Un prince à l'étoile au front, *L'Humanité* du 30 octobre 1989, pp. 24 et 25.

⁶ Ibidem

⁷ Arnaud (Jacqueline): *Recherches sur les littératures maghrébines de langue française. Le cas de Kateb Yacine*, L'Harmattan, 1982, tome 1, p. 10.

⁸ Léonardini (J.-P.), op. cit.

⁹ Kateb (Yacine): Abdelkader et l'indépendance algérienne, SNED, 1983, p. 37.

Les discours laudatifs qui se sont amoncelés depuis la mort de l'écrivain retournent à l'histoire et, d'abord, à la conversion de Kateb au communisme et à son entrée à *Alger-Républicain*. Le fait saillant de cette expérience journalistique est, sans conteste, son voyage aux Lieux Saints. "Toujours prêt pour n'importe quelle aventure, [il] s'embarquera illégalement sur le navire qui, chaque année, transporte les pèlerins vers La Mecque. Un voyage que l'administration coloniale interdit systématiquement aux journalistes d'Alger-Républicain. Grâce à la complicité d'un marin communiste, muni de faux papiers et non sans quelques vraies sueurs froides, Kateb réussit à monter à bord, à s'y cacher, puis à débarquer dans le flot des pèlerins"¹⁰. Ce détonateur sans cesse réarmé¹¹, puisque c'est ainsi qu'on se plaisait à l'appeler au journal, en revient avec un reportage fracassant sur l'escroquerie et une révélation irrémédiable : il "est définitivement athée, révolutionnaire, poète"¹².

¹³¹⁴Le journal *L'Humanité*, qui lui a rendu l'hommage le plus vibrant et le plus fraternel, avait annoncé, à juste titre, *l'Algérie en deuil du poète. En sa personne, son pays a eu son Rimbaud, son Maïakovski et pourquoi pas son Claudel*. Il est vrai que la vocation de l'écrivain, décidé comme le poète maudit à "déporter les honnêtetés tyranniques", s'était confondue avec la soif d'une révolution sociale et morale. "Le peuple de Kateb Yacine"¹⁵ qui a ravivé les blessures jamais cicatrisées de son "anarchiste misanthrope", a, dans un ultime élan frondeur, ravi son "cadavre mal encerclé"¹⁶ aux chants des sirènes, prolongeant ainsi les turbulences du poète.

¹⁷¹⁸¹⁹²⁰²¹²²En dehors de ces dérapages inconscients, c'est l'image sublime d'un patriote respectable, porteur

¹⁰ Hamdi (Mohamed): Le journaliste, *Algérie-Actualité* du 26 octobre au 1er novembre 1989, p. 36.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Léonardini (J.-P.), op. cit.

¹³ Daoudi (Bouziane): Ecrivain public. Kateb Yacine prend sa valise, *Libération* du 30 octobre 1989.

¹⁴ Ben Jelloun (Tahar): L'homme blessé, *Le Monde* du 3 novembre 1989, p. 31.

¹⁵ L'expression est d'Elisabeth Auclaire dans son article: Un témoignage émouvant sur les funérailles du poète. Le peuple de Kateb, *L'Humanité* du 9 novembre 1989.

¹⁶ Hurst (Jean-Louis): Kateb Yacine, un cadavre mal encerclé, *Libération* du 15 novembre 1989.

¹⁷ Auclaire (Elisabeth), op. cit.

¹⁸ Nous empruntons le rythme de ce passage à l'article d'Elisabeth Auclaire, op. cit.

¹⁹ Auclaire (Elisabeth), op. cit.

²⁰ Ces liens de séduction et de solidarité creusent davantage l'abîme qui sépare Kateb des auteurs de son pays et du Maghreb en général, absents à l'enterrement du père spirituel.

²¹ Auclaire (Elisabeth), op. cit.

²² Propos de Kateb Yacine dans la préface à l'ouvrage de Tassadit Yacine: Aït Menguellet chante ... Chansons berbères contemporaines, Edition bilingue berbère-français, Co-édition La Découverte-Awal, 1990.

Actualité de Kateb Yacine

d' une altérité féconde et non plus inquiétante et ployant sous le poids des métaphores et des superlatifs qui s' affirme, au fur et à mesure que ces discours disparates s' organisent en mosaïque. Le projet politique de la parole médiatique, surprenante de prime abord par son insistance et son importance, s' impose alors dans toute son ampleur : il annihile les discours destructeurs et accusateurs et restaure l' algérienité contestée de l' écrivain. Kateb Yacine était, selon le titre éloquent d' un article, "*Algérien, profondément*"³⁶.

La dualité légendaire de l' écrivain, à la source d' enjeux politiques contradictoires, aura cependant suscité non seulement des serments d' amour qui se nourrissent de ses possibilités vertigineuses de rayonnement mais aussi des débordements indignes alimentés par une nostalgie profonde de l' Algérie française et une intolérance moyenâgeuse.

Dans la presse d' outre-mer, le rôle de ténor revient, sans conteste, à J.-P. Péroncel-Hugoz qui, jouant sur les réflexes dépassés de l' anti-berbérisme, sur la rancune meurtrière contre "*l' Algérie des colons*" -de l' Algérie décolonisée plus précisément- et sur les clichés éculés systématiquement accolés aux sociétés musulmanes, trouve, en la mort de Kateb, une occasion inespérée pour se livrer à son habituel jeu de massacre. Avec un raffinement pervers et un acharnement de nécrophage, il dissèque la dépouille du défunt pour en extraire les aspérités. Se glissant derrière le paravent factice et combien comode de l' autre -algérien et musulman pratiquant de préférence- il regrette que "*la protection artificielle qu' offre l' alcool [...] [n' ait pas],*

²³ Boué (Michel): Le témoignage d'Henri Alleg. Sa jeunesse éternelle, *L'Humanité* du 9 novembre 1989.

²⁴ Léonardini (J.-P.), op. cit.

²⁵ C'est le titre que Kateb avait donné à une série d'articles sur Ibn Battouta.

²⁶ Léonardini (J.-P.), op. cit.

²⁷ C'est le titre de l'article d'Ahcène Zehraoui dans *Témoignage chrétien* du 6 au 12 novembre 1989, p. 20.

²⁸ Léonardini (J.-P.), op. cit.

²⁹ Auclaire (Elisabeth): Le peuple de Kateb Yacine, op. cit.

³⁰ Boué (Michel): Le témoignage d'Henri Alleg. Sa jeunesse éternelle, op. cit.

³¹ Je me battrai avec du sable et de l'eau, *L'Humanité* du 9 novembre 1989.

³² Dans l'interview accordée à Benamar (Mediène): Un Keblouti à New-York, *Algérie-actualité* du 26 octobre au 1er novembre 1989, p. 40.

³³ *L'Humanité* du 30 octobre 1989.

³⁴ L'originalité de Kateb est, du reste, précisée par J.-M. Serreau qui disait: "[sa] force, c'est de brusquement nous ouvrir une autre vision de l'histoire. Ce n'est pas un hasard si cette nouvelle vision coïncide avec la décolonisation"; cf. l'article de Léonardini, op. cit.

³⁵ Ch. Bonn, *Le roman algérien de langue française*, L'Harmattan, 1985, pp. 67-68.

³⁶ Talaslimane (Mustapha), *El Moudjahid* du 30 octobre 1989, p. 13.

comme chez d'autres écrivains, stimulé la plume de l'auteur³⁷ de Nedjma. Le génie de ce cadavre fascinant -non pas par son ascendant mais par l'opportunité qu'il fournit aux croque-morts- relève d'ailleurs du domaine de l'hypothétique, peut-être même de l'illusoire. Et c'est avec une audace hautaine que le journaliste du Monde affirme : "même si Kateb ne laissait derrière lui que Nedjma [étoile], son premier roman important publié en 1956, qui est à la fois fiction littéraire, autobiographie, histoire, pamphlet et poème épique, il mériterait notre considération. D'autant plus que Nedjma fut l'un des premiers textes écrits outre-mer dans notre langue"³⁸.

La réflexion du critique se cristallise autour de deux pôles :

1) Le tarissement, depuis 1956, de la source katébiennne. Comment alors expliquer ces propos, relégués pudiquement en notes et introduits par une conjonction exprimant le contraire de ce qui a été exprimé. "Mais, dit-il, c'est son oeuvre théâtrale qui allait assurer sa reconnaissance internationale : Le cercle des représailles, Le cadavre encerclé, La poudre d'intelligence, Les ancêtres redoublent de férocité, L'homme aux sandales de caoutchouc, et plusieurs spectacles en arabe dialectal : Mohamed prends ta valise, La guerre de 2000 ans, Palestine trahie, Le Roi de l'Ouest". Cette procédure relève-t-elle d'une perception étriquée de la notion de littérature qui, allègrement, évacue de son champ la production théâtrale³⁹ ou d'une banale mauvaise foi ?

2) La découverte narcissique de soi qui, plus que la quête de l'autre, préside au déroulement du discours. Cette contemplation du moi dans le miroir de l'autre -Kateb apparait, grâce à l'école française, comme une sorte de miraculé- se donne à lire dans un autre événement. "Le provocateur provoqué" accepte, en 1987, le Grand Prix national français des Lettres, "peut-être", dit J.-P. Péroncel-Hugoz, "en souvenir de ces instituteurs qui lui avaient inoculé [notons, au passage, la valeur thérapeutique du terme] un incorrigible esprit critique et auto-critique, qui manque tant aux sociétés musulmanes d'hier et d'aujourd'hui"⁴⁰. L'insertion de la modalité porteuse de doute fait violence à l'auteur consacré car elle attribue à cette distinction littéraire une version et une signification qui ne sont pas nécessai-

³⁷ Péroncel-Hugoz (J.-P.) : La mort de Kateb Yacine. L'orphelin volontaire, *Le Monde* du 31 octobre 1989, p. 18.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ D'autant plus que celle-ci s'est, essentiellement, exprimée, non pas dans la langue des seigneurs, mais en arabe dialectal et a touché, en cinq années, près d'un million de spectateurs, ceux pour lesquels Kateb a précisément conçu son théâtre; R. Bendimered, op. cit., parlait d'un "théâtre en langue politique".

⁴⁰ Péroncel-Hugoz (J.-P.), op. cit.

rement celles de l'écrivain. Elle sera, néanmoins, une invitation à la dérive et à la calomnie. L'extranéité de Kateb et sa crise existentielle, suggérée par cette rupture du lien généalogique présumée d'emblée par le titre de l'article⁴¹, deviennent le foyer d'une tension où s'affiche un ethnocentrisme chauvin et exacerbé. Le poète n'est plus que le prétexte à une confrontation, somme toute séculaire, qui sublime les valeurs de l'occident et met en procès le monde musulman vidé de sa substantifique moelle : l'esprit de jugement et de discernement.

Dans l'entretien accordé en 1983 à H. Gafaiti, Kateb Yacine commentait ces excès de discours coutumiers et ces incessants déplacements de motifs. "*Je sais comment est reçu le message d'un écrivain algérien, disait-il, comment il est détourné, déformé, comment la machine littéraire, la presse, les salons, les prix aboutissent finalement à une immense conspiration contre l'Algérie, l'Afrique, le Tiers-Monde et tout ce que nous sommes, nous. [...]. [Quand on fera le bilan de ma vie], plus tard, ce sera un grand honneur pour moi quand on dira : "il est resté douze ans sans publier", c'est à dire sans alimenter la machine des éditeurs français*"⁴². Prendre certains médias étrangers à leur propre piège, quelle sacrée revanche pour l'écrivain !

Le harcèlement de la mémoire de Kateb, prise dans la tourmente politicienne⁴³, n'est pas l'apanage des seuls critiques d'outre-mer. La condescendance paternaliste occidentale cède largement le pas à l'hostilité des dévots de tous bords qui parachèvent la dislocation et la brisure de l'écrivain⁴⁴. Nous n'avons trouvé aucune trace écrite de ces discours obscurantistes qui, pour s'exprimer, ont choisi le canal de l'oralité⁴⁵. Néanmoins, plusieurs lecteurs offusqués ont dénoncé, dans la rubrique "*Courrier*" de notre presse, la haine qui s'est déversée dans les sermons enflammés des prêcheurs du vendredi⁴⁶.

⁴¹ Il est investi d'une surprenante polysémie: Kateb Yacine était "orphelin d'une Algérie traditionnelle à laquelle il préféra le vent nouveau venu de France, orphelin d'une Algérie indépendante si cruellement décevante, orphelin d'un monde décolonisé tombé entre des mains indignes, orphelin d'une francophonie à la fois servie et rejetée".

⁴² Kateb Yacine. Un homme, une oeuvre, un pays. Entretien réalisé par H. Gafaiti. *Voix multiples*, Laphomic, 1986, pp. 13-14.

⁴³ La réflexion de R. Boudjedra, faite à la suite de la disparition de M. Mammeri, reste d'une grande actualité. "Les croque-morts, écrivait-il, ont oublié de nous dire que [ses] funérailles [...] ont été, surtout et avant tout, des funérailles politiques et non littéraires", *Révolution africaine* du 7 avril 1989, p. 49.

⁴⁴ Ces deux extrémismes égocentriques, venus d'orient et d'occident, anéantissent le mouvement intermédiaire habituellement animé par ces écrivains, courtisans du régime, et "par ces corbeaux au fromage engraisés qui aimaient à croasser: "Kateb Yacine? Mais ce cher petit génie écrit en français, puis sa littérature est tellement difficile qu'elle n'est accessible qu'à quelques lecteurs privilégiés, et puis son temps est passé, et puis ... et puis...", cf. R. Bendimered, op. cit.

⁴⁵ La presse nationale de langue française ne s'est-elle pas laissée aller au jeu de la censure?

⁴⁶ Ce diable de trouble-fête aura, jusque dans la mort, nourri les fantasmes les plus régressifs: "sa dépouille [serait], brusquement, devenue toute noire"; "sa tombe [se serait] rétrécie, refusant

Répressive et indécente — la tradition islamique n'interdit-elle pas le jugement des morts par les vivants ?— elle trouve son apothéose, lors du premier anniversaire de la mort de Kateb, dans la déclaration d'un professeur égyptien choyé par le régime algérien. Se livrant, à la manière des inquisiteurs de l'époque féodale, à une véritable chasse aux sorcières, celui-ci, après s'être interrogé sur la pseudo "existence" du poète, aurait souhaité que "*ce traître*", "*mercenaire de l'invasion culturelle*"⁴⁷ soit enterré en terre française. Cette dénégation proférée à l'encontre d'un fils de l'Algérie et sa brutale évacuation de l'espace maternel -désormais réinvesti par l'étranger, messenger d'une aliénation nouvelle-, se développe à partir d'une méconnaissance de l'homme et, surtout, de l'oeuvre : "*Dans [sa] hâte de l'accabler de tous les péchés possibles*"⁴⁸, ce théologien, que son érudition place pourtant au dessus de la mêlée, aurait compris que la pièce *Mohamed, prends ta valise* était une invitation faite au prophète ! Une juste appréhension du titre n'aurait certainement pas épargné à Kateb, les morsures des intégristes qui ne l'ont jamais tenu en odeur de sainteté. L'écrivain "*savait que le pendant de nejma c'est nejma, la mauvais sort, incarné par l'ignorance et l'inculture*"⁴⁹.

Ce conflit d'interprétation engendré par une lecture équivoque d'un signe soulève, toutefois, un problème qui n'est plus d'ordre éthique : "*Qui a vraiment lu l'oeuvre de l'écrivain ?*"⁵⁰. Le questionnement persiste même après l'analyse de cette faconde médiatique commémorative qui, par ses intentions dithyrambiques, se polarise exclusivement sur l'homme et l'écrivain. Les quelques extraits de l'oeuvre - des poèmes, un écrit inédit sur la censure, une préface à un ouvrage berbère et quelques pages de *Nedjma* - qui s'incrument dans ce florilège d'hommages fonctionnent, d'ailleurs, comme arguments d'autorité participant à l'enlèvement de Kateb dans le politique et détruisant la complexité de son discours et la poéticité de son univers.

Ce lieu de parole qu'est la presse, qui est aussi espace de lecture, devient, paradoxalement, lieu de silence et d'exil. Exil, par un discours unanimiste, extatique et intimiste⁵¹, d'une oeuvre retranchée sur ses énigmes qu'il s'agissait de débusquer, de dévoiler. La rhétorique médiatique, esquivant ainsi l'opacité et l'ambiguïté du texte ka-

d'accueillir le mort", etc. Ces ténébreuses anecdotes ont été rapportées par Anouar Benmalek dans son article: Pour Kateb Yacine, *Algérie-Actualité* du 25 au 31 octobre 1990, p. 25.

⁴⁷ Propos rapportés par Anouar Benmalek, op. cit.

⁴⁸ *ibidem*.

⁴⁹ Yacine (Tassadit): Quand meurent les étoiles, *Libération* du 30 octobre 1989.

⁵⁰ Cette interrogation avait été posée par R. Boudjedra après la mise en terre mouvementée de M. Mammeri.

⁵¹ Kateb est, par un singulier hasard, tutoyé par l'ensemble des auteurs d'articles.

tébien, s' est simplement accrochée aux manifestations ostensibles de sa littéarité. Il est à chaque fois question de l' écriture en fragments, de l' oeuvre sans cesse remise en chantier, de la rupture de la forme et du fond, etc. Ce réseau de clichés érige finalement autour de l' oeuvre une clôture artificielle qui récuse les écarts ⁵² introduits par l' écrivain dans la norme poétique et historique.

Car l' apport révolutionnaire de Kateb est à lire dans l' épaisseur de son écriture qui, pour signifier "*la geste d' une résistance millénaire et immémoriale d' [un] peuple*", fait "*la parodie burlesque des langages dominants*", refuse le "*symbolisme univoque*" des événements, des espaces et du temps et provoque "*l' éclatement des points de vue narratifs*" ⁵³. ⁵⁴Or, la répudiation par le discours médiatique du discours littéraire qui, autant que l' écrivain secrète sa propre contestation du discours social, est la négation de cette symbiose et de ce mouvement d' interpénétration. Elle est également affirmation de l' absence d' une critique littéraire constructive et accessible au grand public. "*Où étaient [donc] ceux qui devaient donner quelques clés d' accès ?*" ⁵⁶ s' interrogeait à juste titre un journaliste .

L' intérêt des média pour la mort de Kateb Yacine aura ainsi mis en exergue les contradictions et les manques d' une société. Pris dans une logique collective, l' écrivain est, comme disait Khatibi, "*en relation croisée entre [plusieurs] ordres de discours*" ⁵⁷. Les chants incantatoires, amoureux et parfois convulsifs que déroule le premier ordre de discours préconisent la reconnaissance du poète, "*bloc irradiant, enraciné de la réalité, volcan éruptif*" ⁵⁸, tiré de la clandestinité et rendu à la volupté de la terre-mère, espace d' une seconde naissance. La mise en paroles de cette passion spirituelle qui, par esprit revanchard ou par orgueil, confère au poète une dimension quasi orphique, vise à congédier l' image d' un corps scindé, d' un esprit aliéné et à neutraliser, ainsi, l' emprise des discours mystificateurs abreuvés de haine et de ressentiment.

La quiétude sépulcrale est alors parasitée par le dire castrateur de l' ancien conquérant qui, délibérément, présente l' absent comme un corps fêlé, une conscience malheureuse assumant douloureusement la blessure narcissique ouverte par la colonisation. Cette stratégie de

⁵² Dans ce contexte commémoratif, parler de l'hermétisme de Kateb eût été un blasphème.

⁵³ Bonn (Ch): *Le roman algérien de langue française*, op. cit., p. 58.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ Arnaud (J.), op. cit., p. 3.

⁵⁶ Tazaroute (A.): Les mots de tous les jours, *Horizons* du 30 octobre 1989, p. 5.

⁵⁷ Le roman maghrébin, Denoël, 1983, p. 151.

⁵⁸ Laabi (A.), *Revue Souffles*, n° 4, 4ème trimestre 1966, pp. 45-46.

la dérive atteint ses profondeurs avec la folie démonstrative des hommes de culte qui, d'abord victimes d'une subite amnésie, retrouvent la mémoire pour achever le démantèlement du plus féroce pourfendeur du conformisme et de l'unité, de quelque nature qu'ils soient.

Les tiraillements que provoque cette dissémination de voix, soutendue par une force émotive à la mesure des passions qui consomment le corps social, sont révélateurs de l'actualité brûlante de la question identitaire, sommée, plus que jamais, de ne point s'affranchir de la mouvance politique et religieuse. Dans ce contexte, l'avènement d'une lecture critique⁵⁹ et sereine de nos auteurs, débarrassée de toute apologétique servile, de "*toute théologie céleste et toute nostalgie mortifiante*"⁶⁰ relève d'une véritable gageure.

CORPUS

1. Articles d'information :

La mort de Kateb Yacine. Le poète n'est plus, **El Moudjahid** n° 7583 du 29 octobre 1989, p. 1.

La mort de Kateb Yacine. Le poète n'est plus, **El Moudjahid** n° 7583 du 29 octobre 1989, p. 4.

Le père de Nedjma n'est plus, **La Presse** du 29 octobre 1989.

Mort de l'écrivain algérien Kateb Yacine, **Le Monde** n° 13920 du 29-30 octobre 1989, p. 20.

APS : *Théâtre. Treize pièces en compétition à Carthage*, **El Moudjahid** n° 7585 du 31 octobre 1989, p. 17.

M. B. : *Rapatriement des dépouilles mortelles de Kateb Yacine et Mustapha Kateb*, **El Moudjahid** n° 7585 du 1^{er} novembre 1989, p. 3.

Funérailles émouvantes pour Yacine et Mustapha Kateb, **El Moudjahid** n° 7588 des 3 & 4 novembre 1989, p. 16.

Hommage à Kateb Yacine et M' Hamed Issiakhem. Deux amis porteurs d'orages, **El Moudjahid** n° 7609 du 28 novembre 1989, p. 16.

APS : *Commémoration du 40^{ème} jour de la mort de Kateb Yacine à Constantine*, **El Moudjahid** n° 7616 du 6 décembre 1989, p. 16.

Le Centre Culturel de la Ville d'Alger organise une exposition de photos, affiches, articles de presse en hommage à Kateb Yacine et Mustapha Kateb, **El Moudjahid** n° 7619 du 10 décembre 1989, p. 17.

⁵⁹ Différente de la critique universitaire, qui par sa trop grande spécialisation, s'adresse à un public restreint.

⁶⁰ Ces expressions sont de A. Khatibi, op. cit., p. 12.

Actualité de Kateb Yacine

APS : *Exposition en hommage à Kateb Yacine*, **El Moudjahid** n° 7637 du 31 décembre 1989, p. 17.

Kateb Yacine est mort ce samedi, **Horizons** n° 1273 du 29 octobre 1989, p. 1.

Rassemblement à l' Université de Tizi-Ouzou, **Horizons** n° 1274 du 30 octobre 1989, p. 5.

BENTALEB (M.) : *Death of Kateb Yacine : the warrior's rest*, **Horizons** n° 1274 du 30 octobre 1989, p. 10.

APS : *Kateb Yacine dans le "Who's who in France"*, **Horizons** n° 1276 du 1^{er} novembre 1989, p. 9.

APS : *Kateb Yacine et Mustapha Kateb inhumés mercredi*, **Horizons** n° 1276 du 1^{er} novembre 1989, p. 9.

EL-KADI (Ihsane) : *Kateb Yacine enterré à Al Alia. Un hymne à la vie*, **Horizons** n° 1278 des 3 & 4 novembre 1989, p. 2.

AFP : *Kateb Yacine n' est plus*, **Le Matin du Sahara** et du Maghreb n° 6855 du 30 octobre 1989, p. 14.

AFP : *Les principales oeuvres de Kateb Yacine*, **Le Matin du Sahara** et du Maghreb n° 6855 du 30 octobre 1989, p. 14.

Les principales oeuvres de Kateb, **Le Renouveau** n° 504 du 31 octobre 1989, p. 19.

2. Messages de condoléances :

Un digne fils de l' Algérie écrit Rabah BITAT, **El Moudjahid** n° 7583 du 29 octobre 1989, p. 5.

Condoléances des artistes du Mouvement des Hommes de Théâtre Algériens, **El Moudjahid** n° 7584 du 30 octobre 1989, p. 13.

Deux grands amis du peuple vietnamien, **El Moudjahid** n° 7586 du 1^{er} novembre 1989, p. 17.

Hommages de l' UNESCO, du Mouvement culturel berbère, de l' Association de défense et de promotion des droits des femmes, etc..., **El Moudjahid** n° 7588 des 3 & 4 novembre 1989, p. 16.

HAMROUCHE (M.) : *L' Algérie perd deux de ses glorieux fils*, **El Moudjahid** n° 7585 du 1^{er} novembre 1989, p. 3.

Réactions. La L.A.D.H. et Jack LANG, **Horizons** n° 1275 du 31 octobre 1989, p. 9.

P.S.D. : *"Un combattant de la liberté et de la justice"*, **Horizons** n° 1274 du 30 octobre 1989, p. 5.

APS : *Réactions. Rabah BITAT. Un digne fils de l' Algérie*, **Horizons** n° 1274 du 30 octobre 1989, p. 5.

Sans titre, **Horizons** n° 1277 du 2 novembre 1989, p. 5. (Condoléances des anciens amis de lycée de Kateb Yacine)

Université de Tlemcen, Département de Français : "*Le théâtre algérien. Ce méconnu...*"... *De Tlemcen, hommage à Kateb Yacine et Mustapha, Révolution Africaine* n° 1341 du 17 novembre 1989, p. 6.

3. Comptes rendus, invitations, expositions, appels :

BENABADJI (Fadéla) : *Kateb Yacine à l'écran*, **Algérie-actualité** n° 1254 du 26 octobre au 1^{er} novembre 1989, p. 36 & 37. (Compte rendu du film de Kamel Dehane)

DJAOUD (Tahar) : *Irrécupérable et insoumis*, **Algérie-actualité** n° 1254 du 26 octobre au 1^{er} novembre 1989, p. 37. (Compte rendu du film de Dominique Colonna, sur Kateb Yacine, pour la série "Racines").

T. S. : *Au nom de l'hommage*, **Algérie-actualité** n° 1261 du 14 au 20 décembre 1989, p. 31. (Compte rendu sur différentes expositions).

D. A. : *Yacine : paroles contre l'oubli*, **El Moudjahid** n° 7591 du 7 novembre 1989, p. 12. (Compte rendu d'un film vidéo sur Kateb).

APS : *Montage artistique. Deux amis porteurs d'orages*, **El Moudjahid** n° 7614 du 4 décembre 1989, p. 19.

C. A. : *Journées théâtrales de Bordj Bou Arréridj. Demain la troisième édition*, **El Moudjahid** n° 7633 du 26 décembre 1989, p. 17. (Compte rendu des journées organisées à la mémoire de Kateb).

ZAHRAOUI (Saïd) : *Kateb disait...*, **Horizons** n° 1277 du 2 novembre 1989, p. 5. (Compte rendu d'un film)

ABED (Salim) : *La rose voilée*, **Horizons** n° 1283 du 9 novembre 1989, p. 7. (Compte rendu d'un film)

SAHRAOUI (Zoulikha) : *Commémoration Kateb Yacine. Une intense évocation*, **Horizons** n° 1304 du 4 décembre 1989, p. 9. (Compte rendu des manifestations culturelles qui se sont déroulées à Constantine)

OUAHMED ALI (Yahia) : *Orages et désespoir...*, **Horizons** n° 1306 du 6 décembre 1989, p. 5. (Compte rendu d'un hommage du Théâtre Régional d'Oran)

DAOUDI (B.) & ABDI (N.) : *FR3, 22H40. Kateb Yacine, conteur*, **Libération** du 30 novembre 1989. (Compte rendu du film de Kamel Dehane).

Exposition de peintres. Sans titre, **Révolution Africaine** n° 1344 du 8 décembre 1989, p. 7. (Information sur un hommage à Kateb Yacine)

Exposition d'artistes, peintres avec Silem, Martinez, etc... **Sans titre, Révolution Africaine** n° 1341 du 17 novembre 1989, p. 7. (Information sur un hommage à Kateb Yacine)

Sans titre, **El Moudjahid** n° 7589 du 5 novembre 1989, p. 17. (Invitation à l'hommage organisé par le Centre culturel de la Ville d'Alger, avec la collaboration de l'Université d'Alger, à la mémoire de Kateb).

Appel de "Tous les enfants et amis des Keblout" pour un dernier adieu à Kateb, **El Moudjahid** n° 7584 du 30 octobre 1989, p. 13.

Actualité de Kateb Yacine

Kateb sur FR3 le 30 novembre, L' Humanité du 9 novembre 1989.

4. Hommages et témoignages :

METREF (Arezki) : *Figures. Kateb Yacine, Algérie-actualité* n° 1254 du 26 octobre au 1^{er} novembre 1989, p. 40. (Hommage, partie d' un dossier)

ZIAD (M^d-Saïd) : *Kateb Yacine. Compagnons d' âme, Algérie-actualité* n° 1254 du 26 octobre au 1^{er} novembre 1989, p. 39 & 40.

DJAOUT (Tahar) : *Deux Kateb, quatre vérités, Algérie-actualité* n° 1255 du 2 au 8 novembre 1989, p. 40.

DAOUDI (Bouziane) : *Ecrivain public. Kateb Yacine prend sa valise, Libération* du 30 octobre 1989.

YACINE (Tassadit) : *Quand meurent les étoiles, Libération* du 30 octobre 1989.

SAFIR (Abdelkader) : *Kateb Yacine est mort. Il nous reste Nedjma, Algérie-actualité* n° 1261 du 14 au 20 décembre 1989, p. 36 à 38. (Aperçu sur le climat culturel avant la parution de *Nedjma* et hommage à Kateb.)

MOKDAD (Halim) : *Ecoute Yacine, El Moudjahid* n° 7583 du 29 octobre 1989, p. 4.

NACEUR (Abderahmane) : *A Kateb Yacine, El Moudjahid* n° 7583 du 29 octobre 1989, p. 5.

ACH-CHEURFI : *Qui croit au départ du poète ? El Moudjahid* n° 7584 du 30 octobre 1989, p. 13.

DJEMAI (Abdelkader) : *L' amour, la mort et l' âme, El Moudjahid* n° 7584 du 30 octobre 1989, p. 13.

TALASLIMANE (Mustapha) : *Algérien profondément, El Moudjahid* n° 7584 du 30 octobre 1989, p. 13.

KHELLAS (Djillali) : *Kateb Yacine. Aussi vaste..., El Moudjahid* n° 7585 du 31 octobre 1989, p. 17.

Sans titre, El Moudjahid n° 7586 du 1^{er} novembre 1989, p. 17. (Hommage. Hommes de théâtre participant aux Journées théâtrales de Carthage. Une perte pour la civilisation, la culture et le théâtre arabe et universel.)

BENDIMERED (R.) : *Le dramaturge tel qu' en lui-même, El Moudjahid* n° 7586 du 1^{er} novembre 1989, p. 17. (Hommage et aperçu sur la production romanesque et théâtrale de Kateb)

APS : *Réactions d' hommes de théâtre participant aux Journées théâtrales de Carthage. Dépositaires d' une mémoire, El Moudjahid* n° 7587 du 2 novembre 1989, p. 17.

Hommage à Kateb Yacine : "P. Bernard : Kateb Yacine frère et poète, El Moudjahid n° 7589 du 5 novembre 1989, p. 17.

Colloque. Parcours d' un théâtre, El Moudjahid n° 7590 du 6 novembre 1989, p. 16. (Rend hommage à Kateb).

Souvenir d'un homme affable et simple, **El Moudjahid** n° 7590 du 6 novembre 1989, p. 16.

AZZAG (Louar Al Sedrati) : *L'infatigable voyageur*, **El Moudjahid** n° 7593 du 9 novembre 1989, p. 17.

FARHI (Mohamed) : *Sublime étoile, ô Nedjma*, **El Moudjahid** n° 7593 du 9 novembre 1989, p. 17.

Skikda rend hommage à Kateb, **El Moudjahid** n° 7628 du 20 décembre 1989, p. 16.

Théâtre, décennie 80. Drames, éclaircies, perspectives, **El Moudjahid** n° 7633 du 26 décembre 1989, pp. 16-17.

La culture algérienne perd Kateb Yacine et Mustapha Kateb. Baisser le rideau, **Horizons** n° 1274 du 30 octobre 1989, p. 1.

ABED (Salim) : *Loin de Nedjma*, **Horizons** n° 1274 du 30 octobre 1989, p. 5.

APS : *Un fervent patriote amoureux de son peuple*, **Horizons** n° 1274 du 30 octobre 1989, p. 5. (Hommage du PAGS)

KADER (F) : *Il vivait pour l'Algérie*, **Horizons** n° 1274 du 30 octobre 1989, p. 5.

HARHAD (Mokrane) : *Destin des Kateb*, **Horizons** n° 1274 du 30 octobre 1989, p. 9.

MERDACI (Djamel Eddine) : *Textuel. La découverte de l'étoile*, **Horizons** n° 1274 du 30 octobre 1989, p. 5.

OULD KHALIFA (Saïd) : *Le poing serré*, **Horizons** n° 1274 du 30 octobre 1989, p. 5.

BAHLOULI (Ahmed) : *Il s'en va... ailleurs*, **Horizons** n° 1275 du 31 octobre 1989, p. 9.

Cette semaine, dans Horizons littéraires, **Horizons** n° 1279 du 5 novembre 1989, p. 8. (Publicité annonçant un hommage à Kateb)

APS : *Une minute de silence à l'UNESCO*, **Horizons** n° 1280 du 6 novembre 1989, p. 6.

MEFTI (Tayeb) : *Hommage à Kateb Yacine. La fureur de vivre*, **Horizons** n° 1280 du 6 novembre 1989, p. 6.

CHAIBEDDERA (Mehdi) : *Bonjour Phénix*, **Horizons** n° 1292 du 20 novembre 1989, p. 5.

APS : *Vie et passions d'un grand homme de théâtre*, **Révolution Africaine** n° 1340 du 10 novembre 1989, p. 57.

DECHIR (Smaïl) : *Nedjma orpheline*, **Révolution Africaine** n° 1340 du 10 novembre 1989, p. 58.

EL-HADJ TAHAR (Ali) : *Kateb Yacine, c'est une autre paire de manche*, **Révolution Africaine** n° 1340 du 10 novembre 1989, p. 55 & 56.

Actualité de Kateb Yacine

HADDADOU (F.-H.) : *Un samedi pas comme les autres*, **Révolution Africaine** n° 1340 du 10 novembre 1989, p. 58.

KAOUAH (Abdelmadjid) : *Pensez aux leucémiques*, **Révolution Africaine** n° 1340 du 10 novembre 1989, p. 56.

MAACHOU (Blidi) : *Le grand frère*, **Révolution Africaine** n° 1340 du 10 novembre 1989, p. 55.

Révolution Africaine : *Deux Kateb en un coup*, **Révolution Africaine** n° 1340 du 10 novembre 1989, p. 37.

B. (Toufik) : *Etoile secrète d'un humaniste*, **Révolution Africaine** n° 1342 du 24 novembre 1989, p. 49.

L'Algérie en deuil du poète, **L' Humanité** du 30 octobre 1989.

LEONARDINI (Jean-Pierre) : *La mort de Kateb Yacine. Un prince à l'étoile au front*, **L' Humanité** du 30 octobre 1989, pp. 24 & 25.

GUIZANI (Amor) : *Les lettres maghrébines en deuil. Adieu Kateb*, **Le Renouveau** n° 504 du 31 octobre 1989, p. 19.

BOUMEDIENE (Anissa) : *Après la mort de Kateb. Une mise au point de Mme Anissa Boumediène*, **Le Monde** n° 13936 du 17 novembre 1989, p. 35.

APS : *Les réactions*, **Horizons** n° 1280 du 6 novembre 1989, p. 6.

APS : **Horizons** n° 1280 du 6 novembre 1989, p. 6. (Un témoignage de son dernier éditeur)

BOUE (Michel) : *Le témoignage d'Henri ALLEG. Sa jeunesse éternelle*, **L' Humanité** du 30 octobre 1989.

AUCLAIRE (Elisabeth) : *Un témoignage émouvant sur les funérailles du poète. Le peuple de Kateb Yacine*, **L' Humanité** du 9 novembre 1989.

Messages, **El Moudjahid** n° 7585 du 31 octobre 1989, p. 17.

Le maghrébin errant. Un homme, une oeuvre, **La Presse** du 29 octobre 1989, p. 9.

Kateb Yacine n'est plus, **La Presse** du 29 octobre 1989, p. 9.

HURST (Jean-Louis) : *Kateb Yacine, un cadavre mal encerclé*, **Libération** du 15 novembre 1989.

BAGTACHE (Merzak) : *Révolution céleste*, **El Moudjahid** n° 7585 du 3 & 4 octobre 1989, p. 17.

5. Aperçus ou rétrospectives littéraires :

HAMDI (Mohamed) : *Le journaliste [Kateb Yacine]*, **Algérie-actualité** n° 1254 du 26 octobre au 1^{er} novembre 1989, p. 36.

KHALFOUN (Larbi) : *Une oeuvre en éclats*, **Algérie-actualité** n° 1254 du 26 octobre au 1^{er} novembre 1989, p. 36 & 37.

GHEBALOU (M^d-Ch.) : *Mourir ainsi, c'est vivre !*, **El Moudjahid** n° 7587 du 2 novembre 1989, p. 17.

ZEHRAOUI (Ahcène) : *L'homme aux sandales de caoutchouc*, **Témoignage chrétien** n° 2365 du 6 au 12 novembre 1989, p. 20.

Le parcours d'un intellectuel engagé, **El Moudjahid** n° 7583 du 29 octobre 1989, p. 5.

6. Critiques :

M. C. : *Histoire d'un passage à la télé. Mieux vaut tard que jamais*, **Algérie-actualité** n° 1255 du 2 au 8 novembre 1989, p. 39.

KATEB (Yacine) : *La censure et l'autocensure*, **Algérie-actualité** n° 1255 du 2 au 8 novembre 1989, p. 39.

KHIB (Nourredine) : *Un coin de... ciel bleu*, **El Moudjahid** n° 7589 du 5 novembre 1989, p. 17. (Synthèse des journées dramatiques vécues par l'Algérie et critique de la bureaucratisation de la télévision algérienne)

MERDADI (Djamel Eddine) : *La déchirure*, **Horizons** n° 1274 du 30 octobre 1989, p. 1.

TAZAROUTE (Abdelkrim) : *Les mots de tous les jours*, **Horizons** n° 1274 du 30 octobre 1989, p. 5.

LOUNES (Abderahmane) : *La culture contagieuse ou le poète étouffé*, **Révolution Africaine** n° 1341 du 17 novembre 1989, p. 6.

PERONCEL-HUGOZ (J.-P.) : *La mort de Kateb Yacine. L'orphelin volontaire*, **Le Monde** n° 13921 du 31 octobre 1989, p. 18.

BEN JELLOUN (Tahar) : *L'homme blessé*, **Le Monde** n° 13924 du 3 novembre 1989, p. 31.

7. Poèmes :

GUENDOZ (Nadia) : *Nedjma*, **El Moudjahid** n° 7586 du 1^{er} novembre 1989, p. 17.

DJEMAI (Abdelkader) : *Peut-être qu'un jour Nedjma*, **El Moudjahid** n° 7617 du 7 décembre 1989, p. 12.

BOUALI (Kouadri) : *Nedjma inviolée*, **Horizons** n° 1280 du 6 novembre 1989, p. 6.

8. Propos recueillis, entretiens :

AIT OUFELLA & TALASLIMANE (M.) : *Fils de la Révolution*, **El Moudjahid** n° 7583 du 29 octobre 1989, p. 5.

BENAMAR (Mediène) : *Kateb Yacine. Un Keblouti à New York*, **Algérie-actualité** n° 1254 du 26 octobre au 1^{er} novembre 1989, p. 38 & 39.

9. Extraits de l'oeuvre de Kateb Yacine :

Un poème du défunt, **Horizons** n° 1274 du 30 octobre 1989, p. 5.

"Je me battrai avec du sable et de l'eau", **L'Humanité** du 30 octobre 1989. (2 poèmes tirés du livre *La grande aventure d'Alger Républicain* d' H. ALLEG, B. KHALFA & A. BENZINE, Messidor, 1987)

Actualité de Kateb Yacine

Extraits de "Nedjma". Une amazone de débarras, L' Humanité du 30 octobre 1989.

KATEB (Yacine) : *Les ancêtres redoublent de férocité, Le Monde* n° 13924 du 3 novembre 1989, p. 31. (Extrait de la préface à l'ouvrage de Tassadit Yacine : *Aït Menguellet chante...*).

10. Rectificatifs :

BENHEDOUGA (Abdelhamid) : *Rectificatif, El Moudjahid* n°7591 du 7 novembre 1989, p. 12.

ROUABAH (M.-S.) : *Les flâneries de Kateb à Constantine, El Moudjahid* n° 7590 du 6 novembre 1989, p. 16. (Rectification d' une information).

Charles BONN
Université Paris-Nord

TRAVAUX UNIVERSITAIRES

Il s'agit ici d'une interrogation simple du répertoire des chercheurs de la base de données *Limag*, à partir du mot-clé "Kateb". Cette interrogation a porté sur les champs "Titre" et "Index", ce qui a permis de trouver des travaux où le nom de l'écrivain ne figure pas dans le titre, et qui le plus souvent ne parlent de lui que parmi d'autres écrivains.

De ce point de vue, il est évident que cette liste n'est pas exhaustive: elle ne comprend que les travaux où le nom de Kateb apparaît dans le titre, ou ceux pour lesquels il a été porté dans l'index de la base de données. Elle permet de constater cependant que Kateb Yacine est bien l'un des écrivains les plus abordés par les chercheurs.

L'année figurant à la fin d'une référence est l'année de soutenance. Les travaux ne comportant pas d'indication d'année n'ont pas été soutenus, ou leur soutenance n'a pas été signalée.

Abréviations: TDE = Thèse de doctorat d'Etat. DNR = Doctorat Nouveau Régime. D3 = Doctorat de 3^e cycle.

ABDOUN, Mohammed Ismaïl. DNR. *Polyvalence et unité du texte chez Kateb Yacine. Le Cycle de Nedjma: Le Cercle des représailles, Nedjma, Le polygone étoilé.* Paris 8, Claude DUCHET.

ABDOUN, Mohammed Ismaïl. TDE. *Polyvalence et unité du texte chez Kateb Yacine. Le Cycle de Nedjma: Le Cercle des représailles, Nedjma, Le polygone étoilé.* Alger, Naget KHADDA.

ADOUI, Zoulikha. D3. *Lecture et écriture du roman maghrébin: la Société comme fait littéraire. Roman d'illustration: Nedjma, de Kateb Yacine.* Toulouse 2, Georges MAILHOS, 1984.

ALESSANDRA, Jacques. D3. *Le théâtre de Kateb Yacine.* Nice, Jean EMELINA, 1980.

AMZIANE, Tassadit. D3. *Le théâtre de Kateb Yacine après l'Indépendance algérienne: Tradition et révolution.* Paris 10, Jacqueline JOMARON, 1978.

AOUADI, Saddek. Doct. Phil. *Kateb Yacine à la recherche de structures nouvelles: sens et limites d'une révolte.* Vienne, Fritz-Peter KIRSCH, 1991.

AOULA, Drissia. épouse EL BEKRI. DNR. *Techniques narratives comparées: Roman maghrébin et nouveau roman.* Paris 13, Charles BONN, 1989.

ARBOUSSET, Mireille, épouse DJAIDER. D3. *Le discours mythique dans l'oeuvre romanesque de Kateb Yacine.* Aix-Marseille 1, Raymond JEAN et Antoine RAYBAUD, 1977.

ARBOUSSET, Mireille, épouse DJAIDER. TDE. *Du roman de l'Etranger au discours étrange, d'après des exemples pris dans la littérature française contemporaine et dans la littérature maghrébine d'expression française* Paris 3, Roger FAYOLLE.

ARÉSU, Bernard. Ph.D. *The fiction of Kateb Yacine: a study in afro-occidentalism.* Seattle, Jacqueline LEINER. 1975.

ARNAUD, Jacqueline. TDE. *Recherches sur la littérature maghrébine d'expression française. Le cas de Kateb Yacine.* Paris 3, ETIEMBLE, 1978.

AURBAKKEN, Christine. Ph.D. *L'étoile d'araignée. Une lecture de Nedjma de Kateb Yacine.* New York Univ., Michel BEAUJOUR, 1984.

BAKHOUCHE, Mohamed. D3. *Récit et personnage de l'immigré dans les textes maghrébins: D. Chraïbi, R. Boudjedra, T. Ben Jelloun, Y. Kateb.* Aix-Marseille 1, Anne ROCHE, 1985.

BAMIA, Aida. Ph.D. *The development of the novel and the short story in modern algerian literature.* Londres, SOAS, Walid ARAFAT, 1971.

BARICH, Mohammed. DNR. *L'intertextualité dans la littérature maghrébine contemporaine (Kateb Yacine, Mohammed Khaïr-Eddine, Tahar Ben Jelloun).* Paris 3, Philippe HAMON.

BEJAOUI, Oussama. DRA. *L'autobiographie dans les oeuvres de Meddeb, Kateb, Khatibi et Khaïr-Eddine*. Tunis, Habib SALHA.

BELKAID, Naget, épouse KHADDA. TDE. *(En)jeux culturels dans le roman algérien de langue française*. Paris 3, Roger FAYOLLE, 1987.

BELLAKHDAR, Saïd. D3. *Mythes et réalités dans l'univers romanesque de Kateb Yacine*. Paris 7, Denise BRAHIMI, 1980.

BENSLIMANE, Dalila, épouse MEKKI. D.E.A. *Eléments pour une analyse de la productivité du texte satirique chez Kateb Yacine*. Alger, Mireille DJAIDER, 1985.

BENSLIMANE, Dalila, épouse MEKKI. Magister. *Le théâtre populaire de Kateb Yacine*. Alger, Khedidja KHELLADI et Naget KHADDA.

BONN, Charles. D3. *Imaginaire et discours d'idées: La littérature algérienne d'expression française à travers ses 'lectures'*. Bordeaux 3, Robert ESCARPIT, 1972.

BONN, Charles. TDE. *Le roman algérien contemporain de langue française: Espaces de l'énonciation et productivité des récits*. Bordeaux 3, Simon JEUNE, 1982.

BOUCHENTOUF, Abdelkader. D3. *Faulkner et Kateb Yacine, écrivains du terroir*. Montpellier 3, Claude RICHARD, 1982.

BOUGEH, Slaheddine. TDE. *Les convergences et les divergences entre le roman arabe et le roman d'expression française au Maghreb. (En langue arabe)*. Tunis, Mahmoud TARCHOUNA.

BOUKHELOUF, Sabiha. Magister. *Aperçus sémiotiques: Le polygone étoilé de Kateb Yacine*. Constantine, Danielle BOUVEROT, 1988.

BOUSSAHA, Hassen. D3. *La technique romanesque chez Kateb Yacine*. Paris 10, Henri-François IMBERT, 1980.

CHAPLAIN, Denise, épouse LOUANCHI. D3. *Un essai de théâtre populaire: L'Homme aux sandales de caoutchouc de Kateb Yacine*. Aix Marseille 1, Raymond JEAN, 1977.

COUENNE, Michel. D3. *De la blessure à la révolte: Kateb Yacine, dramaturge politique*. Caen, Robert ABIRACHED, 1977.

DÉJEUX, Jean. D.Univ. *Littérature maghrébine d'expression française. (Ensemble de travaux publiés)*. Strasbourg 2, 1979.

EL HADDAD, Frida, épouse MATMATI. D3. *Le théâtre dialectal de Kateb Yacine.* Aix-Marseille 1, Pierre VOLTZ et Raymond JEAN, 1982.

FARHAT, Mustapha. D.E.A. *L'écriture parcellaire dans 'Nedjma' de Kateb Yacine et 'L'Enfant de sable' de Tahar Ben Jelloun.* Paris 13, Charles BONN. 1991.

FARHAT, Mustapha. DNR. *L'écriture parcellaire dans 'Nedjma' de Kateb Yacine et 'L'Enfant de sable' de Tahar Ben Jelloun.* Paris 13, Charles BONN.

GAHA, Kamal. DRA. *Métaphore et métonymie dans 'Le polygone étoilé'.* Tunis, Michel LE GUERN, 1977.

GHOSN, Liliane. D3. *Nedjma de Kateb Yacine: du texte à l'Histoire.* Paris 8, Jean LEVAILLANT et J.E. BENCHEIKH, 1977.

GHRZALI, Salima. Magister. *'L'erreur de Nedjma' d'Annette Godin / 'Nedjma' de Kateb Yacine. Etude comparée.* Alger, Christiane ACHOUR.

GRANDPIERRE, Sylviane. D3. *Le théâtre algérien contemporain. L'exemple de Kateb Yacine.* Paris 12, Robert JOUANNY, 1980.

HABOUNIA, Habib. C.A.R. *Rimbaud et Kateb Yacine: une lecture de l'oeuvre katébiennne à partir de l'oeuvre rimbaldienne.* Tunis, Habib SALHA.

KACEDALI, Assia, épouse KHEDDAR. Magister. *L'espace comme enjeu dans les oeuvres de trois écrivains d'Algérie: R. Randau, A. Camus et Kateb Yacine.* Alger, Christiane ACHOUR, 1988.

KACEM, Ould Hamidou. DRA. *Le thème de Dieu chez Cheikh Hamidou Kane et Kateb Yacine. Analyse établie à partir de L'Aventure ambiguë et Nedjma.* Tunis, Alya BACCAR, 1988.

KERGUS, Suzanne. D3. *La création romanesque d'André Malraux et de Kateb Yacine étudiée à travers La Voie royale et Nedjma.* Rennes 2, Jacques VIER, 1973.

KHATIBI, Abdelkebir. D3. *Le roman maghrébin d'expression arabe et française depuis 1945.* Paris, EPHE, Albert MEMMI, 1965.

LEINER, Jacqueline. Rech.Pers. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire chez Kateb Yacine.* .

M'HENNI, Mansour. D3. *La quête du récit dans l'oeuvre de Kateb Yacine.* Paris 13, Jacqueline ARNAUD, 1986.

MAHER EL CHARIF, Marie, épouse ELIAS. D3. *Le théâtre de Kateb Yacine*. Paris 3, André TISSIER, 1978.

MAKHFI - JAOUAD, Maria. DES. *Approche du mythe dans Nedjma de Kateb Yacine*. Rabat, Abdallah MDARHRI-ALAOUI. 1990.

MBALA ZE, Barnabé. DNR. *Approche sémiologique de l'écriture dramatique d'Aimé Césaire et de Kateb Yacine*. Amiens, Jean BESSIERE, 1988.

MDARHRI - ALAOUI, Abdallah. D3. *Aspects de l'écriture narrative dans l'oeuvre romanesque de Kateb Yacine*. Aix-Marseille 1, André-Michel ROUSSEAU, 1975.

MEJDOUB, Habib. D3. *L'image de la guerre dans la littérature algérienne d'expression française: Yahia, pas de chance de N. Farès, Nedjma de Kateb Y., Les enfants du nouveau Monde d'A. Djebbar, Qui se souvient de la mer, de M. Dib, L'opium et le baton de Mammeri*. Aix-Marseille 1, Raymond JEAN et Anne ROCHE, 1980.

MOBARAK, Salma. Thèse. *L'oeuvre et la Société dans Nedjma de Kateb Yacine et Les événements de l'impasse Zaafarani de Gamal El Ghitani: Etude comparée des oeuvres et de leur réception*. Le Caire, Amina RACHID et Soheir EL KALAMAIN.

NEKKOURI, Khedidja, épouse KHELLADI. D.E.A. *Traditions orales et création littéraire: Le thème des ancêtres dans l'oeuvre de Kateb Yacine*. Alger, Youcef NACIB, 1974.

NEKKOURI, Khedidja, épouse KHELLADI. D3. *Le discours mythique dans Le cercle des représailles de Kateb Yacine*. Aix-Marseille 1. Jean MOLINO, A. RAYBAUD et R. JEAN. 1977.

OUNIS, Ezzedine. C.A.R.. *L'expression de la temporalité dans Nedjma de Kateb Yacine*. Tunis, Yves GENDRE, 1976.

PACKHAM, Stewart. Hon.Thesis *Etude comparée de l'espace dans Nedjma de Kateb Yacine et Les gommes d'Alain Robbe Grillet*. Sydney, NSW Univ. (Austr) Anne-Marie NISBET, 1982.

ROUMANI, Judith. Ph.D. *The role of organic nationalism in some recent novels of spanish, american and french speaking in north Africa writers: a comparative study (Kateb, Nedjma, Dib, Qui se souvient de la mer, Fuentes, La muerta de Artemio Cruz, Asturias, Hombres)*. Rutgers University (USA), 1977.

SALHA, Habib. D3. *Cohésion et éclatement de la personnalité maghrébine dans les oeuvres de Mouloud Feraoun, Kateb Yacine, Rachid Boudjedra et Mohammed Khair-Eddine*. Paris 13, Jacqueline ARNAUD, 1981.

SALHA, Habib. TDE. *Poétique maghrébine et intertextualité.* Paris 13, Charles BONN, 1990.

SARTER, Peter. Dr.Phil. *Kolonialismus im Roman: Aspekte algerischer Literatur in französischer Sprache und ihrer Rezeption am Beispiel von Kateb Yacines Nedjma. (Le colonialisme dans le roman: aspects de la littérature algérienne francophone et de sa réception.)* Hannover, RFA. Gerd GOEBEL-SCHILLING. 1977?.

SATTA, Françoise. Ep. DONADIEU. D.E.A. *Kateb Yacine, Samuel Beckett: deux figures fraternelles de l'écriture impossible.* Paris 13, Charles BONN. 1991.

SATTA, Françoise. DNR. *Kateb Yacine, Samuel Beckett: deux figures fraternelles de l'écriture impossible.* Paris 13, Charles BONN.

SBOUAI, Taïeb. D3. *Lecture de la tragédie de Kateb Yacine.* Paris 3, Anne ÜBERSFELD, 1984.

SBOUAI, Taïeb. TDE. *Le théâtre de Kateb Yacine.* Paris 13, Jacqueline ARNAUD.

SEIF EL NASR, Hanaa. Magister. *Texture poétique de l'oeuvre romanesque de Kateb Yacine.* Le Caire, Samia ASSAD, 1981.

SILINE, Vladimir. D3. *Principales tendances du développement de la prose francophone algérienne depuis l'Indépendance (1962-1982).* Moscou, Yourii DENISSOV, 1986.

TAHA, Latifa. DNR. *La représentation dans les romans de Kateb Yacine, Rachid Boudjedra et Tahar Ben Jelloun.* Paris 13, Charles BONN, .

TEBBOUCHE, Nedjma, épouse BENACHOUR. D.E.A. *Politique et production littéraire chez Kateb Yacine.* Alger, M.S. DEMBRI et F. DESPLANQUES, 1974.

TEBBOUCHE, Nedjma, épouse BENACHOUR. TDE. *Constantine: mémoire et écriture.* Constantine, Charles BONN.

TOUABTI, Fadila, épouse LAOUAR. D.E.A. *La tradition orale dans La poudre d'intelligence de Kateb Yacine. Réactualisation et utilisation de Djoha.* Constantine, Charles BONN et M.S. DEMBRI, 1975.

WILD AHMADOU, Hassen. DRA. *Présence de l'Islam chez Kateb Yacine et Cheikh Hamidou Kane: analyse établie à travers 'Nedjma' et 'l'Aventure ambiguë'.* Tunis, Alya BACCAR, 1988.

DOCUMENT

Charles BONN
Université Paris-Nord

UN RECUEIL DE JEUNESSE INÉDIT DE KATEB YACINE

J'ai décrit dans un article paru dans le numéro que la revue *Awal* consacre à Kateb Yacine en même temps qu' *Itinéraires*¹ un ensemble de textes de jeunesse de Kateb, que m'a généreusement confié son propriétaire, M. André Walter, juge de paix à Bougââ (ex-Lafayette) à l'époque où le jeune Yacine était lycéen à Sétif, et probablement premier lecteur du futur écrivain. Le premier poème de *Soliloques* lui est d'ailleurs dédié, et conformément à la promesse d'une lettre également contenue dans cet ensemble, M. Walter est aussi le dédicataire de l'exemplaire numéroté 1 de ce premier recueil publié. J'ai déposé, depuis, cet ensemble de manuscrits à l'IMEC², où ils sont à la disposition des chercheurs. L'IMEC est par ailleurs dépositaire d'un fonds très important d'inédits de Kateb Yacine qui y ont été déposés par Mme Chergui, qui a été l'épouse du poète et est la mère de son fils Amazigh.

Les dix poèmes publiés d'abord sont probablement parmi les tout premiers écrits par le jeune lycéen de Sétif, bien avant le 8 mai 1945. Ils sont dactylographiés sur des feuillets regroupés et agrafés dans une chemise notariale retournée³, sur laquelle est marqué en écriture manuscrite *Oeuvres de M. Kateb Yassine*. Ces poèmes ne sont pas datés par leur auteur, mais sur leur couverture, M. Walter a marqué *Cassaigne 1945*. Ils sont par ailleurs tapés sur le même papier que le

¹ "Sur des manuscrits de jeunesse de Kateb Yacine". *Awal*, Paris, CERAM, n° 9, 1992, p. 107-126.

² Institut Mémoire de l'Édition Contemporaine, 25, rue de Lille, 75007 PARIS.

³ Etude de Me Benmansour, Greffier-notaire à Lafayette. Il s'agit de la chemise d'expédition d'une quittance datée du 29 août 1936.

Actualité de Kateb Yacine

poème *Le Mondain*, également inédit, et daté quant à lui de décembre 1944.

Les poèmes de ce premier "recueil" sont selon toute vraisemblance de la même époque, la datation du recueil par M. Walter ayant probablement été faite ultérieurement et concernant plus le recueil que les poèmes eux-mêmes. J'irai même plus loin : je pense qu'ils sont, de peu, antérieurs au *Mondain*, dont le thème est déjà moins convenu, et plus proche de celui d'autres poèmes manuscrits de cet ensemble, datés de 1945, et visiblement postérieurs quant à eux dans le thème et la facture. Il n'est donc pas impossible que les présents poèmes soient parmi les tout premiers écrits par le jeune Kateb Yacine. Ils révèlent le bon élève du lycée de Sétif plus que le futur auteur de *Nedjma* dont l'écriture commencera à se montrer personnelle, dans l'ensemble de textes dont j'ai extrait ce recueil, une fois le lycéen en rupture de ban sorti de prison. Leur intérêt est donc d'abord documentaire. Mais il est aussi de montrer l'importance des modèles d'écriture fournis par l'école française dans la formation du futur écrivain.

Les autres poèmes de cet ensemble vont montrer une évolution extrêmement rapide de son écriture. La disparité que l'on retrouve dans les modes d'écriture des poèmes publiés dans *Soliloques* en est une excellente illustration.

ŒUVRES DE M. KATEB YASSINE

L'AMOUR DES ÉTOILES .-

Dans ce monde sans fin, l'amour règne et s'impose,
Et tout aime ici bas, depuis le rossignol
Amoureux éternel de l'éternelle rose
Jusqu'à la mouche ailée qui tourmente le sol .-

L'amour le plus ardent est celui des étoiles
Qui s'aiment de bien loin, éparses dans les cieux
Comme dans l'Océan se dispersent les voiles
Elles font leurs aveux en clignant leurs grands yeux .-

Mais parfois leur amour les enflamme et les tue
Et l'éclat de leurs yeux assombrit et se voile
C'est alors qu'arrachant leurs corps rivés aux nues
Elles vont s'embrasser loin des autres étoiles
C'est ainsi que l'on voit passer, étincelante,
Ce que l'humain appelle une étoile filante .-

KATEB YASSINE .-

RÊVE .-

Dans les bosquets jaunis, le vieil automne passe
En vain, pour l'attendrir l'herbe revit un peu
Mais l'automne en passant d'une main frêle et lasse
Impose le sommeil et gagne le ciel bleu .-

Ainsi mon coeur meurtri frissonne et se soulève
Quand l'espoir vient enfin et passe près de lui .-

Actualité de Kateb Yacine

Mais la mélancolie a terni mon beau rêve
Et l'espoir déjà loin comme un souffle s'enfuit .-

Ainsi toujours prostré dans un abîme noir
A peine ai-je aperçu l'aurore que le soir
De son aile glacée éteint mes jeunes feux .-

Et traînant après moi une soif éternelle
Chaque soir j'entrevois une étoile nouvelle
Elle brille un instant puis va vers d'autres cieux .-

Triste, abandonné sur terre,
Les pleurs ont rougi mes grands yeux
Et je restais, solitaire
Entre la terre et les cieux .-

Quand j'aurai fini mes études
nous serons fiancés et des lois
Heureux dans la solitude
Nous nous aimerons encore .-

KATEB YASSINE .-

LE SOLEIL ET LA LUNE .-

I

Le soleil a glissé dans une traînée jaune,
Repliant des rayons comme de longues ailes,
Et se vautre alangui, paisible, comme un faune,
En ses langes de feux aux reflets d'aquarelles .-

Le dernier regard qu'il envoie aux humains,
Est plein d'une douceur que le poète adore.
Ah, je donnerais tant pour palper dans mes mains
L'un de ses blonds cheveux irisés de phosphore .-

Où t'en vas-tu soleil quand tu quittes la terre,
Médites-tu, rêveur en d'immenses domaines ?
Sommeilles-tu, roulé dans tes draps de lumière ?

Baignes-tu ton front lourd en des mers très lointaines ?
T'en vas-tu doucement, dans ta longue paresse,
Retrouver dans les soirs, la lune, ta maîtresse ?

II .-

Mais le soleil hélas, se hâtant vainement
Ne boira pas le coeur de sa blonde compagne
Quand il disparaîtra derrière la montagne
La lune aura déjà devancé son amant .-

Car ces astres amis sont maudits pour les Dieux
Ils s'aiment d'un amour qui les fuit et les hante
Le jour, c'est le soleil qui est captif des cieux
Et la lune le soir, prend sa place mourante

Quelquefois le soleil se hâte lourdement,
Et rame dans l'azur en d'immenses efforts,
Mais la lune est déjà montée au firmament .-

Le soleil douloureux s'en retourne en silence
Ne pourront-ils jamais échanger un aveu,
Illuminant le ciel dans un baiser de feu ?

KATEB YASSINE .-

LA NEIGE .-

Il neige et tout se meurt dans le village éteint ;
Et l'on croit voir dormir dans la brûme lointaine,
Une mer de coton immobile et sereine,
La terre s'est poudrée pour éclaircir son teint .-

Des vaches sont tombées sur toute la nature,
Étalant sur le sol leurs pelures très blanches .-
Leurs cornes éfilées ont bordé les toitures
Et leurs tripes glacées s'accrochent dans les branches .-

La neige tombe encore et serre son rideau,
Une tache là-bas, c'est le corps d'un oiseau
Plume-t-on dans l'Eden quelque cygne trop vieux ?

Dieu, pourquoi chassez-vous les papillons du ciel ?
La neige... Qu'est-ce enfin ? de minuscules voiles ?
Moi, je crois que c'est la cendre des étoiles.

KATEB YASSINE .-

LA MORT .-

Je suis allé un jour hanter le cimetière,
J'ai parlé longuement à feu mon ami Pierre,
Ses propos m'ont paru sortir d'une autre bouche :
Hélas, il n'avait plus sa voix rude et farouche.

Il m'a dit qu'il était dans un calme profond
Et que rien ne troublait son sommeil Léthargique,
Visitant sans frayeurs des abîmes sans fond,
Il m'a dit que la mort n'avait rien de tragique.

Pour moi, j'aime bien mieux la vie et ses douleurs,
J'aime écouter mon coeur battre comme un tambour ;
Un sommeil inconscient est pour moi sans douceurs,
Plutôt lutter vivant que dormir pour toujours .-

KATEB YASSINE .-

**A UN CATHOLIQUE -
QUAND IL NE PLEUT PAS .-**

La terre dénudée se tord et se hérissé,
Son beau lait est tari, tous ses enfants périssent
Et la sève n'est plus dans son sein de nourrice
Les fleurs ont disparu et les herbes pâlissent

Mais la vierge, du ciel a vu le long calvaire,
De cette mère en pleurs dont les larges entrailles,
N'ont plus cette liqueur généreuse et légère,
Qui fumait et montait dans les soirs de semailles .-

Mais Marie a frémi devant cette misère,
Et rougissant d'émoi, loin du regard des Dieux
Elle a tendu son sein pour attendrir la terre

Et des flots de rosée ont ruisselé des cieux,
Mais chaste, elle est cachée sous d'énormes nuages,
Jaloux de nous montrer une trop belle image .-

KATEB YASSINE .-

LE POÈTE ET LA LUNE .-

Le poète rêvait dans la nuit étoilée,
Et sa lyre chantait l'ombre voluptueuse ;
Son cœur se morcelait, chaque note voilée
Portait au firmament sa plainte douloureuse .-

Il regardait la nuit, la nuit pâle et tremblante
Que les astres paraient en gerbes de diamants .-
Des parfums descendaient en grappes fascinantes
Puis restaient, s'étirant en volutes charmants .-

Il eût voulu monter vers la nuit amoureuse
Et baiser ton beau front dans un souffle très chaste,
Et lui dire à genoux une chanson très pieuse .-

Puis se réfugiant dans sa poitrine vaste,
Il eut voulu ravir à la nuit brune et fière
Son sein tout ruisselant de gouttes de lumière .-

KATEB YASSINE .-

UN JOUR QUE J'ÉTAIS MORT .-

Un jour que j'étais mort, une petite fille,
Mettant son joli front sur ma tombe de pierres
Et n'y voyant pour fleur, qu'une sèche brindille
S'agenouilla et dit une étrange prière.

Et moi, émerveillé par son geste candide,
J'ai voulu lui crier toute ma gratitude,
Et j'ai levé un front au teint pâle et livide
Mais je me suis heurté à la rocaille rude .-

Ainsi quand apparaît la muse étincelante,
Le poète, tendant ses ailes chancelantes,
S'apprête à regagner les voûtes fascinantes .-

Mais à peine a-t-il fait le moindre mouvement
Qu'il bute quelque part et tombe lourdement
Tandis que la vision gagne le firmament .-

KATEB YASSINE

PAUVRETÉ .-

Quand le pauvre écolier s'épuise dans la nuit
Sous la froide lueur d'une lampe fumeuse,
Quand sa mère éplorée se serre contre lui,
Pour réchauffer son fils d'une étreinte frileuse,
L'écolier sent en lui une flamme studieuse
Et redoublant d'ardeur, repoussant la paresse,
Sous les beaux yeux ravis de sa mère radieuse
Il veille sans repos et s'efforce sans cesse .-

Ah, les braves enfants qui sans feu opiniâtres,
Et sous l'oeil menaçant de jalouses marâtres
Peine sans s'arrêter et usent leurs grands yeux
Pour qu'un jour, leurs parents courbés, devenus vieux,
Puissent se reposer, satisfaits, triomphant
Et succomber heureux parmi leurs grands enfants .-
Travailleurs innocents, Juvéniles lutteurs
Mioches qui connaissez déjà tant de douleurs,
Que de nobles sueurs en vos livres souillés,
Que d'art, que de raison sous vos plumes rouillées .-

Souvent PHÊBÉ en larmes devant vos haillons,
Vous verse sa pitié dans ses meilleurs rayons
Et même l'aiglon hésite à effeuiller
Vos cahiers loqueteux de tant de pleurs mouillés
Grands enfants méconnus de ce siècle cupide
Que de grandes pensées, en vos front livides .-
Et c'est pourtant de vous, que des êtres jaloux
Disent quand vous passez sans souliers "DES VOYOUS"
.-

KATEB YASSINE .-

QUAND ON SE SOUVIENT .-

Où sont-ils les sentiers ombragés et tranquilles ?
Où notre amour traînait ses images voilées .-
Où sont-ils les bosquets qui berçaient nos idylles
Où sont-ils ces bocages de fleurs étoilées
Sous ce chêne placé, que de fois nous restâmes
Chantant éperdument nos cantiques d'amour
C'est là que tes beaux yeux luirent comme des flammes.-
C'est là que s'éroula notre rêve trop court .-
Voici le clair ruisseau qui berçait nos beaux songes
Et roulait à nos pieds ses larmes furibondes
Le voici qui gémit et se tord et s'allonge,
Et sanglote toujours de sa voix si profonde,
Regarde, il a frémi en nous voyant encore
Sa voix reprend son timbre argentin et plaintif
Regarde, il laisse encore aux renoncules d'or,-
Un fil de son manteau constellé d'argent vif .-
Regarde, il a frémi, en sa voix qui s'achève,
Ah, j'ai cru retrouver l'ombre de nos neaux jours .-
Regarde, BIEN-AIMÉE, l'ombre de notre rêve
Qui plane sur les eaux comme un nuage lourd ?
Ô, ruisseau, seul témoin de nos amours passés
Redis-moi les beaux mots d'amour et d'insouciance,
Parle-moi, cher ami, et que tes voix glacées
Me fassent retrouver le temps de mon enfance .-
Dis moi qu'elle était brune et que son corps gracile
S'inclinait sur tes eaux comme un jasmin rêveur
Qu'elle avait une bouche embaume de myrtille
Où je puisais parfois le nectar d'une fleur .-
Dis-moi qu'elle était douce, et que ses cheveux noirs
Quand elle s'appuyait sur mon épaule rude,
Semblait une crinière où les reflets des soirs,
Semblaient de jais que le sable dénude .-
Dis-moi qu'elle était belle et que ses yeux candides
Étaient des gouffres noirs fulgurants de lumière,
Où j'aimais me plonger pour combler les grands vides .-
Que je sentais parfois mon coeur solitaire,
Ô, ces yeux étonnants où le rubis éclate,
Ô, ces clairs de feu qu'adoucissait le rêve,
Ô, ces boules d'albâtre aux beaux reflets d'albâtre,
Ô, ces puits de passion où la pensée s'élève .-
Il me semble revoir son pied souple et magique,
Qui épousait la terre avec un bruit de soie .-

Je crois revoir flotter son ombre fiérique
Pendant vers le gazon, son buste ondoie .-
Ruisseau, comment peux-tu couler en notre absence ?
Comment peux-tu chanter sans que nous soyons là ?
Je croyais retrouver le deuil et le silence,
Je croyais que les fleurs mourraient de nostalgie,
Et que le rossignol de nos soirées d'amour,
Si dans un air de douleur et de mélancolie
Chanterait comme moi, le regret des beaux jours .-
Hélas rien n'a changé et l'oiseau siffle encore,
Le ruisseau a repris sa course vagabonde,
Le soleil est toujours un joli lustre d'or,
Dont Dieu éclaire encore la terre toujours ronde .-
Pas même les oiseaux que nous avons soignés
Ne semblent tressaillir à l'appel du passé .-
Je ne suis qu'un fantôme de temps éloignés,
Déjà le souvenir des bois s'est effacé .-
Rien de plus douloureux que ce cadre champêtre
Qui dérobe à mes yeux des images lointaines,
Et moi qui espérais retrouver le bien-être
De ces jours où mon âme était sonore et pleine
Car je ne puis vraiment croire que c'est fini,
Et que rien du bonheur ne peut plus revenir .-
Hélas rien n'est plus vrai, notre rêve est terni
Et notre bel amour n'est plus qu'un souvenir .-
O, l'étrange douceur qui descend en mon âme
Que de fraîcheur dans l'air comme un encens
Labàs dans le lointain une biche qui brâme
Un cri sourd, affolant, qui enflamme le sens,
Non je ne souffre plus, il me semble mieux voir
Les amis d'autrefois, le gazon et les branches
L'herbe où nous reposions quand arrivait le soir .-
Le lilas qui tendait vers nous ses grappes blanches,
Le rosier indolent dans sa beauté tragique,
La rosée qui roulait ses prismes de cristal
Le fibre du berger, la fièvre nostalgique
Dont les notes montaient dans un rythme fatal .-

Mais que vois-je là-bas, Dieu deviendrais-je fou ?
Jeunes gens que je vois dans de douces étreintes,
Profânes insensés, ces lieux furent à nous,
Fuyez, ne marchez pas sur ces pelouses saintes
Notre amour est par là, ne le faites pas fuir
De grâce, respectez ce tombeau de nos jours

Aimez-vous, grisez-vous des parfums du zéphir
Mais laissez-moi tout seul avec mon vieil amour .-
Ils approchent mon Dieu, leur voix fraîche m'arrive ; -
Ils redisent les mots qui nous grisaient jadis,
Ils goûtent comme nous les heures fugitives
Et cueillent des poignées de roses et de lys .-
O, miracle, les fleurs leur sourient aussi,
Le ruisseau a repris, sa mine bienveillante
Et le gazon perlé quand ils se sont assis,
S'est mollement courbé .- La violette hésitante,
Hasarde un long regard de tranquille confiance,
Puis se dresse en ployant sur sa taille flexible,
Le soleil a fondu l'air avec le silence,
Et le mont rocailleux n'a plus son air terrible,
Insensé que j'étais de vouloir m'opposer,
A l'éternelle loi d'un monde millénaire,
Que ceux qui n'aiment plus n'ont qu'à se reposer,
Ou à rester cloîtrés comme l'aigle à son aire .-
Car, s'il est vrai qu'un jour tout l'univers fut nôtre
Il nous faut maintenant quitter notre berceau,
Et venir contempler le doux bonheur des autres,
La vieillesse hélas nous marquât de son sceau ;
Le ruisseau ne souri qu'aux êtres bienheureux,
Qui ont tout pour jouir d'une douce magie,
Quant à moi je n'ai plus qu'à être malheureux,
Et qu'à chanter ailleurs ma lourde nostalgie
Peut-être viendras-tu, toi aussi revoir
Ces lieux où autrefois nous fumes si heureux
Peut-être, toi aussi pleureras-tu ces soirs
Où nous étions émus, comme ces amoureux
Si tu viens déposer un baiser sur ces fleurs
Et prier au tombeau de notre amour passe
Je reviendrai cueillir la trace de tes pleurs
Avant que l'aquilon de son aile l'efface .-
Car je t'adore encore quoique je puisse en dire
Mais mon coeur s'est fendu et je vais gémissant
Hurlant mon désespoir comme un mort qui délire
Je laisse à chaque pas une goutte de sang .-
Oui, mon coeur s'est fendu et mon esprit s'écroule
Et je n'ai même plus le secours des guitares
Et je sens que je perds quelque chose qui coule,
Mon amour et mon sang stagnent comme des mares .-
Qu'importe, BIEN-AIMEE, malgré tout je pardonne
Je suis prêt comme avant à tous les sacrifices,

Actualité de Kateb Yacine

Souris encore pour moi, O ma belle Madone,
Fais flamboyer tes dents en grands feux d'artifices
Mais je divague, hélas, je suis peu raisonnable .-
Notre amour est passé comme une apothéose
Mais avant de partir, je laisse sur le sable
Au cas où tu viendrais, ce grand bouquet de roses.

AUTRES POÈMES

Le poème daté le plus ancien de cet ensemble s'intitule "**Le Mondain**", même si son propos est loin de celui de Voltaire. Ce texte dédié "*Au sympathique M. Walter*" le 22/12/44 (Kateb, qui signait "*Kateb Yassine*", avait alors tout juste quinze ans) est composé de huit quatrains d'alexandrins à rime plate, et décrit de façon savoureuse l'américanophilie de la jeunesse dorée de la colonie, avec des fautes d'orthographe dans les mots tirés de l'anglais qui montrent la nouveauté de ce vocabulaire juste après le débarquement des troupes américaines en Algérie à la fin de la 2^e guerre mondiale.

LE MONDAIN

Un mondain ?, c'est un fou, un fou qui se pavane,
En frappant les pavés d'une luisante canne.-
Etre "SWING" aujourd'hui, c'est poursuivre la mode
C'est ignorer le goût, c'est parodier le code,
C'est aimer le "WECK-END", avoir une machine,
Et tomber amoureux de toute jambe fine.-
Le mollet aujourd'hui est une chair précieuse,
Si le tien est vilain, cache-le, malheureuse ! -

....

Pour un "SWING" la douceur réside dans l'amer,
Etre "SWING", c'est aimer hasarder au poker,
La voiture à crédit, le chapeau de grand' père

Ou bien les faux-bijoux d'une maigre grand' mère.-

.....

Etre "SWING" c'est mâcher le "CHWING - GUM" élastique
C'est écouter, ravi, une étrange musique,
Un tintamarre affreux, un effrayant vacarme,
Qui alerte souvent nos honnêtes gendarmes ! -

.....

La danse est pour le "SWING" mieux que la gymnastique
C'est un art emprunté à quelqu'un d'épileptique...
Un "SWING" a l'estomac rebelle à toute sauce,
Et appelle "BEFF - TEACK les vieux os d'une rosse.

.....

Il impose à sa voix le chemin des narines;
Son moulin à café possède des turbines.-
Pour avoir un plastron, il vend son haut de forme
Puis change ce plastron contre un cabot énorme...

... ..

Et serré, étouffant, exhibant son beau linge,
Il va, courbaturé, sous le poids d'un gros singe.-
Il appellera DICK, un chien nommé MEDOR,
Pour chasser la perdrix, il brandira un cor.-

... ..

Habitué au GOLFF, sa canne qui s'énerve,
Fait culbuter parfois les boites de conserve.
Ainsi, Messieurs "Les SWINGS" dans un siècle à leur taille
Torturent froidement leurs moustaches en bataille.

*Au sympathique M. Walter,
Je dédie ces vers
respectueusement
Lafayette, le 22/12/44.
Kateb Y.*

On peut se faire une idée à partir de ces quelques textes de ce qu'étaient les premiers essais littéraires de Kateb Yacine, avant cette expérience cruciale de la prison. Tous les autres textes de cet ensemble sont probablement postérieurs à l'emprisonnement, ou datent de ce séjour en prison lui-même. Pourtant on ne peut pas dire encore qu'ils révèlent cette mutation radicale que ce que Kateb disait de son expérience de la prison laisse attendre.

On trouve dans cet ensemble de textes deux exemplaires, l'un calligraphié soigneusement à l'encre violette, l'autre dactylographié en violet également et tous deux dédiés à M. André Walter, d'un bien curieux poème dont la version calligraphiée porte à la fin: "*Fait au cachot le 18 Mai 1945 à Lafayette*". Il s'agit du seul texte dont on puisse dire de façon sûre qu'il a été rédigé en prison, dans un moment particulièrement dramatique. Or, comme les poèmes du cahier décrit plus haut, il est entièrement écrit en quatrains d'alexandrins à rimes croisées. Solennité renforcée par la présentation soignée et par la signature qui précède la dédicace finale: "*Le poète*". Et si l'appel à la mère comme la révolte sont poignants derrière la grandiloquence, on n'en est que plus surpris par le titre, et la référence explicite à Victor Hugo.

**"DEMAIN, DÈS L'AUBE À L'HEURE OÙ BLANCHIT LA
CAMPAGNE"...** **VICTOR HUGO.**

Adieu, Mère et pardon. Il faut mourir. Adieu !
Je sais que tes sanglots me suivront dans la tombe ...
Tu ne seras point là pour me fermer les yeux,
Tu n'entendras qu'un coup de feu, un corps qui tombe ...

Oui, Mère, mes poignets sont meurtris par les chaînes
Et je suis attaché, debout, contre le mur !
Mais, moi je ne crains pas la torture et les peines :
Ma conscience est tranquille et mon front reste pur.

Au fond de mon cachot, parfois, dans ma tristesse,
Je songe à mon destin et pleure amèrement.
Etre près de cueillir les fleurs de la jeunesse
Puis, par un beau printemps, expirer bêtement !

J'étais ivre du feu de mes pensées ardentes
Et j'entrais dans la vie au soleil des espoirs.
Je ne connaissais pas toutes ces voix stridentes :
Cris des calomniateurs, lâches, pervers et noirs !

Je meurs sans un soupir, je meurs triste victime ;
Si ma vie est finie et si la mort est là,
Ne pleure pas, Maman, car ma mort est sublime
C'est un trépas si fier qu'il n'admet point de glas !

La Justice m'a déjà réhabilité
Puisque mes Juges sont Dieu le Juste et la France.
Mon dernier cri sera un grand cri de fierté.
Mère ne pleure pas plus : ma mort, c'est ma vengeance !!!

Fait au cachot le 18 Mai
1945 à Lafayette.

Le poète.

Dédié à M. Walter
respectueusement

KATEB

La dédicace finale, reproduite ici en romaine, est à l'encre verte et d'une écriture moins calligraphiée. La version dactylographiée est signée "KATEB YASSINE" et comporte la dédicace à l'encre verte suivante: "*à M. Walter, mon seul encouragement et soutien dans le triste monde littéraire je dédie ce poème*"

Le poème suivant est présenté dans sa dédicace comme "*Exécuté le 27 juin à midi*". L'année n'est pas indiquée, mais on retrouve, sur du papier bleu cette fois, la belle calligraphie à l'encre violette du poème précédent, ainsi que les six quatrains d'alexandrins à rime croisée et la signature "*le poète*". Le poème s'appelle "*Au jardin*" et la référence à "*la moustache frisée du gardien*", semble indiquer que la détention n'est pas terminée. L'avant-dernier vers aussi nous dit: "*Et pourtant le bagnard s'accoutume à sa chaîne...*". Mais faut-il prendre cette chaîne et ce bain au sens propre ? Qu'ils existent ou non dans la réalité, ils sont en effet ici au service d'une rhétorique amoureuse à nouveau convenue, même si l'écriture est d'une maturité bien plus grande que celle du cahier décrit plus haut. On peut dire la même chose de l'utilisation du thème de la mort dans la troisième strophe, en totale ignorance de la condamnation à mort prétexte du poème précédent.

AU JARDIN

Un silence alourdi balance une menace ...
Le poète écrasé savoure sa faiblesse,

Actualité de Kateb Yacine

L'on se sent des désirs d'avoir un coeur de glace,
Un coeur rafraîchissant qui ne bat, ...Ne s'opresse ...

La moustache frisée du gardien m'exaspère,
Cet arbre que voici a l'air de me narguer.
Aujourd'hui tout est fade, et le ciel et la terre,
Et l'ombre du chasseur qui là-bas fait le guet.

Je voudrais être un mort, dans une tombe fraîche,
M'étendre et m'endormir toujours, toujours... sans fin,
Et le jour où le ciel s'éclaircira enfin,
Etre un petit enfant, dans une pauvre crèche,

Le rêve d'aujourd'hui qui déjà s'assombrit,
Qui le recueillera dans l'Ether disparate ?
Ah ! peut être une fée belle et pleine d'esprit
Fera de ce poème un subtil aromate ...

Pourquoi battre, mon coeur, mon pauvre fou de coeur !
Repose et laisse moi dans mon inconscience ;
Sois calme. L'émotion maintenant me fait peur
Et je hais les appas trompeurs de l'Espérance,

L'humain n'est qu'une voile en l'océan des peines
Et le poème n'est qu'un fastidieux soupir.
Et pourtant le bagnard s'accoutume à sa chaîne ...
Aurai-je seulement la force de dormir ?

Exécuté le 27 Juin à Midi
Pour mon maître respecté Mr André
Walter
Avec tout ce qui me reste de
pensées

KATEB YASSINE

Les trois poèmes suivants semblent légèrement postérieurs,
même si *Bal campagnard* reprend le "SWING" du *Mondain* et si *Petite
âme envolée* est certes à comparer avec les poèmes du "recueil" dont
on a parlé plus haut.

A Monsieur Walter,
Je donne ces vers.

PETITE ÂME ENVOLÉE

Elle est
si belle !
pâle et
si frêle !

O coeur
- si gris -
de fleur
sans prix !

Qu'importe
la vie :
ma mie
est morte.

Exquise
colombe,
la tombe
t'a prise !

Jasmin
de reine
ta main
fut mienne

Ce soir
sans trêve,
je rêve
d'espoir.

La mort
parfume
la brume
du sort.

K.Y.

Ce poème signé "K. Y." et dédié "A *monsieur Walter*" n'est pas daté. Il n'est pas non plus calligraphié. Mais le papier bleu est le même que celui du poème précédent et que celui de la première lettre de Bône décrite plus haut. Cependant l'encre est verte et l'écriture, plus petite, est encore celle des dédicaces en écriture cursive des poèmes qu'on vient de voir. Cette écriture à l'encre verte est la même aussi que celle des deux poèmes suivants, datés cette fois, des 13 et 14 juillet 1945.

A M. André Walter
Je dédie
respectueusement ceci

BAL CAMPAGNARD

Nuée verbeuse de musiciens.
Estrade garnie Bal ouvert.
Les bourgeois, par grappes rondes,
Ont garni les chaises boîteuses.
Saxo d'ouverture ;
Trépignement de cors et de varices.
La jeune femme offre au soir
Un silence enfiévré de prunelles
Ou bien, cherche - pauvrette !
Le rêve dans la musique.

S-Wing !
Sacrifice de calme et démente.
Les couples "gros" font un peu
De digestion musicale
Et les ventres se blotissent.
Balancement de mamelles.
L'azur enfumé s'enroule en volutes.
Le ciel fronce ses étoiles et le poète
Ecoute et s'exaspère.
La guitare - Elle aussi SWing ! -
Se gratte frénétiquement
Le nombril
Le berger envie,
Et s'enivre le marchand
De brochettes.

13 Juillet 1945.

COURSES D'ÂNES

Fête du peuple, fête populaire
Courses populaires.
Foule sur la route et

Miroitement de feutre.
En place.

Les ânes ahuris
Protestent du naseau.
Volée de coups
Départ.

La foule s'amuse et rit
De ces idiots en baudets
Qui, décidément
Ignorent la décence.
"Marius, ne te salit pas !"
Applaudissements
Doublés de cynisme
Allez ! Hue ! Hue !
Une guenille sur
Une haridelle.
Heureux gagnant !

14 Juillet 1945.

Rien de bien méchant encore dans cette description alerte mais juvénile. Rien en tout cas qui justifie le "*pacte d'infamale amitié*" avec Satan, qu' invoque un autre court poème en vers libres, dactylographié mais non daté, sinon, en accord avec le thème de ce **Chant triste pour Satan**, "*A Lafayette, un soir d'orage*". Ce poème sans date peut être situé environ dans cette même période de l'été 1945 à Lafayette, si l'on se base sur la progressive libération de l'écriture par rapport aux modèles scolaires dont il témoigne, alors même que le thème est encore convenu mais est en cohérence avec cette auto-représentation bien romantique du "*poète*", qu'on a trouvée dans la plupart des textes lus jusqu'ici.

CHANT TRISTE POUR SATAN

A
Monsieur A.
Walter

Satan, mon vieil ami,
Le soir s'attriste ;
Je suis venu songer
à notre pacte
d'infamale amitié.

Satan, mon confident,
Je chante et pleure :
Un morne coeur perdu
Tout n'est que leurre
Et tout n'est que pitié.

Satan, mon compagnon,
Le chemin parle
Toujours, sans fin,
Je vais, je vais,
Je vais c'est l'heure
De mourir aux étoiles.

A Lafayette, un soir d'orage
K.Y.

On n'en appréciera que plus l'originalité radicale cette fois du dernier texte de l'ensemble, non daté mais visiblement postérieur à la rencontre avec celle qui sera le modèle de Nedjma. Le poème s'appelle **Extrait de l'expérience amoureuse**. Il est écrit à l'encre verte sur du papier blanc, avec un rajout en noir. L'écriture est devenue plus déliée, plus grande, quoiqu'irrégulière: celle des lettres de Bône décrites plus haut. Deux initiales intriguent, dans le coin haut et gauche de la première page: "M.A.". A moins qu'il s'agisse là de la dédicace, il n'y a pas non plus de dédicace.

Voici ce dernier texte, restitué avec les coquilles du manuscrit:

M.A.

EXTRAIT DE L'EXPÉRIENCE AMOUREUSE

+ *Priez-la de chanter*

O tous que nous avons gardées divines,
Menez-nous vers les paysages subtiles
Où les âmes sont souveraines !

Selon la nuit, les yeux se lèvent...

- Elle est partout, l'Amie perdue, elle est en moi si
gémissante, lumineuse, telle les lunes évanouies !
Les yeux se lèvent ; debout mes souvenirs: Elle est rêveuse
Et gémissante !

- Djinns qui la connaissez, formez un cercle autour de sa
beauté, brûlez les parfums d'autrefois, priez-là de chanter⁴ et
portez-moi ses larmes tièdes, djinns qui la connaissez mutine...

*

* *

Au sein de l'ombre mère, les chères ombres vont...
Venez à l'heure où les montagnes dorment; nous irons
au ruisseau où meurent les aimées. Nous leur ferons silence.

*

* *

Je lui préparerai le thé grisant qu'elle aime, et son luth resté
silencieux...

II

Sur son portrait, mon amour peine: les yeux de mon
malheur rient encore, et les regards m'ont arrêté
les regards clairs
Les clairs regards d'où fusaient les gaîtés si
claires !...

*

⁴ Les romaines signalent un rajout à l'encre noire.

* *

Je n'entrerais plus en moi-même; j'ai peur de sa⁵
présence.

Forme couchée, à peine tiède, morte dans une
pose noble comme une fille endormie en boudant, sans geste,
forme familière dont la chai me brûle les doigts,

dors.

Je bercerais de loin tes songes et veillerai sur ton sommeil;
dors longtemps,
toi que je ne vois pas sans larmes, si lointaine et si près de moi,

dors ton hiver.

*(J'ai peur de regretter la Morte
Que mes mains même ont étranglée.
Elle est si belle, la dormeuse !)"*

⁵ Une surcharge ici a transformé "ta" en "sa".

