

**A.D.I.S.E.M.**

(Equipe de recherche en analyse du discours et sémiologie)  
(Dirigée par Naget Khadda)

**KATEB YACINE  
ET  
LA MODERNITE TEXTUELLE**



*Khadda*

Ouvrage publié avec le concours de l'Institut des langues  
Etrangères de l'Université d'Alger - Bouzaréah

*Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert*

**A.D.I.S.E.M.**

**(Equipe de recherche en analyse du discours et sémiologie)  
(Dirigée par Naget Khadda)**

**KATEB YACINE  
ET  
LA MODERNITE TEXTUELLE**

**Ce présent ouvrage  
reprend une table ronde  
qui s'est tenue à  
l'I.L.E. en Janvier 1989**

**Ouvrage publié avec le concours de l'Institut des langues  
Etrangères de l'Université d'Alger - Bouzaréah**

## Avant-Propos

## SOMMAIRE

|                                                                                                                           |                                   |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------|
| 1. — Avant propos :                                                                                                       | Beida-Chikhi (Alger)              |
| 2. — Ouverture                                                                                                            | Hamid Bensaou (Alger)             |
| 3. — A propos du concept de modernité :                                                                                   | Nabil Farès (Alger -<br>Grenoble) |
| 4. — De Kateb à Meddeb : une esthétique<br>de la fragmentation                                                            | Beida Chikhi (Alger)              |
| 5. — Modernité et expression poétique :                                                                                   | Yamilé Ghebalou (Alger)           |
| 6. — Traitement de l'oralité de Kateb à Ben Jelloun                                                                       | Ouarda Himeur (Alger)             |
| 7. — Pratique journalistique et élaboration<br>littéraire :                                                               | Ouahiba Hamouda (Alger)           |
| 8. — L'Épitéxte Katébien                                                                                                  | Habib Salha (Tunis)               |
| 9. — Palestine trahie :                                                                                                   | Zohra Siaghi (Alger)              |
| Rhétorique d'un fauteuil roulant :                                                                                        |                                   |
| 10. — "Nedjma" et le Cercle, itinéraire d'une poétique :                                                                  | Mansour M'henni (Tunis)           |
| 11. — Satire et Modernité Katébienne :                                                                                    | Malika Hadj Naceur (Alger)        |
| 12. — Dialectique de l'avènement de la modernité dans<br>le texte katébien                                                | Nadjet<br>Bel Kaïd-Khadda (Alger) |
| 13. — Variations katébiennes de la modernité littéraire<br>maghrébine : l'ombre du père et la réduction<br>interlinguiste | Charles BONN (Paris)              |

Beida CHIKHI

## Avant-Propos

La modernité est “un concept qui fait vaciller tous les concepts” dirait Aragon; qui mobilise toutes les stratégies de reconnaissance du sens et de sa crise, toutes les modalités de passage de l’ancien au nouveau, du passé au présent, et à l’avenir du présent, toutes les pratiques du traduire et de ses rapports interculturels, tous les questionnements relatifs à la pluralisation du sujet, tout ce qui dans sa traversée, déborde les schémas relationnels, engendre les tensions, provoque l’explosion et fait surgir la vie. Car la modernité est ce qui se manifeste contre tous les étouffements.

Critique et provocatrice, l’œuvre de Kateb Yacine s’inscrit là, dans ce lieu ouvert à son avenir et qui invente en permanence la vie. Même si l’œuvre semble aujourd’hui achevée, elle reste pour le lecteur remplie de son “maintenant”, c’est à dire de son inachèvement, de son insaisissable mouvement, de son rythme qui transperce les impasses et se répercute par delà les mythes de la rupture, comme une fabuleuse aventure du sens, de l’histoire, de l’histoire du sens et du sens de l’histoire.

Critique et provocatrice, elle met à découvert l’imperceptible et ses effets retards, stimulant les lectures et les écritures, dans et par l’œuvre comme pratique et comme expérimentation d’un vécu dans ce qu’elles ont d’irréductible. Du sens toujours en attente.

Symptômes, caractères, lieux, temps, mouvements, rythmes, langages, stratégies, mises en scène, enjeux... Comment et où a lieu la modernité textuelle dans son expression katébienne et ses prolongements dans la littérature du Maghreb. Qu’est ce qui fait qu’à partir de Kateb, l’histoire nécessite une autre écriture, celle qui formule ce qu’il y a de mobile et de projectif en elle et qui assure au sujet qui la concerne de multiples naissances.

Car enfin il y a lieu de s’interroger, au delà des réflexions générales, nous dira Hamid Bensaou, Directeur de l’I.L.E., dans son allocution d’ouverture, “sur la spécificité de cette modernité. Où commence la libre invention et où s’arrêtent les techniques apprises ? Autrement dit, où se situe son originalité et quel est son apport intellectuel et esthétique.

Installant sa réflexion par rapport à la question de la temporalité incluant la genèse et la transformation de l'expérience humaines, Nabil Farès propose de cerner l'œuvre moderne comme témoignage d'un passage de formes à formes, de cultures à cultures, de genres à genres. Le texte étant fait du recouvrement des différentes ruptures historiques.

Partant de la fragmentation comme lieu habité par la crise de l'histoire à dépasser pour retrouver la fragmentation comme commencement d'une histoire subjective, celle d'une blessure qui ébranle les assises relationnelles entre le sujet et l'objet et formulée en termes de manque, de faille, d'absence, Beïda Chikhi souligne que l'intérêt des œuvres contemporaines est d'avoir déplacé la question; le manque n'est pas manque de l'objet mais manque de soi à soi. La modernité traiterait donc de l'histoire du sujet manquant à l'appel et se produirait dans une écriture dotée d'une grande capacité de simultanéité des effets.

Pour Kateb Yacine, l'écriture poétique, nous dit Yamilé Ghebalou, étant vécu fondamental, passe par l'expérience symbolique de la mort. Déchirement créatif qui a ses points de fixation dans une féminité locale inaccessible (Nedjma) et une langue "adorablement mais mortellement autre".

De son côté, Ouarda Himeur s'intéresse au traitement de l'oralité de Kateb à Ben Jelloun comme axe possible d'une approche de la modernité maghrébine. Celle-ci serait à lire à la fois dans le prolongement dans le décrochement du déjà dit ancestral. Djeha par exemple serait dans la brisure de la représentation ethnocentriste. Tout à la fois continuité et rupture de la veine katébiennne et de la tradition orale le texte de Ben Jelloun devait se dégager du mimétisme aveugle et tisser un réseau d'ambiguïté dans le champ moderne des lectures plurielles.

La modernité peut se manifester également dans une pratique journalistique. Kateb à l'épreuve d'Alger-Republicain intéresse Ouahiba Hamouda dans l'hypothèse d'une pratique journalistique en rapport supplétif avec la pratique littéraire qui la dévie par de nombreux effets d'effraction poétique à l'intérieur de l'espace contraint de l'information journalistique.

De la notion d'épitéxte empruntée à Gérard Genette, Habib Salha

tire partie du dialogue perpétuel entre l'homme et l'œuvre, et qui se constitue comme espace essentiel de recreation : l'épitéxte développant des positions tranchées que l'œuvre récuse dans ses effets de subversion de toute ambition de totalité.

Naget Khadda entreprend, quant à elle, de cerner la dialectique de la modernité intempestive qui pulvérise les cadres de la forme romanesque intronisée dans l'Algérie coloniale par le talent de Camus et qui évacue la représentation "neutre" de la réalité au profit de l'expression de la négativité, du malheur, de l'horreur. Traversée nervalienne, douloureuse donc, qui féconde le hasard d'une rupture tragique dans l'identification historique de l'intrusion coloniale. Et par suite avènement d'une modernité comme décrochement d'une narratique doublement traditionnelle qui réactive à l'épreuve du vécu colonial et des dislocations qu'il occasionne, l'attention à un surréel barbare et le sentiment d'une rupture irréversible et d'une déperdition irrémédiable du sens.

A partir de l'échange entre la psychanalyse et la littérature, Charles Bonn s'intéresse à la relation complexe d'écrivains comme Boudjedra et Khatibi avec l'auteur de **Nedjma** et émet l'hypothèse d'une relation de l'ordre de ce qui lie à la loi et à son discours, symbolisés par le Père et la Langue. Séduction, trahison, perte entrant dans l'acte de fondation amènent la question : d'où s'écrit la littérature maghrébine ?

Toutes ces interventions sont, bien entendu, des commencements, ceux d'une réflexion infinie sur la modernité sans cesse redéfinie dans les rythmes des transformations qu'elle engage.

Hamid Bensaou

## UNIVERSITE D'ALGER

### Directeur de l'Institut des Langues Etrangères

Le Directeur

Cher amis, Chers collègues,

Il m'est très agréable de me trouver parmi vous à l'occasion de cette table Ronde scientifique organisée par Mme KHADDA et son équipe de recherche autour de certains textes maghrébins contemporains. Cette Table Ronde est pour moi l'illustration du dynamisme et de la vivacité intellectuelle de cette équipe animée par Mme KHADDA qui a eu la grande amabilité de m'inviter à son ouverture.

Je voudrais dire aussi combien grand est notre plaisir de recevoir des collègues et des amis, venus d'horizons divers, partager avec nous pendant deux jours leurs analyses, leur(s) expérience(s) leurs pratiques de l'écriture, et peut être aussi leurs conclusions si tant est qu'on peut arriver à des conclusions dans un domaine tel que celui de la modernité du texte maghrébin; un domaine où la réflexion sur le texte, à l'image de ce texte, est en perpétuel devenir. Un texte puisant sa cohérence interne et son sens, ou les perdant, au gré des tendances, des modèles littéraires et des modèles théoriques qui immanquablement sous-tendent l'appréciation du lecteur. Car l'Écriture n'est à mon sens que le reflet toujours dévié, **la refraction** d'une réalité sociale, d'une pensée, d'une conscience individuelle ou collective.

Il est heureux que l'on examine les problèmes de la modernité du texte littéraire maghrébin- A mon sens la modernité est avant tout **une Rupture**. Une rupture de l'ordre établi initié à la fin du siècle dernier en Europe par certains théoriciens et praticiens de l'écriture qui ont cherché et ont réussi à rompre avec les conventions pesantes et l'orthodoxie des écoles du Naturalisme et du Réalisme. La modernité c'est donc une **libération**. Une libération des sens et des formes- avec de nouveaux rapports à l'écriture de nouveaux rapports entre l'écrivain et ses lecteurs.

Le texte moderne qui se caractérise souvent par sa fragmentation, son caractère puzzle, son chaos apparent, et ses fractures nous invite en permanence à une réflexion toujours à faire ou à parfaire, une réflexion qui à l'image du texte qui la sous-tend est toujours en voie de cohérence et en quête d'une articulation à la fois plus subtile et plus nette.

Cette libération du texte correspond-t-elle à une libération intellectuelle de l'homme ou correspond-t-elle plutôt à son désarroi et son angoisse, ou bien est-elle la résultante, la somme et la conjugaison de ces conditions- l'éternel dilemme et paradoxe que semble cultiver l'homme d'aujourd'hui - Une libération allant de pair avec une tourmente certaine qui n'est pas toujours métaphysique mais bien souverainement ancrée dans le quotidien, dans l'espace culturel et existentiel de l'écrivain.

Mais au-delà de ces réflexions générales je crois qu'il y a lieu de s'interroger sur la spécificité de cette modernité du texte maghrébin. Comment se conçoit et se manifeste la maghrébinité dans cette modernité ? Réside-t-elle dans la thématique retenue, dans l'expression choisie, dans les formes, dans la graphie ? Dans cette poétique de texte maghrébin contemporain il y a lieu peut-être de s'interroger, où commence la libre invention, et où s'arrêtent les techniques apprises. Autrement dit, où se situe son originalité ; et quel est son apport tant sur le plan intellectuel que sur celui de l'esthétique.

Autant de questions et bien d'autres que ne manqueront pas d'aborder les communications programmées dans cette Table Ronde.

Avant de clore ces quelques mots je voudrais renouveler en mon nom personnel et au nom de la communauté universitaire de notre Institut nos chaleureux souhaits de bienvenue à tous nos invités. Je vous souhaite aussi d'effectuer de fructueux travaux.

Nabil Farès  
Université de Grenoble

### A propos du modernité:

Sans avoir recours à un emprunt qui, à partir du capital des dictionnaires de langues, nous restituerait l'usage inter-linguistique du terme de "modernité"; et, tout d'abord marquer que ce qui est visé par l'expression n'échappe pas à la question d'une temporalité incluant un rapport de transformation et de genèse de l'expérience humaine; celle-ci apparaissant sous la forme de catégories de discours et d'expression qui tracent le passage d'un ordre du sacré et de l'originale à celui d'une fonction élargie de la communauté humaine; nous pourrions suivre ainsi, dans l'évolution des genres de la création poétique - à condition, toutefois que celle-ci soit saisie en l'aspect public de son apparition temporelle - ce mouvement de la croyance collective à l'élaboration de formes individualisées du discours ou de l'œuvre poétique; pour reprendre une expression de Dumézil en l'accordant à d'autres éléments réflexifs, nous passerions ainsi du "Mythe au roman" de la saga familiale ou tribale à une élaboration plus singulière et interrogative de l'œuvre et existence culturelle ; autrement dit, suivant en cela l'interrogation anthropologique des formes de l'existence sociale' nous passerions de la culture restreinte à une culture élargie.

La question serait donc : en quel sens l'œuvre moderne témoigne de ce passage de formes à formes, de cultures à cultures, de genres à genres ? Etant donné que la culture en tant que sens répèterait d'anciennes créances tout en élaborant de nouveaux sens. ?

Nous aurions donc une opposition déterminante qui lierait ensemble une persistance d'anciennes formes de croyances ou de nouvelles formulations de l'être au monde, de la société à ses représentations, de l'individu à la collectivité ; relation de contradiction et de nécessité entre formes anciennes et transformations des formes selon un principe de développement historique qui, selon les formulations hégéliennes de l'historicité, dépasse tout en retenant, ou élabore tout en niant, élabore tout en déplaçant.

Ainsi, et, pour autant qu'il ne s'agit, pour moi, que d'introduire à la question de la modernité du texte littéraire, apparaîtra la nécessité de lire en la forme contemporaine du roman ce marquage de l'archaïque mythique et son développement par intégration d'anciennes figures de récit.

Autrement dit : Pas de modernité sans une réflexion sur l'histoire des formes narratives et leurs modes de croyances discursives ; la théorie du Roman, telle qu'elle est présentée par Lukacs, pourrait servir de clivage et de repère aux transformations des relations que l'œuvre littéraire peut entretenir avec les formes de la croyance narrative. Et si à El-Quichotte que se trouve liée une transformation de ce mode c'est pour autant que d'une façon explicite se trouve nommé le lieu contemporain du narratif : quelque part au centre du rêve, du délire, de l'évènement, de la folie.

Formes de l'histoire et histoires des formes achèvent leurs parcours dans la répétition première de l'invention social, de l'invention politique et communautaire, où viennent se dire les voix occultes de l'histoire ; voix disparues et présentes à la recherche d'une genèse bienfaitrice à l'homme, en ses nouvelles et crépusculaires renaissances.

Naissance à lui-même de l'homme, confronté, cette fois, au surgissement de ses caprices et pensées' de ses désirs et de ses manques, de ses mensonges et de ses vérités ; transformations du paysage: Le roman moderne - si l'on veut bien parler ainsi - poursuit l'archéologie de son propre sens, laissant affleurer les compositions de ses géographies et instances narratives, renouant, par delà l'imaginaire disloqué, perdu, aux symboles de ses enfances, de ses lieux, de ses mouvances, de ses mouvements, de ses histoires, de ses origines ; dans cette perspective la modernité d'un texte tel le lieu théâtral où la cité interroge son temps serait, au delà d'une fragmentation textuelle, le livre d'une pluralité de voix construisant l'instance d'un passé futur, d'un passé (déjà) devenu futur ; en ce sens la modernité présente le paradoxe et l'antionomie d'un retour vide et forcené de la croyance ou de l'incroyance d'origine.

Promu à cette fracture du temps, le texte littéraire est fait du recouvrement de ces différentes ruptures historiques contenues ou lisibles, audibles, autant dans les transformations linguistiques que les signes de cette cryptographie narrative ; ainsi en serait-il de l'œuvre de Kateb Yacine, creusant insatiablement le lieu narratif d'origine, dans le même temps que s'y développe le sens d'une critique et d'une nouvelle création du monde.

social, de l'invention politique et communautaire, où viennent se dire les voix occultes de l'histoire ; voix disparues et présentes à la recherche d'une genèse bienfaitrice à l'homme, en ses nouvelles et crépusculaires renaissances.

Naissance à lui-même de l'homme, confronté, cette fois' au surgissement de ses caprices et pensées' de ses désirs et de ses manques, de ses mensonges et de ses vérités ; transformations du paysage : Le roman moderne - si l'on veut bien parler ainsi - poursuit l'archéologie de son propre sens, laissant affleurer les compositions de ses géographies et instances narratives, renouant, par delà l'imaginaire disloqué, perdu, aux symboles de ses enfances, de ses lieux, de ses mouvances, de ses mouvements, de ses histoires, de ses origines ; dans cette perspective la modernité d'un texte tel le lieu théâtral où la cité interroge son temps serait, au delà d'une fragmentation textuelle, le livre d'une pluralité de voix construisant l'instance d'un passé futur, d'un passé (déjà) devenu futur ; en ce sens la modernité présente le paradoxe et l'antionomie d'un retour vide et forcené de la croyance ou de l'incroyance d'origine.

Promu à cette fracture du temps, le texte littéraire est fait du recouvrement de ces différentes ruptures historiques contenues ou lisibles, audibles, autant dans les transformations linguistiques que les signes de cette cryptographie narrative ; ainsi en serait-il de l'œuvre de Kateb Yacine, creusant insatiablement le lieu narratif d'origine, dans le même temps que s'y développe le sens d'une critique et d'une nouvelle création du monde.

Beïda CHIKHI

## De KATEB à MEDDEB Une esthétique de la fragmentation

Je voudrais d'abord faire une petite mise au point à propos du titre de cette communication, plus précisément de son premier terme : **de Kateb à Meddeb**. Je voulais au départ intervenir sur des lieux transférentiels à l'intérieur du champ de la littérature maghrébine à partir de l'effet Kateb et de sa représentation dans les discours littéraires présents. Mais j'ai dû y renoncer parce qu'il est difficile de parler rapidement de ces lieux sans faire part des présupposés, des problèmes, des implications que les déplacements d'un texte à l'autre suscitent à chacune des étapes de l'analyse.

Ensuite parce que dans ce type de problématique qui s'intéresse aux modèles ou au contre-modèles transférentiels et qui cherchent derrière des manifestations de surface des motivations profondes, les questions sont légion mais leurs réponses souvent suspectes. Suspectes parce que, quelque part, elles se posent comme limites au procès signifiant des œuvres et bloquent l'échange des métaphores du discontinu qui sont l'inscription du dialogue producteur de ces effets volatiles où ça murmure, où ça chuchote, où ça parle. Ces effets sont insaisissables autrement que par une lecture ouverte sur la question du sujet.

En parlant de la fragmentation mon propos n'est pas non plus de participer à une typologie des textes maghrébins de la modernité et dresser un catalogue de ce par quoi la modernité advient et s'inscrit en texte mais d'introduire au terme évolutif et non plus transférentiel entre deux manifestations d'un "état de crise" du sujet.

Les approches de la modernité produites jusque-là s'articulent sur la fragmentation comme lieu commun habité par la crise de l'histoire, à dépasser pour retrouver la fragmentation comme commencement d'une histoire subjective, celle d'une blessure qui ébranle les assises relationnelles entre sujet et objet et formulée en terme de faille, d'absence, de manque. Tout texte fragmenté est hanté par "le rêve de lire des textes inextricables où les mots se confondent, où tout devient un labyrinthe de lettres". (Borges)

L'intérêt des œuvres contemporaines est d'avoir déplacé l'horizon de la question.

Le manque n'est pas manque de l'objet, manque de l'autre, mais manque de soi à soi. La modernité traite donc l'histoire du sujet manquant à l'appel.

C'est ainsi, que s'expliquent la soif de pérennité, le gommage de l'histoire au profit de la pérennité des concepts, l'expansionnisme spatio-temporel du sujet, le culte de l'insularité du moi, les dévergondages narcissiques, l'exaltation du vide, la prolifération insidieuse des idiolectes, et l'exhibition outrancière des références culturelles (1).

Dans *Nedjma* la fragmentation est l'effet d'une manifestation brillante de l'inconscient.

Chez Meddeb cette manifestation est différée. La fragmentation est l'effet d'une poésie philosophante développée autour de la question de l'inconscient. Autrement dit dans *Phantasia* l'inconscient est repensé radicalement comme dans le discours freudien, pris dans un énoncé discontinu par le fait d'un processus d'analyse et d'auto-analyse, qui investit l'écriture. Le sujet occupe simultanément, grâce à une stratégie habile de l'énonciation et des codes de lecture la position d'analysant et celle d'analyste, autrement dit, *Phantasia* tire toute sa cohérence du rapt du discours freudien.

### L'édifice métaphorique katébien.

C'est bien au processus d'organisation architecturale de l'édifice métaphorique katébien que nous devons ces moments d'émotion intense difficilement imaginables avant nos premières lectures de *Nedjma* (2).

Le texte de Kateb n'est pas un objet esthétique qui se déguste en toute sérénité comme la synthèse d'expériences extérieures à nous. La violence avec laquelle il nous sollicite n'a d'égale que celle qui a incorporé au matériau langagier la blessure indicible d'une histoire subjective.

Lire *Nedjma* c'est vivre la vie d'un "je" dépecé à la recherche d'un lieu vide, pour une nouvelle situation d'énonciation.

L'écriture spasmodique qui règle les allers-retours en saccades construit, bâtit avec des loques, des "morceaux de jarre cassée ; insignifiants, ruines détachées d'une architecture millénaire" (p 171).

Les ruptures continues dans les approches narratives correspondent à des pistes qui se perdent, à des amorces de questions qui se parcourent

mais ne se répondent pas ; l'histoire dans ses multiples reprises, ses ratés, s'efface et recommence ; elle est comme bloquée dans une position inaugurale qui met en évidence sa fonction de repère, de fixation sur un événement, celui de la blessure due à un choc perturbateur.

Tout se passe comme si son déploiement butait à chaque fois contre un mur qui la rejetterait d'un bond vers son initiale :

Mère le mur est haut !

me voilà dans une ville en ruine ce printemps

mère le mur est haut ! (p 41-42).

"Les premiers mots disent tout" écrit Blanchot. Ceux de *Nedjma* disent aussi à l'ouverture comment l'histoire "s'échappe de sa cellule" pour "être reprise bientôt". *Nedjma* s'ouvre et se referme sur les mêmes mots (3). Toutes les histoires qui alimentent le roman, butent de la même façon contre la même impasse, celle de Lakhdar, comme celle de Mourad, celle de Mustapha, comme celle de Rachid, l'histoire de Kebblout, comme celle de Nedjma, comme celle de l'Algérie. Toutes sont renvoyées vers ce blanc inaugural d'où jaillissent pourtant des souvenirs d'enfance, qui les tiennent prisonnières.

Le sujet de l'écriture prétextant l'oubli arrête son récit à peine entamé pour aller chercher dans un "avant probable" qui prend la figure "d'oubliettes de cristal", un (je) ne sais quoi qui (manque) à ce récit. Et d'anamnèse en anamnèse et voulant effacer les amorces râtées de son récit, le sujet se laisse déposséder de la plénitude qu'il tentait de restaurer, celle d'avant le choc perturbateur.

Les objets manquants se multiplient, creusant à chaque fois un peu plus l'intervalle qui sépare les fragments, "morceaux de jarre cassée", de leur origine "l'architecture millénaire". Le récit se brise dans l'entre-deux et ne conclut jamais. La pseudo-circularité de *Nedjma* est un cercle vicieux :

*"Le cercle n'était qu'une promenade à contre cœur qui avait failli le perdre, dont il revenait à tâtons, pas seulement lui l'adolescent retournant au bercail, non son fantôme voué à cette impitoyable démarche d'aveugle butant sur le fabuleux passé, le point du jour, la prime enfance vers laquelle il demeurerait prostré... il se souvenait d'avoir adopté la sombre vivacité d'un mur de terre sèche qu'il enlaçait, à qui furent adressés ces monologues d'orphelin. Le mur faisait partie de l'impasse... le mur était là (p 108).*

Donc le serpent dont on voit la queue se ranger bien sagement sous la tête a un corps fissuré, distordu, coupé en morceaux par la dénomination fragmentée du Sa Keblout.

L'édifice ainsi conçu, architecture métaphorique en trompe-l'oeil, en exhibant la figure du serpent, sa force plastique et poétisante, enivre et torture en même temps. Il fascine, tient prisonnier de son énigme qu'il voudrait éternelle, celle du "véritable lieu" de sa blessure, celle de la "parole vraie", et dont les symptômes miroitent dans une cryptographie qui s'ingénie à cacher ses chiffres.

A moins que ce serpent soit en phallus... Auquel cas, il serait comme l'a montré Lacan "le signifiant de la perte que le sujet subit par le morcellement du signifiant et nulle part la notion de contre partie où un objet est entré, dans la subordination du désir à la dialectique symbolique, n'apparaît de façon plus décisive." (4)

Les métaphores de la fragmentation pullulent dans le texte. Elles provoquent par moment une sorte de parole excessive destinée à combler un vide mais se terminent en véritable hémorragie verbale qui épuise le récit alors qu'il vient à peine d'entamer l'histoire.

C'est très net dans les nombreuses descriptions qui ponctuent le texte, pratiquent le morcellement à outrance de l'objet décrit, le déréalisent et le transforment en écran fantasmatique pour un jeu de dévoilement et de retrait partiellement ou entièrement inconscient. C'est dans l'enchevêtrement métaphorique des passages descriptifs que se raconte la véritable histoire (description de la villa Nedjma et de la gare de Bône).

Constitutive du fonctionnement du récit, la métaphore de l'express Constantine-Bône dans un perpétuel va et vient entre les deux villes, celle de la naissance et celle de la perte, participe à la rature du texte et à son recommencement. C'est dans ce train que le signifiant voilé Nedjma lui aussi fragmenté, voyage mystérieusement à travers l'histoire et son oubli, sous la garde vigilante d'un autre signifiant tout aussi fragmenté en attendant le retour à l'origine où ils fusionneront dans un Signifiant unique le NADHOR (5).

Si la fragmentation et les syncopes de sens ont quelque chose à voir avec le "travail obscur de la pulsion de mort" dont parle Freud, la tentative de restauration signifiante se lit dans les métaphores à forte condensation érotique. Le discours amoureux Katébien dans sa forme

charnelle tente de neutraliser les failles et de restaurer la communication en renouant avec des codes universels lisibles par tous.

La fragmentation du texte Katébien ne cherche pas à nier l'idée d'unité qui préexiste à sa praxis de démembrement, bien au contraire. La scène fantasmatique qui s'ouvre dans les descriptions exubérantes n'est pas le fait exclusif d'une ingénieuse rhétorique en quête de performance poétique. Le murmure incontrôlé des pulsions y est fortement perceptible. Les syncopes ne ressemblent en rien à ces artifices quelque peu maniéristes qui caractérisent certaines écritures modernes et qui préparent la scène pour un jeu agressif et impatient de Signifiants autonomes revenus des sentiers saturés de "l'éternel colportage" (Mallarmé). Curieusement, c'est en voulant colmater les brèches que le discours produit l'ellipse. C'est qu'après chaque retour en arrière pour combler le manque, le sujet se rend compte que l'objet récupéré n'est pas le bon. D'où ces moments enchevêtrés dus à l'accumulation lexicale, à la manipulation baroque des figures d'analogies, à l'ammoncellement des associations surprenantes de verbes et d'adjectifs qui correspondent à l'invasion des "faux objets manquants" et qui sous leur entassement ensevelissent, comme autant de résistances, le lieu de "la parole vraie".

Si la métaphore de l'express Constantine-Bône dit l'enfermement du sujet entre deux limites indépassables et l'effet de ressassement qui s'ensuit et qui conduit le sujet à l'inévitable aphasia, que l'on sait, celle du couteau et de ses déplacements nombreux et pour le moins étranges, nous éclaire quelque peu sur la nature de ses vides laissées par un sujet manquant à l'appel et sans doute travaillé par un puissant sentiment de culpabilité (6).

Ce signifiant qui coupe apparaît plus de douze fois sur trois pages successives au début du roman. L'apparition de l'objet qu'il désigne provoque une véritable hystérie diégétique. A partir de là commencent les pérégrinations du couteau un peu comme dans la "lettre volée" Edgar Poe. N'appartenant à personne mais réclamé de tous, le couteau vendu, racheté, perdu puis retrouvé est associé tour à tour dans une relation narcissique à tous les substituts du sujet et reste en fin de compte suspendu dans une ambiguïté totale entre la victime et son bourreau.

L'itinéraire perturbé et ambigu de ce Signifiant reprend en page 40 puis s'estompe et réparaît de nouveau en plusieurs endroits du texte

pour ressasser toujours la même question : à qui appartient le couteau qui a blessé Mourad ? A Mourad lui-même, ou à l'autre ? Mourad a-t-il tenté de se suicider ou l'a-t-on blessé ?

En fait la question est : qui est coupable ou mieux encore : suis-je coupable ?

Nous pouvons voir dans sa traversée que le signifiant couteau (rupture + métaphore aquatique génératrice du terre-plein maternel) excède le mouvement adopté du discours dans lequel la lecture commence à s'installer. Son vouloir dire produit alors une chute, transperce la trame et promeut un espace complètement désamarré où se formule à partir de l'autre scène le sentiment de culpabilité.

Par ailleurs l'idée que le Signifiant *Nedjma* était fragmenté et qu'il était probablement la motivation essentielle de ces chutes qui jalonnent le texte, s'est toujours imposé à moi comme une évidence. Ses colusions fréquentes avec d'autres signifiants notamment *Keblout*, *Négre*, *Nadhor* et couteau, derrière les mirages sémantiques qu'ils font et défont orientent la lecture vers une nécessité nouvelle et toujours au delà des effets de signifié, vers le lieu d'une suspension d'un "je" comme coupé de lui-même et de ses assises. S'installant dans les signifiants qui tout en le citant et le récitant le maintiennent en retrait à l'intérieur même du procès de signification entièrement géré par le principe métaphorique de la chaîne signifiante :

*"Le masque de cruauté que Nedjma compose à qui ne tombe pas dans son jeu".*

Au delà de la figure du sphinx qui exerce sa cruauté sur l'échec devant l'énigme, c'est l'effet anagrammatique de *Nedjma* que l'énoncé fait retentir tout en laissant fuser le jet séminal du désir et de ses entraves. Il s'agit donc pour le lecteur d'accorder une attention au (je) de *Nedjma*, celui qui s'insinue dans le Sa et travaille dans l'entretex-te rendant par sa forte marginalisation au sein même de l'énoncé tous les sens caducs et l'énigme toujours cruellement présente. En effet une espèce de cruauté répressive s'abat sur quiconque colle platement au sémantique :

*"Contenant sa faim, l'homme décroche le luth, il tente de s'associer au spleen conjugal. Nedjma, s'enfuit au salon, les sourcils froncés, le musicien sent fondre son talent dans la solitude : il raccrocher le luth, le calme de Kamel ne fait que l'affubler du masque de cruauté que Nedjma compose à ceux qui ne tombent pas dans son jeu" (p. 68).*

## Les énigmes de Phantasia de Meddeb.

Le roman n'a pas au départ d'objet défini. La pulvérisation qui s'annonce dès l'ouverture est d'abord une sensation, ressentie par le corps, comme un état sensuel qui va passer dans le texte. Les fragments n'ont pas plus de consistance que des lambeaux : fluidité vaporeuse, la saisie alternative de la vision décompose les images initiales du corps en une série d'images de rêve que le rythme accéléré de leur apparition et de leur télescopage règle sur le rythme des pulsions. Et il n'y a d'ordre que celui du "désordre que procure la vision de mille ordres concurrents" (p. 13).

Les images sont appelées à comparaître selon un processus du laisser parler, qui implique la méthode associative propre à la cure analytique et le respect de la digression et des trous. L'ouverture en délimite les conditions, la matériel, le lexique : position du corps, description de sensations et d'images lancinantes, certaines reconnaissables, d'autres plus flous, spectres obsessionnels se pourchassant, intériorisation de l'objet, impératif d'une voix intérieure "rauque" qui "profère dans un entonnoir", alternance de désignation et de destruction puis apparition du je de l'énoncé qui teste sa position dans des risques de dédoublement et de perte.

Une telle ouverture qui tente d'organiser le mouvement de dessaisissement qui consiste à annuler l'ego dans l'enchantement et l'ivresse de l'imaginaire pour dissocier la réflexion du cogito "immédiat et trompeur" procède par exclusion au profit d'un interlocuteur diégétique double du "je", distant mais inévitable, qui "vient d'ailleurs", plus précisément du souvenir d'une "scène infantile, et qui fait retour à l'ego en l'investissant d'un discours énergétique ; mais aussi d'un "Tu" extra-diégétique capable d'assurer le relais d'un destinataire potentiel, un lecteur double de l'autre en mesure de le suivre dans les deux mouvements dialectiques imposés par le texte ; dessaisissement par la digression qui fragmente mais laisse parler et respecte les trous, et réappropriation pour la régression qui restaure la plénitude, en rassemblant les fragments pour les restituer à une prétendue origine commune.

Il s'agit donc d'être présent à son absence en participant aux "flux poétique des images et du langage et en reprenant le sens par l'interprétation" selon le propos de Ricœur. Il ne s'agit pas seulement d'accéder

au texte plurilingue et polyculturel dans toute son ampleur et sa capacité d'extension, de célébrer les face à face civilisationnels par des signatures plurilingues de stèles mais aussi et surtout comme y invite le texte, d'apprécier la pesée sur les signifiants égrenés par les lettres latines, arabes ou des caractères Chinois, ou leur rapprochement commun à l'intérieur du français : "Déclame le livre, est-il écrit en page 16, tu te laisseras séduire par le sens qui se distingue de la voix comme la lumière de l'ombre". Par là s'établit et se renforce une situation d'écoute au sens Freudien ; "J'écris sous la dictée d'une voix intérieure (...) J'écoute avec tous mes sens".

Nous pouvons voir qu'à partir de cette écoute en place dans la relation de lecture sous forme de représentation diégétique, se manifeste un symptôme hystérique du fait qu'il est exigé d'un interlocuteur et par extension d'un lecteur analyste d'être le lieu où s'inscrit un savoir dont il ne peut parler.

Car compte tenu du processus d'auto-analyse qui sous-tend le texte, l'aspect compulsif ne peut que désarçonner le lecteur, de même que la subordination de toute histoire à l'histoire du désir, à l'intérieur d'un vaste réseau d'énigmes très prolifique en métaphores. Mais si dans l'énigme traditionnelle on s'ingénie à construire le mystère autour de choses tout à fait banales en développant des contrariétés de sens, des oppositions et des équivoques pour rendre la solution pénible et le plaisir de la découverte plus grand, dans *Phantasia* on assiste plus au renforcement du caractère énigmatique de choses qui sont en elles-mêmes déjà des énigmes (les grandes énigmes inaugurales de l'univers).

Les énigmes fonctionnent comme des symptômes de l'hystérie que le sujet de l'écriture produit et que l'analyste se doit de comprendre en produisant à son tour un savoir. La stratégie est de mettre au point une ruse pour en dénoncer une autre, de confondre les indices sinon de les contrarier, d'abattre le système par le détail, d'envisager la relation sensible et l'invisible selon "un esprit pratique qui, sans lever l'énigme, l'habille d'une abstraction qui dénonce la ruse religieuse". Il s'agit de transférer la blessure personnelle dans l'universel qui la dilue en l'habillant d'abstraction (p. 110).

Dans ce transfert projeté, le premier relais à l'universel est d'abord le lecteur à qui l'on propose en compensation une initiation à l'écriture, qui commence dans un jeu d'identification par auto-réflexion à partir

d'un principe de connexion quasi-systématique s'attardant plus sur les analogies que sur les divergences. A cela, il faut ajouter le tempo de l'écriture et le type d'énonciation avec lesquels le lecteur est sans cesse courtisé dans un balancement jouissif entre le "tu" qui rapproche et le "vous" qui distancie.

Le mouvement identificatoire est renforcé tantôt par le vertige de l'accélération du rythme "heurté et agité" du tempo qui emporte, tantôt par son balancement "lent et léger" qui berce. La relation critique, étant alors à son plus faible niveau, la lecture se met en avant comme écriture et s'en approprie le plaisir. La jouissance se fait par procuration et dans un lieu hallucinatoire. Mais au bout du compte, au moment précis où le lecteur s'apprête à se saisir du "jeu de l'écriture", il se trouve avec, entre les mains, "un caillou sur lequel le vent n'a rien inscrit".

La proposition offerte selon les rites déterminés et en compensation à la cure analytique d'une captation imaginaire, par le lecteur de l'écriture de l'autre, se termine sur une métaphore déceptive ouvrant sur l'interdit et la mort. Elle est d'un ordre éolien, quasi-diaabolique.

Le lecteur apprécie l'utilisation des différents codes et mesure l'aptitude herméneutique à faire parler les signes, entrevoit la possibilité de renverser la perspective initiale. A ce propos *Phantasia* apparaît comme un vaste réservoir de probabilités et tout se passe comme si le souci principal de l'écrivain était de s'assurer de la maîtrise la plus large possible des codes de lecture. Comme le personnage, le lecteur quel qu'il soit, accepterait de jouer le jeu, de se reconnaître dans tout ; il n'aurait qu'à "circuler comme un fantôme dans un roman qui juxtapose aux paysages du dehors les visions du dedans" (p.139).

Mais c'est ce jeu outrancier de domestication des relations de lecture, poussé jusqu'à son extrême limite, qui entraîne le dérapage, fait vaciller le texte, soutenu jusque là par une assertion désarmante et découvre enfin de larges zones de risque et vulnérabilité, et là commence "la parole vraie".

Rapidement, en conclusion, je dirai que l'intérêt de l'esthétique de la fragmentation de Kateb à Meddeb est de doter l'écriture d'une grande capacité de simultanéité des effets (la simultanéité étant figure de la composition sujet) ce par quoi, l'œuvre reste ouverte à son à venir, à un futur du Sujet.

Yamilé GHEBALOU

## MODERNITE ET EXPRESSION POETIQUE.

Le terme expression usité dans la deuxième partie de mon titre doit être pris dans ce que le dictionnaire Robert nomme son sens concret, à savoir : "évacuation, élimination par une action de compression" ; mot qui met en évidence une action séparative, qui souligne le fractionnement : dédoublement ou fragmentation plus aléatoire encore dans laquelle, notamment, le sujet de l'énonciation se nomme mais se met à distance, se sépare de lui-même pour prendre le risque de l'intimité exploratoire et du retour quelque fois déroutant qui s'y conjugue.

Cette situation est plus dangereuse lorsque son urgence surgit dans un contexte, comme celui vécu par Kateb (et d'autre, peut-être justement parce qu'elle est tellement nécessaire) : vivre et dire sont alors irrémédiablement entachés/tirillés par la violence quotidienne de l'arrachement à soi, par le "flottement grégaire" ou la trop grande force du groupe, et par "l'individuelle sauvagerie" par laquelle s'affirme tout individu.

Dans cette instabilité générale, la prise de parole poétique est travail de la gravitation solitaire (du verbe, notamment : soliloques) tentant/tendant par la quête, l'imaginaire mis à la disposition de son orbe, à devenir révolution.

Travail d'individuation où il s'agit néanmoins de trouver modèle ou archétype à une nouvelle figure de soi, forcée/forgée entre la parole et la nécessité d'être entre ce qui fut, ce qui est, ce qui est à-venir. On comprend ici pourquoi l'expression poétique se conjugue au travail : elle est terrain-enjeu de transformations individuelles symboliques qui débouchent néanmoins et même à rebours sur le terrain socio-politique.

Dans ce cadre, la langue, de façon générale devient métaphore, au sens étymologique de ce dernier terme, c'est-à-dire essentiellement transposition : transe (qui vient de l'ancien verbe transir qui signifie mourir). Elle implique, dans ce cas, une position mortelle ou mortuaire.

Trans, en tant que préfixe (par delà, au delà) : elle implique alors passage, transformation intime qui modifie l'être en modifiant sa position.

Passage de nature initiatique pris en charge par l'individu pour mieux paraître son rapport à la collectivité, dont il ne peut, surtout dans le cas de Kateb, se détacher.

Mais cette méta-phore ici, (comme pour beaucoup d'autres poètes maghrébins) sera double et même fluctuante à l'image du contexte existentiel : langues fictionnelles et langues existentielles ; arabe et français s'entremêlent dans un travail complexe et ambivalent que la fréquence d'un symbole comme celui du serpent souligne : l'irruption plus ou moins ascendante de la parole-vie est infiniment conjuguée à la perpétuation souterraine de la mort-langue :

Je ne peux aimer une morte

J'aime

A chahuter le silence

Comme un jeune homme

Que je suis

Adieu donc

Volontaire de la mort

Si l'art te refroidit

C'est que tu es éternelle

C'est bien ce que je craignais

#### (Loin de Nedjma)

La langue-mort est femme, tout comme est femme la parole-vie. L'activité poétique cumule donc au départ l'ambivalence, la multiplicité, mais elle dresse également son interrogation solitaire, insoutenable et perdurable :

L'adorable

Diversité

Centrale

L'aimable

Rotation

L'immense

Procession

Par tornades

#### (Loin de Nedjma)

Comment être, devenir, dire associé à soi dissocié de soi ? Comment chahuter le silence ? Comment affronter la mort éternelle et omniprésente dans les chatoiements mêmes de Nedjma ? Quatre phases nous semblent marquer cet affrontement, puis la métaphore interne du surgissement de soi :

1) Intimité gémellaire et amour déchu ou puissance métaphorique de l'altérité Nedjma ou le poème ou le couteau).

Nedjma est prétexte à dire et à se dire longuement, dans des versets qui déploient des phrases vastes, nonchalantes ou avides d'étendre un espace, une distance. Nedjma, en fait constitue l'hyperbole de la confrontation/rencontre avec la nomination de soi, de l'autre, et donc rencontre/confrontation également avec le langage et l'activité poétique.

Dès l'origine, le désir, l'expérience souhaitée/redoutée de la puissance sont liés à une série de dédoublements qui posent à la fois Nedjma et JE, JE et l'activité poétique, Nedjma et l'activité poétique, mais aussi associée à tous ceux-ci la présence feutrée, presque intangible/innommable de la mort :

"Nous avons préparé deux verres de sang

Nedjma ouvrirait ses yeux parmi les arbres."

Un pacte est scellé par le sang entre JE et Nedjma, pacte mis en place par l'écriture poétique (qui le porte et le désigne), qui rapproche les deux sujets dans une relation ambiguë de fraternité incestueuse.

L'échange est souhaité, existe, mais apparaît sous le signe de l'interdit (inceste) et par conséquent de la culpabilité, de la clandestinité, de l'a-socialité qui mène au meurtre.

Nedjma morte ou mortelle, l'ambiguïté est suggérée et maintenue. Ses yeux ouverts associés à la présence du sang laissent en suspens les deux possibilités (auxquelles est lié plus ou moins partiellement le JE). L'intervention de la langue appuie l'ambivalence : le prénom traduit du français vers l'arabe fait apparaître l'étoile, laquelle est forme de vie.

Une gémellité diffractée est donc mise en place :

le pacte ou l'échange du sang fait de Nedjma une sœur-amante et pose ainsi une relation d'identification/altération (exclusion-rapprochement).

- la mort (suggérée) de Nedjma constitue simultanément son accession à une double vie : dans et par la langue ; dans l'immatérialité pérenne de l'astre.

La femme désirée cumule vie et mort, ces deux modalités fluctuant au gré de deux langues qui rentrent en résonance/conflit : l'une pronant la mort et la perpétrant ; l'autre ouvrant à une vie secrète, à un

appel auquel répondra la suite du texte par sa compilation des lieux symboliquement rattachés à la pratique langagière arabe archaïque ou classique (bendir, mosquées, lune, diwan, désert, épopée, pleureuses, coursier ect...)

Mais entre-temps, la métaphore (langue) a agi : c'est le français qui rappelle l'arabe, et l'arabe se transcrit en français. Si Nedjma a gardé son sens originaire, elle tend néanmoins à se confondre maintenant avec l'autre langue, qu'elle convoque et à laquelle elle est désormais intimement mêlée.

L'altérité que représentait dès le départ Nedjma est ici encore redoublée. Le système des doubles s'accroît créant ainsi une irrémédiable distance. Le JE s'affirme alors comme conscience coupable et Nedjma devient l'emblème d'une féminité maléfique et condamnée, surgissant sur un enfer de feu et de chaleur :

Et les mosquées croulaient sous les lances du soleil  
Comme si Constantine avait surgi du feu par de plus subtils incendies  
Nedjma mangeait des fruits malsains à l'ombre des broussailles

La relation au monde de l'arabité originaire et à Nedjma est rompue par la nomination étrangère et différée qui est faite, conjuguée à l'impossibilité de prendre en charge l'amour incestueux porté à Nedjma.

L'intimité gémellaire/langagière avec Nedjma est en fait une rupture ; le recours à la surestimation de celle-là (être immortel) traduit une double impossibilité du JE :

Ne pouvant accéder à Nedjma femme ou Nedjma amante-sœur à travers les langues dont il use, il a alors recours à une esthétisation distanciatrice-intégratrice qui a pour but d'appropriiser ses pouvoirs d'ubiquité dangereuse pour le JE (et culpabilisants).

Le poème fluctue (et se donne pour tel à travers son titre) entre le meurtre, la possession de la femme-langue désirée mais aussi avec l'impossibilité physique de consommer une étreinte définitive avec cette femme-langue à cause de sa multiplicité, cette étreinte étant violence double, effectuée sur lui-même et sur elle.

Le poème s'achève sur un appel à la collectivité pour séparer le poète de l'angoissante confrontation avec le désir-autre, figure de la

mort immortelle mais aussi de l'ambivalence installée au cœur même de son désir et de l'énonciation de celui-ci.

2) La mouvance mortelle : métaphores de l'instabilité.

Nedjma a donc été posée, dès ce poème comme un centre, mais un centre écartelant, écartelé, la spatialité graphique de son prénom suggérant d'ailleurs cet aspect.

Dans le poème **L'œil qui rajeunit l'âme**, ce caractère d'instabilité diffractive est repris et développé à travers le caractère de métamorphose illusionniste de la femme. Cette dernière n'est nommée qu'à travers une sorte de fétichisation dissolutoire (comme si le couteau avait fait son effet et n'avait retenu de la féminité que les objets de fixation de la différence sexuelle) mais rituelle néanmoins.

Cette nouvelle rencontre avec la féminité ritualisée ent en fait une autre version de l'expérience mortelle poétique, à travers laquelle tous les éléments d'une existence humaine individuelle sont réévalués et sélectionnés d'après une logique interne. En effet la vision cumulative suggérée par le titre du poème ne peut se mettre à fonctionner que grâce à l'altérité féminine empruntée/utilisée par le poète/ JE pour mettre en place des flashes-coups d'œil qui distancient sa propre expérience et confèrent aux événements une densité de symboles.

Le phénomène de diffraction induit par le prénom cristallin et astral de Nedjma se met ainsi à jour : plusieurs images débouchent les unes sur les autres comme à travers un kaléidoscope qui pourrait justement être un œil fantasmant/fantasmé.

L'œil-femme (langue également) devient terre, planète, source (aux illusions notamment) puis océan, mais retourne de façon ultime à lui-même c'est-à-dire à elle, dans le texte poétique et à son origine.

"Femme polyvalente" donc, d'où son caractère indépassable, interchangeable, intangible : elle est "source aux illusions", matrice des rêves et des fixations (tout comme le langage), tremplin/ obstacle à la libération du désir créateur, verbe à circonvolutions, attaqué à lui-même, glosant, mais indéfiniment séparé de lui-même. La métaphore (transition), ici, ne débouche plus que sur elle-même et affirme le risque du soliloque.

3) La médiation collective de la mort :  
l'efficacité symbolique de la lutte

Dans **Ce feu, c'est le secret**, nous quittons les objets symboliques redoutables tels le couteau et l'œil pour en saisir un nouveau qui est le feu. Dans ce poème, la lutte quotidienne du peuple algérien contre l'armée coloniale est posée dans son caractère "miraculeux", parce qu'inattendu et en principe objectivement impossible. L'envers du monde de la puissance et de la force est dévoilé comme énergie souterraine de combat et de triomphe.

Le symbole du feu semble être choisi pour mieux montrer le caractère profond de l'engagement du peuple et surtout son caractère interne, intime.

Cette énergie fondamentale révèle ses forces insoupçonnées et surtout la possibilité d'une conscience, d'une réaction, d'un combat.

Ce feu est créatif, énergie de défense et de combat, mais surtout matière "transformationnelle ou métaphorique" commune à tous les hommes, indiquant la transformation qui fait passer de la passivité à l'activité combattante.

Ce feu apparaît donc comme une énergie de dépassement de soi, de l'obsession de soi par une inscription dans une aventure collective où sont brassées et transformées les valeurs d'un peuple, permettant notamment une communication collective. Le thème du sacrifice met en avant celui de la mort volontaire, de l'oubli de soi/mort de soi par sa propre inscription dans un ensemble plus vaste. Le sacrifice est donc un moyen d'appropriation sa mort, de la rendre plus habitable. Il représente une métaphore puissante de transformation des angoisses générées par l'omniprésence d'une intériorité/vacuité/ambivalence insoutenable.

La langue-femme est intégrée dans un espace socialisé : la belle étoile, apparaissant en français dans le texte, symbole de la liberté est intégrée dans une bannière étoilée. Le jeu langagier demeure mais sa surpuissance est ici médiatisée par l'intégration non plus esthétique mais sociale.

#### 4) L'intériorité socialisée, métaphore par la littérature

Dans **C'est vivre**, la même quête est poursuivie dans le but de dépasser l'obscurité imageante du monde passionnel ( et mortel ) lié à Nedjma, et ce en affirmant la volonté de décrypter la matière de ce monde passionnel c'est-à-dire les ténèbres.

Trois hommes d'horizons et de formations différentes sont rapprochés : Fanon, Amrouche et Feraoun. Cette diversité est contrebalancée par la mise en évidence d'un certain nombre de points communs aux trois hommes, le plus important étant leur mort avant l'indépendance de l'Algérie, "voix brisées" qui portent la marque de l'inachèvement. Le deuxième point commun qui leur est attribué est celui de visionnaires.

La mort, étant désignée sur le plan imaginal par les ténèbres, ceux qui savent lire dans ces dernières ne peuvent mourir. Ils y continuent leur tâche de décryptage et de nomination : ils vivent. On voit donc, comment l'écriture et l'œuvre littéraire deviennent ici le moyen de dépassement et d'exorcisation du danger radical de la mort. L'équivalence vie/mort est ici débarrassée de sa corrosivité première telle qu'elle apparaissait dans **Nedjma ou le poème ou le couteau**, parce que culturellement inscrite et intégrée.

L'obsession de la mort, révélée par l'affrontement avec la langue-femme-autre est dépassée ici par la révélation implicite de la découverte d'une filiation. La singularité sauvage est évincée, l'aventure singulière trouve un cadre virilisant et militant.

La métaphore la plus importante s'est réalisée : la langue a momentanément perdu le pouvoir absolu dont elle usait sans réserve. La femme-différence a cédé la place au monde masculin d'une création plus sereine, parce qu'accordant au poète une place sociale valorisable.

Donc la métaphore interne du surgissement de soi suppose, d'après les éléments que nous avons mis en évidence :

D'abord la difficile acceptation et l'impossible prise en charge de l'expérience amoureuse dans un contexte de guerre coloniale s'ajoutant à celui d'une société musulmane répressive, dans laquelle la singularité ne peut évoluer sous peine d'exclusion.

A ce premier défi, le poète répond par la tentation impossible de nommer et de dépasser ses conflits intérieurs dans le cercle même où ils sont suscités. Sa lucidité lui fait apercevoir à la fois les dangers de l'enfermement des liens de sang, et ceux de l'autre sphère représentée par le pouvoir illusionniste de la langue-civilisation autre.

En même temps, il tente de faire face à l'altérité radicale que suscite en lui la figure de Nedjma, femme-mère et origine dangereuse de

l'écriture et du désir d'écriture. Ainsi si Nedjma est la poésie, elle est aussi la mort. Nous avons donc l'équivalence suivante : Amour (ou désir) = Poésie = mort : tryptique dangereux qu'il s'agit alors de dépasser en conférant notamment à la femme fantasmée/fantasmant le pouvoir, non plus d'être productrice d'images éparses et violentes, mais surtout de devenir origine d'une vision du monde, à travers laquelle son pouvoir "maléfique" est endigué.

Ainsi, l'on passera avec le poète à un monde où la fatalité se dépasse, où la mort génère la vie. Dans le dernier poème des quatre retenus (à savoir C'est vivre), l'échange est entièrement accompli : la force ténébreuse et souterraine de la féminité a disparu, transformée par la vision qui lit dans les ténèbres et qui endigue leur connotation mortelle, mais décisive et authentifiant la puissance d'une expérience singulière et enrichissante : celle des limites de soi, différence fondamentale au prix de laquelle toute création se paie.

La transition entre individuation et rapport à la collectivité est accomplie pour le poète, dans la mesure où il a rejoint le monde viril et plus serein de l'écriture littéraire militante.

Ainsi, l'angoisse et la culpabilité, dont nous avons essayé d'établir les origines, l'acculent à faire un choix "social" et idéologique, et à délaisser momentanément "le soleil noir" représenté par la femme et la quête de soi, dont on sait le prolongement "fou" pour de nombreux autres poètes.

Conformément à certains clichés sociaux et pour se défendre de toute singularisation trop marquée, le poète fait de la femme "l'éternelle ennemie", symbole intraduisible et abhorré/adoré de l'étrangeté.

La modernité poétique de Kateb Yacine apparaît à travers ce parcours : entre le JE instituant sa propre prise de parole et sa recherche d'un instance capable de recueillir et d'orienter sa création vers un groupe projectif et actif.

A travers la parole-femme ou l'engagement viril de cette parole alors travestie, le poète et l'homme se présentent toujours dans une mouvance et une quête :

nécessité historique et nécessité symbolique se mêlent, à la croisée desquelles surgit ce que nous avons appelé un intertexte, foisonnement de langues, d'images, de symboles dont le poète renouvelle les

rapports, et qu'il ouvre en résonances, en scintillements diffractés, qui se prêteront alors, par cette souplesse acquise, à de nouvelles nominations.

N.B. - Nous avons travaillé sur les quatre poèmes présentés en annexe en tenant compte de leur date de confection ou à défaut de publication ; il y a donc une progression implicite que nous utilisons. Ces dates sont les suivantes :

- **Nedjma ou le poème ou le couteau** est écrit en 1948 et, Jacqueline Arnaud le précise, est considéré par Kateb comme la matrice de son œuvre romanesque intitulée *Nedjma* et publiée en 1956 chez Seuil.
- **L'œil qui rajeunit l'âme** est paru en 1964, mais toujours d'après J. Arnaud semble avoir été écrit en 1959.
- **Ce feum, c'est le secret** a été écrit en 1959 au cours d'un séjour de Kateb en Allemagne.
- **C'est vivre** a paru en 1962

## ANNEXE

### Nedjma ou le poème ou le couteau

Nous avons préparé deux verres de sang  
Nedjma ouvrait ses yeux parmi les arbres

Un luth faisait mousser les plaines et les transformait en jardins

Noirs comme du sang qui aurait absorbé le soleil

J'avais Nedjma sous le cœur frais humais des bancs de chair précieuse

Nedjma depuis que nous rêvons bien des astres nous ont suivis...

Je t'avais prévue immortelle ainsi que l'air et l'inconnu

Et voilà que tu meurs et que je me perds et que tu ne peux me demander de pleurer...

Où sont Nedjma les nuits sèches nous les portions sur notre dos pour abriter d'autres sommeils !

La fontaine où les saints galvanisaient les "bendirs"

La mosquée pour penser la blanche lisse comme un chiffon de soie

La mer sifflée sur les visages grâce à des lunes suspendues dans l'eau telles des boules de peau de givre...

C'était ce poème d'Arabie Nedjma qu'il fallait conserver !

Nedjma je t'ai appris un diwan tout-puissant, mais ma voix s'écroule je suis dans une musique déserte j'ai beau jeter ton cœur il me revient décomposé

Pourtant nous avons nom dans l'épopée nous avons parcouru le pays de complainte nous avons suivi les pleureuses quand elles riaient derrière le Nil...

Maintenant Alger nous sépare une sirène nous a rendus sourds un treuil sournois déracine ta beauté

Peut-être Nedjma que le charme est passé mais ton eau gicle sous mes yeux déférents !

Et les mosquées croulaient sous les lances du soleil

Comme si Constantine avait surgi du feu par de plus subtils incendies

Nedjma mangeait des fruits malsains à l'ombre des broussailles

Un poète désolait la ville suivi par un chien sournois

Je suivis les murailles pour oublier les mosquées

Nedjma fit un sourire trempa les fruits dans sa poitrine

Le poète nous jetait des cailloux devant le chien et la noble ville...

Et les émirs firent des présents au peuple c'était la fin du Ramadhan  
Les matins s'élevaient du plus chaud des collines une pluie odorante ouvrait le vente des cactus

Nedjma tenait mon coursier par la bride greffait des cristaux sur le sable

Je dis Nedjma le sable est plein de nos empreintes gorgées d'or !

Les nomades nous guettent leurs cris crèvent nos mots ainsi que des bulles

Nous ne verrons plus les palmiers poussés vers la grêle tendre des étoiles

Nedjma les chameliers sont loin et la dernière étape est au Nord !

Nedjma tira sur la bride je sellai un dromadaire musclé comme un ancêtre.

Lorsque je perdis l'Andalouse je ne pus rien dire j'agonisais sous son souffle il me fallut le temps de la nommer

Les palmiers pleuraient sur ma tête j'aurais pu oublier l'enfant pour le feuillage

Mais Nedjma dormait restait immortelle et je croyais toucher ses seins déconcertants

C'était à Bône au temps léger des jujubes Nedjma m'avait ouvert d'immenses palmeraies

Nedjma dormait comme un navire l'amour saignait sous son cœur immobile

Nedjma ouvre tes yeux fameux le temps passe je mourrai dans sept et sept ans ne sois pas inhumaine !

Fouillez les plus profonds bassins c'est là qu'elle coule quand ses yeux ferment les nuits comme des trappes

Coupez mes rêves tels des serpents ou bien portez-moi dans

le sommeil de Nedjma je ne puis supporter cette solitude !

### L'œil qui rajeunit l'âme

Le papyrus

L'abeille

Le serpent

Livre tombé en oubli

Chantier devenu bague

Abeille morte dans sa fleur

Serpent qui se déroule en épilogues menteurs

Destin,  
Corde tranchée  
Sein et sourcil  
Cheveu blanc de la nuit  
Voyageur au corps de la déesse

Sur l'escalier de la lionne couleur de feu  
Cil et sourcil  
Œil de femme entr'ouvert  
Cercueil jaloux  
Sous l'évasion du coup de foudre  
Fleur de poussière et œil de nuit  
Château en désarroi  
Poignard des retrouvailles

Salut porte fermée  
Couverture d'un autre livre  
Abattue sur nous  
Les pages du livre déchiré

Je ne souviens des longues promenades que je fis avec elle  
Car elle était sur terre une mouette et dans la mer une île

Elle était à la fois le navire et son ancre

Assise sur l'escalier  
Elle dit  
Viens !  
Passons  
La nuit  
A la terrasse  
Et je suis mort  
Debout  
Sur l'escalier de bronze

Je ne vois plus le jour

Toutes les heures  
Je les passe à jamais  
Dans le monde infernal

Je ne vois plus le jour

Le matin où la lune  
Cessa d'être visible  
Il m'a quitté  
L'œil de lionne

### L'ŒIL QUI RAJEUNIT L'ÂME

Appartient à la mort  
Le lion devient bœuf  
Heureux témoin de l'herbe  
Quand la terre était là  
Humide et entr'ouverte  
Son hiver murmurant  
Et le chant des oiseaux  
Sous la pluie battante  
La source aux illusions  
Et maintenant tout nous sépare  
Un treuil sournois déracine ta beauté  
Embarqué à mon tour dans l'unique regard qu'elle me jeta  
comme un poisson volant à un chat qui dort  
Je fus le chat et le poisson pour ne rien perdre de Son pouvoir  
Nous décrivions des cercles de plus en plus étroits  
La barque n'avancait plus  
Le capitaine était tombé tout de son long les yeux fixés sur Elle  
Mais plus je l'approchais moins elle était visible  
Etrange apparition !

L'océan rugissant avait repris toutes ses forces  
Et je dus diriger la barque  
Perdu dans l'océan comme une épave au fond de l'eau  
Avec le capitaine qui était mort les yeux fixés sur Elle  
J'ai longtemps recherché l'énigme de ce regard  
Je le rechercherai jusqu'à la mort  
L'œil qui rajeunit l'âme !

### Ce feu c'est le secret

Au poing tendu de l'âge tendre  
A la frimousse des héroïnes en herbe  
A l'école de la belle étoile  
A la cinquième année du massacre

La bannière étoilée a retrouvé ses origines  
C'est l'Algérie plus libre que jamais  
Elle a toujours été libre  
Ironiquement souveraine  
Armée par l'ennemi  
Prisonnier de ses propres pièges

Devant ce peuple matinal  
Les abattoires promènent  
Des légions de chiens ivres

Il y aurait de quoi pleurer  
N'étaient les yeux qui s'ouvrent  
N'était la grève des larmes

Ce n'est pas la ligne Morice  
Qui tue  
C'est le mortier bien nourri  
Les grottes flamboyantes  
Les caravanes de la nuit  
C'est le sourire au combat  
Et la Joconde ignorée

Visages  
Quel feu vous créa  
Si cruellement confiants !  
Ce feu  
C'est le secret de tous les sacrifices

Partout déferle  
Et se révèle  
L'armée inespérée  
Des paysans sans terre  
Et le vieillard sort de ses ruines  
Pour offrir son dernier mouton

Ce soir on danse à la lueur  
Des lendemains de combat  
Ce feu  
C'est le secret de tous les sacrifices

Le jour se lève  
Oublier la misère  
Les loques  
La main tendue  
Les bouliers qui font mal  
Oublier l'âge des cavernes  
Et soulever toujours le poing du peuple  
Dans le crépitemment du brasier souterrain

C'est vivre  
Fanon, Amrouche et Feraoun  
Trois voix brisées qui nous surprennent  
Plus proches que jamais  
Fanon, Amrouche, Feraoun  
Trois sources vives qui n'ont pas vu  
La lumière du jour  
Et qui faisaient entendre  
Le murmure angoissé  
Des luttes souterraines  
Fanon, Amrouche, Feraoun  
Eux qui avaient appris  
A lire dans les ténèbres  
Et qui les yeux fermés  
N'ont pas cessé d'écrire  
Portant à bout de bras  
Leurs œuvres et leurs racines

Mourir ainsi c'est vivre  
Guerre et cancer du sang  
Lente ou violente chacun sa mort  
Et c'est toujours la même  
Pour ceux qui ont appris,  
A lire dans les ténèbres  
Et qui les yeux fermés  
N'ont pas cessé d'écrire  
Mourir ainsi c'est vivre.

Ouarda HIMEUR

## Le traitement de l'oralité : de Kateb à Ben Jelloun.

Parler de l'enracinement des œuvres de Kateb Yacine, même les plus impénétrables, dans la culture populaire, est devenu un poncif. De nombreuses recherches ont, en effet, montré de quelle manière et dans quel dessein, dans le roman puis dans le théâtre, avec la même violence imprimée au langage, s'est opérée la descente de l'écrivain dans le terroir et dans les entrailles d'une humanité alors piétinée.

La réactivation des formes d'expression dominées qui allaient porter ce message des profondeurs a exigé du poète une double distanciation-contestation :

- de l'héritage maghrébin d'abord : historiquement et idéologiquement marqué, il est, en ce temps de crise et de retour sur soi, réinterrogé, réévalué pour dire une parole neuve, inédite ;
- des recherches des ethnologues des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles qui, malgré les intentions avancées :

"aider les historiens à rompre avec l'histoire des clercs et des privilégiés de l'écrit, histoire qui se trouve être, bien souvent, celle des dominants"(1) sauver de l'oubli "le seul moyen d'expression des groupes dominés" sont remises en question. Comme l'écrivait M. Mammeri, à ce propos, dans une étude publiée à titre posthume :

"les poèmes, les contes, les proverbes sont (...) considérés comme des instruments hautement performants pour la connaissance d'une société dont on sent et voudrait réduire l'étrangeté"(2)

La modernité de Kateb, puisque tel est le fil conducteur de notre table ronde, est à lire à la fois dans le décentrement, le décrochement du déjà-dit ancestral, à savoir le conte oral facétieux et la figure légendaire de son héros populaire : djeha et dans la brisure de la représentation ethnocentriste.

(1) C. Lacoste-Dujardin : *Littérature orale et Histoire in Littérature orale, Actes de la table ronde, juin 1979, Alger, OPU, 1982, p. 82.*

(2) Y-a-t-il des caractères spécifiques de l'oralité ?, *El Moudjahid* du 14 mars 1989, p. 13.

Notre projet, on l'aura compris, s'il n'envisage pas de parcourir la totalité de la production Katébienne, s'intéresse tout particulièrement, à la première pièce satirique de l'auteur : La Poudre d'Intelligence publiée, en 1959, dans le recueil Le Cercle des Représailles, entre deux textes tragiques : Le Cadavre Encerclé et Les Ancêtres Redoublent de Férocité et un poème dramatique intitulé : Le Vautour.

La poudre d'Intelligence ne sera pas étudiée en elle-même-nous n'avons nullement l'intention de nous livrer à ce jeu périlleux après les riches synthèses de F.Laouar, K. Khelladi et D.Mekki (1), mais en rapport et en comparaison avec Moha le fou Moha le sage de Tahar Ben Jelloun dont la publication a eu lieu en 1978.

Le rapprochement des deux œuvres produites dans des conditions socio-historiques fort dissemblables et qu'un intervalle de vingt années sépare, permet, à partir de l'appréhension d'un motif de la tradition orale-Moha, avatar de Djeha- de s'interroger sur l'étrangeté et l'originalité des textes et de mettre à jour ce phénomène de filiation-reconnue ou ignorée- à cette antériorité perceptible à différents niveaux.

Ce lien avec celui que tous les critiques considèrent comme l'ancêtre spirituel des romanciers maghrébins n'est pas constitué d'appels exhibés.

La source Katébienne dont Moha le fou Moha le sage garde le rythme et le souffle, est au contraire, dans un mouvement de reconstruction et de restructuration d'un champ poétique nouveau et par la mise en œuvre de techniques d'écritures spécifiques, déviée, détournée de son cours habituel.

L'élan iconoclaste de Kateb Yacine, disions-nous, avait, à son époque, brisé la gangue qui enserrait et encerclait la tradition orale et sa figure emblématique Djeha, ceci dans la perspective de suggérer l'agonie des deux discours fondateurs : celui des conquérants et celui des pères, ou des mères puisque Kateb Yacine se plaisait à dire : "Djeha, c'est les histoires de ma mère".

Ce dernier-puisque c'est lui que nous retenons-subit une double épreuve :

(1) Voir plus loin

— la première le dégage de la sphère matricielle et le soumet à un faisceau d'exigences esthétiques en rapport avec les préoccupations historiques du moment qui, nécessairement, infléchissent le sens de la farce-mère ;

— la seconde, plus engagée et plus spectaculaire, participe à la mise à mort de ce qui est devenu créature Katébienne-Nuage de fumée se révèle, à son tour, modèle inopérant-et à la projection d'une nouvelle figure historique-celle de Ali, en l'occurrence-propulsée dans le temps de la résistance révolutionnaire.

Tahar Ben Jelloun, sous une apparente mais illusoire rétention de ce signe de la permanence et de l'irréductibilité maghrébine va parachever, dans une quête tourmentée de sa propre voie/voix, l'œuvre destructrice de son prédécesseur et initiateur.

L'issue de cette trajectoire transgressive est, fatalement, ouverture sur d'autres champs sémantiques. L'ambivalence du "héros" qui, tel le mouvement du balancier d'une horloge, ancre puis dérobe le texte aux fictions antérieures-celle du clan d'abord, celle de Kateb ensuite- est génératrice de deux récits : un récit historique et un récit mythique indissolublement liés mais foncièrement opposés.

Moha, mettant à profit l'aisance que lui confère son statut bicéphale, emprunte l'un et l'autre sillon pour, tour à tour, traquer les parvenus et les bourgeois fouvoyés dans les labyrinthes scintillants, mais néanmoins fallacieux, de la civilisation et poursuivre, dans son errance solitaire, ce rêve chimérique d'un monde éternel et édénique : le monde de la terre et des origines.

C'est ainsi que peut être appréhendée, dans son ensemble, la modernité de l'un et de l'autre auteur. Comment s'effectue, dans le détail, cette résurrection et cette transmigration, dans le temps et dans l'espace, de ce motif de la tradition orale et à quelle stratégie de lutte correspond-elle ?

Moha le fou Moha le sage inscrit conjointement, dans le titre de l'œuvre et dans le prénom du personnage, dépouillé de sa référence patronymique, une identité et une altérité qui, par l'affirmation d'une dualité constitutive du personnage, désagrège le monolithisme du référent de base - Djeha en l'occurrence- et projette de nouvelles pistes de lecture-écriture.

La nature troublante et ambiguë de Moha, qui combine en fait un état psychologique lui-même composé de deux contraires-la folie et la sagesse - un état littéraire - il est en même temps extrait et étranger à la tradition-, brouille, en effet, la transparence de l'appartenance générique du récit et ouvre sur une nouvelle version du signifiant.

### L'éclatement générique

Une réflexion attentive sur ce point montre que l'acte poétique s'insurge contre toutes formes de cloisonnement et réalise une profonde subversion des genres. **Moha le fou Moha le sage** récuse la critique éditoriale qui le conçoit comme un roman et

"refuse [ce classement] dans ce qu'il a d'univoque, en ce qu'il exclut toutes ces dérives qui font la saveur de ses narrations échevelées"(1)

La critique d'outre-mer avait vu en Ben Jelloun, un "Gracq oriental, capable d'émotion vraie" ou un "Nerval échappé du romantisme"(2) ; notre sensibilité maghrébine l'apparente, plutôt, aux conteurs et au farceur de nos vieilles traditions populaires.

Nous avons retenu, à la faveur de cette perturbation-confusion que le texte instaure et de cette ouverture sur de multiples possibles narratifs, la voix du théâtre dans laquelle nous avons cru reconnaître les échos et les résonances de la dramaturgie Katébiennne.

Echos sans plus car l'activité créatrice de Ben Jelloun dissout cette image du théâtre accompli dans laquelle se moule **La Poudre d'Intelligence**.

Et cette dissolution, cet inaccomplissement, lisibles à plusieurs niveaux : organisation de l'espace matériel de la page, disposition typographique, structure de la diégèse- ne sont pas l'indice d'une méconnaissance de l'esthétique et des mécanismes de la représentation théâtrale mais d'une autre idée de l'écriture.

### Discontinu et Altération

L'occupation de l'espace matériel, par exemple, présente une discontinuité inhabituelle : la page peut être vierge, porter deux, trois ou

(1) Line Karoubi : Tahar Ben Jelloun, le brouilleur de pistes, *Le Matin* du 17 novembre 1987, p.22.

(2) Op. cit.

quatre lignes, exhiber une épigraphe, contenir un texte plein-plénitude jamais achevée car l'agencement typographique, jouant sur le gonflement ou la réduction de la marge, sur le mélange de l'italique et du romain-en minuscules et en mini-minuscules-, prolonge cette cassure qui a un double effet. Elle perturbe notre expérience et notre appréhension de l'objet et du genre littéraires :

"toute secousse imposée par un auteur aux normes typographiques d'un ouvrage, disait R. Barthes, constitue un ébranlement essentiel"

(1) et annonce cette liberté qui, de part en part, parcourt l'œuvre de Tahar Ben Jelloun.

L'infraction se poursuit au niveau du rythme du récit qui s'articule autour de trente neuf scènes, donc de trente neuf ruptures (2). L'idée de chapitre présupposée par matière le classement de l'œuvre, par l'institution, dans la catégorie roman, incongrue tant la matière de la plupart d'entre eux est dérisoire, est, ici pulvérisée, ce qui incontestablement, porte atteinte à la cadence et au continu des modèles rhétoriques habituels,

"[le texte traditionnel étant] un objet qui enchaîne, développe, file et coule, [qui] a, [bref], la plus profonde horreur du vide"(3)

Les béances multiples et la nervosité extrême du récit, auxquelles la pathologie paroxystique de Moha n'est pas étrangère, bouleversent le rituel de l'écriture et ce lieu de la quiétude - rien n'est plus sécurisant que le respect des normes de la composition classique-s'érige en lieu d'inquiétude car

"diviser, c'est disséquer, [...] détruire, [...] profaner le "mystère" du livre, c'est à dire son contenu" (4).

Cette profanation qui se joue :

de l'ordre scriptural, étant bien entendu que

"les formes typographiques sont une garantie de fond : l'impression normale atteste de la normalité du discours" (5),

(1) *Essais critiques*, Seuil, 1964, p. 176

(2) L'ouvrage comprend 186 pages.

(3) R. Barthes, op. cit., p. 177.

(4) R. Barthes, op. cit., p. 178.

(5) R. Barthes, op. cit., p. 176.

de l'ordre "mythique" de la composition française inscrite non seulement dans la fragmentation "matérielle" de l'œuvre mais aussi et surtout dans cette technique du collage qui, "dans un mouvement de nomadisme inquisiteur, dénonciateur surtout" (1) organise la matière, au gré de l'inspiration et de la déambulation de Moha, est invention et prédilection pour un nouvel ordre esthétique et social.

Ainsi la conception dédaigneuse de l'auteur de toute rationalité, de toute loi de construction prescrite, en un mot, de tout ordre-l'institution d'un désordre typographique et structurel n'est-elle pas, à son tour, génératrice d'un nouvel ordonnancement et d'une nouvelle vision du monde ? réussit-elle à promouvoir une écriture stratifiée, tiraillée entre deux signes culturels :

L'un, issu du terroir, de la sphère de l'oralité plus précisément est reconnaissable aux ruptures introduites dans la syntagmatique de la fable, au débridé de la parole, aux enchaînements spontanés et imprévisibles.

Le passage à l'écriture et la mise en œuvre de ces caractéristiques, dans la matérialité même du livre-au delà de l'aspect novateur mis en évidences précédemment-engage un projet idéologique qui simule, ou plutôt figure "le pouvoir autonome et créateur des groupes vivants" (2) -les exclus du système-devenus, l'espace d'un instant, maîtres du verbe ;

L'autre, plus complexe, se présente comme la combinaison d'au moins deux pratiques narratives : celle du surréalisme et celle du nouveau roman qui, toutes deux, ont marqué de la même blessure, les formes réfléchies et coercitives de la rhétorique traditionnelle.

L'architecture de Moha le fou Moha le sage semble, à première vue, "transformée, pervertie par cette dialectique de l'appartenance et de l'exil" (3), du même et de l'autre.

(1) Revue Souffles, 4ème trimestre, 1966, p. 45. Le hasard vent que ces propos aient été tenus par A. Laabi, lors de la parution du Polygone étoilé de Kateb Yacine

(2) J. Duviols : Spectacle et Société, Denoël, p. 163.

(3) Pierre Lepape, au sujet de La nuit sacrée de Tahar Ben Jelloun primé par le Goncourt en 1987, Le Monde du 17 novembre 1987, p. 17.

Mais l'ombre de Kateb plane. Tel un vautour hallucinant mais protecteur, elle estompée cette image de l'écrivain maghrébin en perdition dans la culture étrangère et rappelle que l'énergie corrosive de Nedjma avait inaugurée, avec originalité et arrogance, le sabotage de la symbolique dominante de l'époque.

Lui, le poète maudit, le romancier insoumis n'avait-il pas été le premier rebelle réfugié dans le maquis de l'oralité ?

Ces premières manifestations de déviance et de désordre que l'œuvre de Tahar Ben Jelloun présente sont donc également à situer dans le prolongement de l'imaginaire Katébien tel qu'il apparaît dans le premier cycle de sa création romanesque.

L'aventure poétique de Moha ne peut, toutefois, être réductible à cette correspondance univoque qui anéantit son ambivalence car, ce qui la caractérise, c'est le dialogisme qu'elle instaure entre deux discours opposés en tout point de vue :

un discours poétique subjectif qui opère une inversion transgressive des signes et qui s'inscrit dans le sillage de l'œuvre majeure de Kateb,

un discours fortement référentiel, incrusté dans le temps de l'histoire comme le sont les productions dramaturgiques de ce même auteur.

Et c'est de ce déplacement et de ce conflit d'un lieu à l'autre que naît la dynamique de récit.

Les libertés "formelles" affichées d'entrée de jeu ne constituent donc qu'un préambule au travail de "brouillage", de mixage des deux sphères discursives Katébienne ce qui, d'une certaine manière, révèle l'effervescente créativité d'une écriture libérée de la fascination quasi obsessionnelle du maître.

De nombreuses altérations affectent, par ailleurs, la construction dramatique de l'œuvre de Ben Jelloun.

L'expérience esthétique de Kateb, malgré un travail "de mise en scène extrêmement recherché" et d'un procédé de dramatisation qui "se constitue à lui seul comme un langage poétique" (1), repose sur une certaine fidélité au rite et au cérémonial du théâtre classique.

(1) D. Mekki : *Eléments pour une analyse de la productivité du texte satirique chez Kateb Yacine*, Mémoire de D.E.A., Septembre 1984, P. 186.

“[La] narrativisation particulière des séries autonomes du répertoire de Djeha rassemblés [dans *La Poudre d'Intelligence*] en un même texte contraint à la monotonie du découpage séquentiel, linéaire. La lecture suivie du déroulement de ces contes [met] en évidence la cohérence de leur agencement, la perspective unique de leur organisation, celle de la systématisation de données de l'expression théâtrale” (1).

Rien de tel chez Ben Jelloun où l'expression théâtrale, comme dépassée par les débordements de Moha, est animée par un désir de fuite et de surprise permanent d'où cette absence d'acte, de scène, d'équilibre entre les séquences.

L'œuvre s'organise, certes, en une série de tableaux mais sa progression narrative est contrariée par la logique de Moha qui, par des opérations diverses (flash-back, ruptures dans la syntagmatique du récit, chassé-croisé entre registre réaliste/dérivation lyrique, variation de instances narratives) la soustrait aux clôtures normatives.

#### Dialogues et didascalies

Ce travail de décentrement se poursuit au niveau de l'écriture théâtrale qui se compose, selon la définition proposée par Anne Ubersfeld “de deux parties distinctes, mais indissociables, le dialogue et les didascalies (ou indications scéniques ou régie)” (2).

Leur distribution si mesurée, si réfléchie chez Kateb Yacine, est plus complexe et moins rigide chez Ben Jelloun. Celui-ci, en parfait illusionniste, subvertit le déroulement extrêmement ritualisé de l'échange verbal et la “part contextuelle du texte” théâtral.

Le dialogue, par exemple, existe, certes, mais sous une forme tri-dimensionnelle :

— d'abord comme “émergence verbale d'une situation de parole comportant deux éléments affrontés” (3). Les scènes régies par le **dialogue explicite** “la grande coulée construite” de M. Milliard, la tirade du Directeur de la banque et l'interrogatoire inquisiteur et persuasif du psychiatre-lieux décisifs où s'accomplit la conjonction-disjonction des personnages antithétiques- sont des moments de grande intensité dramatique.

(1) K. Khelladi : *La Poudre d'intelligence ou les origines tragiques de la satire*, Kalim n° 7, OPU, 1987, p. 162.

(2) *Lire le théâtre*, Edition Sociales, 1978, p. 21.

(3) *Op. cit.*, p. 281.

De ces trois relations de langage imposées par Moha à ses partenaires successifs se mesurent les rapports de force : les arguments s'affrontent, les convictions se fissurent puis se renforcent. Intégrée, le temps de la confrontation, au champ idéologique et rhétorique de l'autre (1), la parole du médiateur n'est pas réellement productive, persuasive, ce qui permet de suggérer l'inefficace du dialogue et la faillite de la parole poétique :

M. Milliard : “Moi, j'ai des principes toi, tu flottes, tu es toujours ailleurs, insaisissable. Tu crois que la vie se contente de mots ? Vous vous réfugiez dans un buisson de mots et vous voulez refaire le monde, vous voulez faire la lutte des classes. Quelle illusion ! Le pays n'a pas besoin de mots, surtout pas de poésie” (2) ;

le Directeur de la banque : “je hais la poésie. C'est de la lâcheté. Je hais le romantisme de nos politiciens, qui sont toujours en retard d'une nostalgie” (3) ;

le diagnostic établi par le psychiatre, après discussion avec Moha, est aussi impitoyable : “Poursuit sa bouffée délirante ; agressif ; trouble évident de la personnalité ; perte d'identité” (4) ;

— ensuite comme lieu où se produit une collision entre un narrateur provocateur et un narrataire en état de non-réceptivité, délivré de l'illusion de l'identification et insensible aux valeurs idéales agitées par le perturbateur marginal. Le **dialogue implicite** entre le personnage/double de l'auteur et son interlocuteur, auquel Tahar Ben Jelloun prête une existence à la troisième ou à la deuxième personne,

“Tu vois comme ils courent pour amasser l'argent... Ils sont séjés bossus”,

“Ils ont tout. L'argent et la force. L'argent et la brutalité. Ils n'ont pas honte [...]. Le vendredi ils font la prière” (5),

(1) L'intégration dans “la normalité linguistique” est une nécessité car ce sont les réparties énigmatiques de Moha, “bouffées délirantes” pour le psychiatre à l'écoute, qui sont à l'origine de son enfermement puis de sa liquidation.

(2) *Moha le fou Moha le sage*, Seuil, 1978, p. 97

(3) *Op. cit.*, p. 127.

(4) *Op. cit.*, p. 150

(5) *Op. cit.*, p. 30.

est bâti sur l'injure et la dérision. Il achève ainsi la destruction de ce qui reste des stéréotypes et des techniques de communication du théâtre : le champ hypnotique de la scène et la fusion magique, émotionnelle ou intellectuelle, entre l'acteur et son public.

Parfois, dans les moments de grande morosité, la supplique de Moha tente d'établir un pacte momentané mais, très vite, celui-ci se heurte à un langage et à héros excluant toute participation affective.

Par ce procédé de distanciation, d'éloignement cher à Brecht est annihilée "la tendance toujours menaçante du spectateur à trouver dans l'illusion un repos et une rêverie" (1). Là encore, "[ le texte ] lutte pour la liberté contre les cristallisations [...] [ et ] les traditions mortes" (2)

— Et enfin, comme émergence d'un sujet non reconnu élaboré à partir d'un questionnement qui revitalise des réminiscences et des confidences interdites destinées, si Moha n'en recense et n'en transcrive les bribes, à l'éparpillement et à l'oubli. Moha c'est "la voix des exclus" (3) ensevelie dans les ténèbres de la clandestinité, une voix bâillonnée-parce qu'orale, parce que subversive- que le poète se fait un devoir de fixer par et dans l'écriture

Moha, pliant sous le fardeau de ses innombrables tâches : il est embrayeur, réceptacle et émetteur des messages recueillis, occupe, de manière ostentatoire - l'exhibition, le faire-voir n'entrent-ils pas dans un processus de démonstration et de conquête ?- la plus grande partie de l'espace scénique. Le reste de l'échange est façonné par le chuchotement des hommes enchaînés et les révélations accablantes des hérétiques qui ça et là, entrecoupent, pour mieux s'y fondre, les monologues explicatifs, didactiques et polémiques de notre illuminé.

Le dialogue dans ses différentes formes : dialogue explicite, dialogue implicite, faux dialogue-ne fonctionne pas, comme dans *La Poudre d'Intelligence*, au moyen de cette contradiction essentielle entre la "parole des locuteurs et leur position discursive". Nuage de fumée, aux prises avec le Mufti, les Ulémas, le riche marchand ou le Sultan,

1) J. Duvignaud : *Sociologie du théâtre. Essai sur les ombres collectives*, PUF, 1965, p. 531.

(2) *Op. cit.*, p. 550

(3) *Cf. préface*, p. 2.

représentants de "la triple alliance Religion-pouvoir-Finances" (1), propose, en effet, à travers les humiliations qu'il fait subir à ces notables et à la cour, de multiples possibilités de renversement du rapport maître-esclave.

Les divergences entre les statuts et les rôles et la logique implacable du farceur qui rectifie, après chaque expérience, "ses erreurs et ses compromissions" et qui a su s'acquérir le soutien d'une puissante activité collective : "Nuage de fumée, tout au long de la pièce, travaille à cette prise de conscience qui est à la fois la sienne et celle du peuple (2)- [mettent] en forme [...] une dialectique parole-action, où la parole apparaît facteur de changement dans l'action, et, par un choc en retour modifiant les propres conditions de production" (3). L'image de l'homme ainsi que les rapports socio-politiques subissent, du fait de ces retournements successifs et spectaculaires, une transformation fulgurante.

"Enchaînement de fables, semble-t-il au départ, *La Poudre d'Intelligence* s'achève par la radicalisation de la lutte entre deux classes distinctes et opposées, par la formation d'un détachement armé qui est chargé de mener à terme la révolution populaire, et donc par l'intensification de la révolution armée incarné par Ali" (4)

Le texte didascalique connaît, quant à lui, un étalement et un traitement inconnus de la dramaturgie classique ; ici, point de liste initiale de personnages, point de nom à l'intérieur du dialogue (le simple tiret suggère parfois le mouvement de la parole).

Et ce champ d'expression où l'auteur, "price du royaume", continue de construire la partie contextuelle du texte (détermination du sujet de l'énonciation, du lieu du discours, de la gestuelle et des actions des personnages) se dégage aussi de la servitude et de la sécheresse du code didascalique pour se constituer en étendue vivante, métaphorique, poétique, l'indication scénique suivante en fournit l'exemple :

(1) F. Laouar : *La tradition orale dans La Poudre d'Intelligence de Kateb Yacine. Réactualisation et utilisation de Djeha*, *Mémoire de D.E.A.*, 1974-1975, p. 94.

(2) *Op. cit.*, p. 106.

(3) Anne Ubersfeld : *Lire le théâtre*, *op. cit.*, p. 290.

(4) F. Laouar, *op. cit.*, p. 107.

"Qu'importe les déclarations officielles. Un homme a été torturé. Pour résister à la douleur, pour triompher de la souffrance, il eut recours à un stratagème : se remémorer les plus beaux souvenirs de sa courte vie.

C'est sa parole qu'on entendra. Seul Moha saura la capter et la transmettre aux autres."

L'esthétique de Ben Jelloun se montre donc à nous d'abord comme une destruction, "une dissociation rigoureuse des images [et des structures] acquises" (1) puis comme une découverte d'une expérience nouvelle qui préconise d'autres voies de compréhension du fait poétique et dramatique.

La relation entre le maître et le poète errant-la résurrection de ce mythe chez Ben Jelloun n'est-elle pas chargée de réminiscences katébiennes-n'est donc pas faite de subordination ou de possession.

L'influence de l'un sur l'autre est incontestable lorsque l'on pense à ce pouvoir d'exploration, de débordement et de déviation des formes et du langage poétique.

Tout se passe comme si Ben Jelloun, sous l'effet d'une séduction diffuse, réalise, dans son œuvre, la fusion des deux écritures combien opposés de Kateb : l'écriture romanesque et l'écriture théâtrale.

#### Une nouvelle version du signifiant

Ce "brouilleur de pistes" laisse deviner, par ailleurs, un autre prolongement de Kateb dans la réactualisation du personnage de Djeha, devenu Nuage de fumée chez Kateb, Moha chez Ben Jelloun.

Le cadre, l'ambiance, les personnages de **Moha le sage Moha le fou** ne sont pionniers de la légende des Mille et une nuits qui fait la texture même de **La poudre d'Intelligence** ; ce qui n'exclut nullement l'enracinement de sa trame dramatique dans un milieu féodal bien contemporain et tout aussi féroce que celui des périodes obscures.

Nuage de fumée et Moha ont l'allure de sauveurs venus interrompre le cours du malheur humain :

l'un, en se fondant dans un espace urbain : Nuage de fumée, citadin avisé, est partie prenante du jeu social dont il démontre les mécanismes, ce qui mène à la désarticulation et à la démystification des pouvoirs politique et religieux en place ;

l'autre, en refusant systématiquement l'espace de la cité, synonyme de décomposition et de décadence. Moha est, lui aussi, un philosophe profondément épris de justice et de liberté : tout le récit raconte les mouvements du cœur de ce justicier, qui, tel l'œil de Caïn, s'active à éveiller la mauvaise conscience des nantis.

Mais ce personnage, redevable par bien des côtés à la légende et au modèle Katébien-il est redresseur de torts, perturbateur de l'ordre, athée par vocation et surtout par dépit-est aussi façonné par le regard de son créateur qui le soustrait à l'imagerie traditionnelle et à l'élaboration intellectuelle.

Ben Jelloun, tout en conservant les contours préalables de l'homme de la légende (Djeha) et de la pièce satirique (Nuage de fumée), en fait une expression populaire à la fois plus libre et plus personnelle. Moha est, en effet, un ascète éloigné des intempérances et des avidités humaines, étranger aux structures sociales et politiques du pays, ce qui sauvegarde ses chances de la méditation et de la critique, à une époque où de tels actes relèvent presque de l'impossible.

"Aujourd'hui, confiait Tahar Ben Jelloun à un de nos journalistes, il n'y a que les fous pour dire toute la vérité dans la rue, pour clamer l'injustice, avoir sagesse et la sérénité d'exprimer la haine de l'oppressé et pour se révolter contre les tortionnaires. [...] Je ne parle pas de la maladie mais de cette espèce d'exubérance dans l'expression, cette espèce d'anarchisme et d'individualisme..."(1)

Mais cette pureté céleste, cette existence impalpable et éthérée subtilement le personnage à l'histoire pour le verser dans le mythe. Moha n'a pas d'âge, il a "trois siècles", cent quarante ans, "assez de siècles en réserve pour assister à toutes les catastrophes", il est "né plusieurs fois dans cette terre stérile", il est le fils de la chamelle et l'araignée (2).

(1) A. Mokrane, *Algérie-actualités*, n°1160, du 7 au 13 janvier 1988, p. 31.

(2) "L'araignée, dit-il, avec ses fils et sa transparence me rappelle quelque chose qui serait l'âme [...]. L'araignée, c'est aussi mes souvenirs amassés, ma mémoire retirée dans l'argile et le bois". Moha le fou Moha le sage, op. cit., p. 25.

1) J. Duval, op. cit., p. 528.

Son lieu de vie n'est "composé que de forces élémentaires : le soleil, l'eau, le vent, la pierre". Moha, qui s'identifie à ces éléments cosmiques, vit en parfaite symbiose avec l'élément végétal :

"Dormez avec moi, dit-il, et écoutez la forêt. Tout me parle ; je ne fais que transmettre ; je ne suis qu'un messenger" (1)

et avec l'élément animal :

"j'ai dormi l'autre jour avec une chèvre. Elle s'est plainte" (2).

Cette déviation, ou plutôt cette double posture sur l'historique et le mythologique qui fait progresser le récit semble guidée par deux facteurs :

— la personnalité même de Moha qui n'est pas un faiseur d'épopée. Il participe certes, par une réflexion austère sur ce qui demeure un choix de société, à la dénonciation des mythes (comme le retour de Mahdi ou les interprétations erronées du texte sacré qui érigent en dogme l'infériorité de la femme) et à la mise à nu de tout ce qui constitue une insulte à la pauvreté des déshérités. Mais il laisse aux autres le soin de refaire le monde, c'est-à-dire

.Dhaouya la fille de l'esclave noire. La sorcellerie que pratique sa mère pour rendre la servitude plus supportable est, à ses yeux, une barbarie car, dit-elle "face à la violence du maître qui t'a volé ta vie, il faut une violence encore plus grande",

.le détenu qui a osé revendiquer la terre pour ceux qui la travaillent, et

.les enfants qui "préparent les nuits de feu et de grande colère" (3).

Moha, comme Nuage de fumée, pratique la dérision, cette arme des dominés. Mais celle-ci ne libère pas, comme dans **La Poudre d'Intelligence**, le rire qui "exclut le groupe social dont on dénonce les méfaits et donne à ceux qui nient le sentiment d'appartenir au même milieu"(4).

(1) *Moha le fou Moha le sage*, op. cit., p. 34.

(2) *Op. cit.*, p. 31

(3) *Op. cit.*, p. 65.

(4) *Op. cit.*, p. 72.

Perceptible au niveau du blasphème et des discours scatologique et érotique (que la patriararchie, lors de son accès de folie, et le grand-père de Aicha, mécréant et agitateur notoire, partagent avec Nuage de fumée) ou de l'ironie décapante qui désacralise les possédants, elle est, ici, gorgée de rancune et d'amertume ;

— la nature de la société mise en scène. L'Algérie révolutionnaire avait offert à Nuage de fumée un terrain d'action propice à la réalisation de la lutte des classes : les antagonismes intellectuels (1)- peuple/pouvoirs politiques et religieux travaillent, tout au long de la pièce, à la prise de conscience des masses.

La réalité sociale et politique marocaine, profondément marquée du sceau de la féodalité, n'a pas cette malléabilité d'où l'inaboutissement de la quête de Moha et son ouverture sur un humanisme romantique et universaliste.

"Le roman" de Tahar Ben Jelloun s'est, nous l'avons vu, écrit dans la continuité et dans la rupture de la Tradition orale et de la veine Katé-bienne. "Pour atteindre au statut d'œuvre d'art", Moha le fou Moha le sage devait se dégager du mimétisme aveugle et "tisser, comme le soulignait un critique, un réseau d'ambiguïtés qui offrent une multitude de lectures possibles, un arc en ciel de significations" (2).

(1) F. Laouar, op. cit., p. 115.

(2) *Symbolisés par Nuage de fumée "le philosophe populaire marxisant*

(3) P. Lepape, op. cit., p. 17

Quahiba Hamouda

## Pratique Journalistique et Elaboration littéraire

De 1949 à 51 le jeune Kateb collabore à son premier journal. L'ensemble de ce qu'il écrit est réellement riche, complexe, hétérogène ; une première lecture montre l'importance et la diversité des interventions de Kateb en tant que journaliste : Il signe de grands reportages, produit de nombreux billets au ton satirique, élabore des commentaires sur des événements qui relèvent de l'actualité politique nationale et internationale, participe à de grandes enquêtes, et fait même une incursion dans la critique littéraire.

Pourtant la critique littéraire a montré peu d'intérêt sinon aucun pour une glose des articles journalistiques.

Aussi il nous est apparu nécessaire dans un premier temps de soumettre à un examen critique le texte du jeune Kateb, de poser la question du statut de ces textes, de leur lecture et de leur interprétation, d'autant plus qu'à côté de ce premier ensemble au statut d'écrits proprement journalistiques apparaît un second réseau constitué par la publication dans une page spécialisée "les arts", les lettres et les sciences" de textes poétiques.

Cet intertexte de signatures nous avons voulu le prendre en charge. Nous avons donc pris le parti de mettre la diversité en valeur, les textes nous y engageaient.

Cela nous a conduit à privilégier un choix de textes par rapport à une problématique et non par rapport à une quelconque chronologie. Quelle image donc de la fonction littéraire et de la position d'intellectuel est produite par Kateb Yacine dans Alger Républicain ?

De part sa thématique Kateb Yacine donne une image militante de sa poésie. La "porteuse d'eau", un des poèmes des années 50 se présente d'emblée comme un chant d'amour dédié à "la fille des prolétaires aux mains durcies au service du capital" qui apparaît le temps d'une charge comme un sourire de grévistes, comme la muse des dockers." Dans ces autres poèmes tels le "poète de l'internationale" dédié à Nazim Hikmet et "peuple errant" aux accents non moins militant, si la parole poétique perce par la voix singulière du "Je", elle glisse inexorablement au "nous" historique, socialisé, idéologique.

Ce nous à fonction inclusive, nous tous les colonisés plus les opprimés montre que par son activité culturelle Kateb assure ce que Gramsci appelle "des fonctions politiques indirectes." Rappelons que dès 1947, un Algérien Boualem Khalfa accède au poste de rédacteur en chef et que le journal, titre dès le 25 octobre 1947 « Le colonialisme voilà l'ennemi », Surdéterminée par la conjoncture historique la poésie Katebienne peut être envisagée comme un processus moléculaire participant d'un projet culturel commun à un groupe d'intellectuels algériens en quête de leur identité, de leur fonction historique, de leur statut politique.

Ce nouveau front idéologique amorce la naissance d'écrivains qui seront aussi algériens qu'est Espagnol Federico Garcia-Lorca et qui constitueront "l'avant garde d'une nouvelle littérature populaire et démocratique par son contenu" comme l'écrit un autre journaliste d'Alger Républicain Mohamed Aziz dans un article intitulé "Sauvons la poésie algérienne de l'oubli", article qui peut être en quelque sorte considéré comme le manifeste de cette mouvance.

Ce nouveau front de lutte culturelle, Kateb continue à le maintenir en mouvement par d'autres aspects de sa pratique journalistique. Son unique article de critique littéraire intitulé "Molière et les Algériens" qui pose selon ses propres termes le problème brûlant de l'adaptation du grand théâtre internationale en arabe met en scène la représentation qu'il se fait du théâtre algérien en devenir. On décèle à travers l'évaluation positive du théâtre de Molière les fondements populaires de son théâtre futur fait "d'observations quotidiennes sur un plan large, solide, humain". Sur un ton exhortatif il veut toucher le "cœur et l'esprit de la grande foule des simples gens, cette populace pour laquelle les seigneurs ne lui pardonnent pas d'avoir travaillé toute sa vie". Il prône le choix d'un auteur qui élève son public à la critique sociale, il veut éveiller puissamment le sens critique du public, il exige de nos jeunes acteurs la recherche de la critique sincère "sans prétention" du spectateur commun et d'atteindre la plus grande masse seule capable nous dit-il "d'apprécier l'art, elle qui en est privée, elle qui peut seule comprendre les artistes, car elle est comme eux opprimée". Par ailleurs il adhère à l'utilisation de "l'arabe parlé et de ses ressources". On peut voir ainsi l'importance de cet article dans la genèse de sa pensée théâtrale, d'où la nécessité urgente nous semble-t-il de réévaluer ses articles de jeunesse. Ces quelques indices montrent qu'il y a pour cette période aménagement d'un ensemble et d'une image historique ; l'autoportrait de l'intellectuel démocratique s'esquisse.

D'autre part on peut mettre en évidence l'existence d'un réseau expressif dans l'ensemble de ses articles de presse et non pas uniquement dans l'ensemble de ses articles classés sous la rubrique "œuvres" par Jacqueline Arnaud indiquant par là la possibilité d'une amorce fictionnelle.

En effet dans son premier article intitulé "Foule de l'Aid Seghir", d'emblée l'insertion de l'écriture italique à la Une brise le continuum de la lecture de l'aire scripturale introduisant par cette graphie unique une rupture du discours informatif, rupture qui entraîne une réorganisation de l'espace textuel. Elle disloque le modèle du tronçonnage en colonnes y substituant une disposition plus libre qui commence par libérer l'espace au profit d'un dessin signé S. GALIERO qui assure la fonction d'ancrage de la connotation esthétique. Le texte commence par se dégager de la prison déterministe du discours objectif ; la parole libérée, liberatrice échappe au code restrictif de l'information, parole seconde parasitaire qui mine le discours réaliste. On assiste ainsi à un mouvement de transgression du genre article d'information, transgression de l'effet de direct assuré par un usage du présent, qui produit une certaine illusion de description réaliste : "La première journée de jouissance n'est pas encore terminée que déjà la seconde commence et que partout s'éveille la foule au visage changé".

Les figures métaphoriques manifestent la percée de la voix poétique : "La ville ne s'ouvrirait pas aussi vive comme une fleur fouillée par le soleil" et des principes rythmiques modulent l'article assurant sa musicalité (rôle des points de suspension, élargissement typographique, rythme ternaire).

Le texte Katebien produit donc constamment des effets d'effraction ; poéticité diffuse d'ouverture de reportage comme celui sur le Soudan, état visionnaire d'une aube montant "à la surface de la mer ainsi qu'un filet de sang noir jaillissant dans le ciel éteint". Reportage qui porte sa trace, irruption d'un "Je" dès l'ouverture qui traduit des sensations de dépaysement, protocole de lecture d'ouverture, jeux de parenthèses, jeux d'annotation qui marquent la présence du sujet énonciateur, lyrisme descriptif, effet de prosodie, métaphorisation du réel et esthétique dans la description et la représentation de l'événement.

Le texte journalistique apparaît surdéterminé par des contraintes d'ordre littéraire et finalement nous n'avons pas une simple orientation informationnelle et la presse chez Kateb comme chez Camus doit beaucoup à l'art du roman.

Un certain degré d'activité du texte permet même la récupération d'une des thématiques essentielles de la littérature coloniale : le soleil Kateb reprend un des mots de l'idéologie coloniale, qui dans un espèce de retournement, est investi d'un nouvel usage. Un simple article de presse dialogue avec le roman colonial. Loin de l'euphorie solaire d'un Albert Camus, l'écrivain traduit un certain malaise "une nouvelle présence lourde, étouffante", "soleil hallucinant", "soleil aveuglant" de l'ordre colonial" comme si un incendie couvait éternellement autour de nous".

Finalement les deux réseaux sont loin d'être hétérogènes puisqu'il existe un réseau expressif dans les articles journalistiques dont on a tenté de définir les traits. L'hypothèse d'une pratique journalistique en rapport supplétif avec la pratique littéraire, d'une pratique journalistique qui l'intertisse et la conditionne, semble pouvoir se confirmer. Il reste à trouver le lieu possible d'une articulation et de tenter de continuer une lecture qui joue le décroisement, qui ferait sauter les distinctions en activités cloisonnées, en instances nommées ici et là roman - poésie - théâtre - articles de presse.

Habib SALMA

## L'ÉPITEXTE KATEBIEN

Les lecteurs des écrits katébiens savent bien qu'entre l'homme et l'œuvre un dialogue continu des plus passionnants a transgressé les frontières habituelles des genres et des formes. En effet, Kateb Yacine répugne à la léthargie et au monolithisme. Le mouvement marque sa poétique. Il appartient à tous les aspects de la création et donne à voir une pensée qui ne finit pas de venir au monde. Rien n'arrête la vie dans un pays en perpétuelle métamorphose. Bref, un projet d'aller ailleurs, toujours ailleurs, de plonger et toujours plonger anime l'œuvre katébiennne. Et c'est une œuvre à faire, une sorte d'appel sans cesse repris. Jacqueline Arnaud a relevé cette interaction qui sous-tend la poétique de Kateb Yacine : "l'homme n'est pas, ne peut pas être au service d'une œuvre si l'œuvre n'est en même temps au service de sa vie, de la vie" (1).

Ce lien très fort entre l'homme et l'œuvre nous pousse à nous interroger sur le jeu ainsi créé entre le pensé et l'écrit, entre les idées de l'homme et la portée de l'œuvre. Et les problèmes que ce jeu affronte ne sont pas minces. Nous nous proposons donc d'amorcer une analyse des rapports entre le vivre et l'écrire, entre l'épitexte et le texte.

Pour la commodité de cet exposé, nous empruntons à Genette son concept d'épitexte. "Est épitexte, écrit Genette, tout élément paratextuel qui ne se trouve pas matériellement annexé au texte dans le même volume, mais qui circule en quelque sorte à l'air libre, dans un espace physique et social virtuellement illimité. Le lien de l'épitexte est donc (...) **n'importe où hors du livre**" (2). Notons tout de suite que ce concept d'épitexte ainsi défini-extériorité par rapport à une intériorité ne permet pas de comprendre ce mouvement déjà évoqué caractérisant la poétique katébiennne. Kateb Yacine est partout dans et en dehors des livres. N'est-ce pas une seule œuvre de longue haleine, toujours en gestation, un immense chantier ? La poétique Katébiennne n'offre pas la forme de l'achevé, appelle incessamment l'ouvert, l'indéfini. Tout se passe comme si Kateb Yacine voulait déconstruire les frontières entre l'épitexte et le texte. Il a produit son œuvre par bourgeonnement, refonte et différenciation de la même idée, des mêmes obsessions.

1. Arnaud (J), *recherche sur la littérature maghrébine de langue française. Le cas de Kateb Yacine*, Publisud, 1986.

2. Genette (G), *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p.316

Pourquoi alors, objectera-t-on, retenir ce concept ?  
Tout l'homme est dans l'œuvre. La sensibilité se façonne n'importe où.  
L'idée continue à vivre même si l'écrivain croit l'avoir exprimée, disséminée le long d'une page.

A vrai dire, la distinction entre l'homme et l'œuvre permet de montrer que si les deux éléments se superposent souvent, ils ne sauraient être confondus d'entrée de jeu. Nous ne pensons pas que l'on puisse étudier l'œuvre sous le seul angle de l'écrit conçu comme un système clos. De même, l'homme, ses propos et sa propre lecture de ses écrits ne permettent pas non plus, de comprendre ce en quoi l'œuvre mérite sa valeur. D'ailleurs, comme le précise Genette, "l'épitéxte consiste en un ensemble de discours dont la fonction n'est pas toujours essentiellement paratextuelle. Bien des entretiens portent moins sur l'œuvre de l'auteur que sur sa vie, ses origines, ses habitudes, ses rencontres, et fréquentations" (1).

Kateb Yacine est un "grand communicateur", "un grand dispensateur" d'interviews et d'entretiens. L'épitéxte porte sur l'œuvre, ses conditions de possibilité, ainsi que sur la vie de l'auteur, ses déceptions, son expérience, ses rencontres, ses voyages, ses convictions politiques...etc. L'étude de ces entretiens nous a permis de distinguer trois "situations énonciatives" différentes. De fait, tout acte d'énonciation suppose un énonciateur et un destinataire. Certains journalistes se contentent de donner la parole à l'auteur qui "vide sa valise" l'effacement de l'allocutaire serait-il justifié par une peur de la question et une attente de la réponse toute faite ? On laisse parler Kateb et on se contente de recueillir ses propos. A titre d'exemple, Nadia Tazi dans l'Autre journal (2) ne pose aucune question à Kateb Yacine. Aussi l'épitéxte suit-il une ligne "complètement arbitraire, selon, l'auteur lui-même :

"Pour moi, c'est un peu comme ce qui nous arrive, là en ce moment : si je raconte quelque chose, je trace une ligne qui est complètement arbitraire et qui ne fait que traverser ce que j'ai à raconter". Le locuteur devient maître du jeu, il oriente son épitéxte selon sa propre volonté :

1. Genette (G), *OP. cit.*, p.317

2. *L'Autre journal* (Paris), n° 7, juillet - août 1985

"L'entretien est peut-être trop anecdotique il faut revenir en arrière pour approfondir le mieux serait de revenir au temps où j'étais en France et où j'écrivais..."

Il en va de même pour Taïeb Sboui qui rapporte les propos de Kateb Yacine dans *Libération* (1).

Le destinataire ne se cache pas dans la deuxième série d'épitéxtes. Il résume la pensée de l'auteur et nous propose des "provocations rapportées". Ezzdine Mestiri ne donne pas à voir un poète en train de parler. Les circonstances de l'énonciation paraissent éludées :

"Sa dernière provocation (celle de Kateb) est d'affirmer qu'il n'est ni arabe, ni musulman, mais Algérien, surtout et avant tout"

L'épitéxte semble déformé, désamorcé, récupéré, dirigé. L'allocutaire occupe la scène épitéxtuelle et donne à lire sa lecture subjective d'un entretien avec un auteur célèbre :

"Un regard lumineux se dégage des yeux profonds constamment en éveil. Kateb Yacine sait communiquer par les silences, mais aime étonner, choquer ou nous combler par ses mots. Le visage aux traits félins, tendu, affiche un calme apparent..." (2)

Abdelkrim Djaad, quant à lui n'omet rien du contexte énonciatif. Après tout, les refus font partie intégrante de l'épitéxte :

"Je voulais savoir pourquoi nos sphères intellectuelles sont si peu solidaires du politique, quand celui-ci traverse en solitaire des moments de grande douleur [...]. A cette question, Yacine n'a pas répondu croyant que j'allais minablement

"Le piéger", comme si je n'avais pas une haute idée de cet être tourmenté" (3)

Notons que cette interview se caractérise par les malentendus. Kateb Yacine répond sèchement à des questions qui lui semblent insignifiantes :

"Question : Kateb Yacine est-il encore capable d'écrire d'aussi belles choses ?

Réponse : s'il ne s'agissait que d'écrire de belles phrases, je pourrais dire oui. Mais je ne dis ni oui ni non. C'est l'avenir qui répondra"

1. *Libération* (Paris), Mercredi 24 juillet 1985

2. *Grand Maghreb* (Grenoble), n° 55, 2 février 1987

3. *Algérie-Actualité* (Alger), n° 5018, 18 avril 1985

La troisième série d'épitéxtes rappelle les dialogues d'écrivains. Tahar Ben jelloun recueille les propos de Kateb Yacine (1). Mais là non plus, le destinataire n'interroge pas le locuteur, il le laisse parler et multiplie les guillemets pour baliser les dires de l'auteur.

Précisons que dans les trois cas, Kateb Yacine domine la situation énonciative. Il occupe toute la scène quand le journaliste n'a pas de question, ne répond pas lorsque l'épitéxte programme le mépris ou la provocation artificielle (2), "explose", quand on évoque des questions brûlantes. Aussi l'épitéxte katébien reste-t-il répétitif. Kateb Yacine défend les mêmes principes et les journalistes lui posent les mêmes questions. De quel droit empêche-t-on un auteur de prendre position ? Les problèmes de la langue, de la femme, du théâtre et de la religion constituent la charpente même des entretiens accordés par Kateb Yacine : défense du berbère, de la femme, cette éternelle sacrifiée, de l'Algérie, ce pays menacé par l'intégrisme, du théâtre, cette forme d'expression très économique et très populaire.

Cependant-et là réside notre hypothèse- les connaisseurs de l'œuvre katébienne sont parfois déçus. Tout d'abord, l'interview reste la déformation d'une parole vive, déviée, tronquée, rapportée rarement avec la tension qui la sous-tend et la passion qui la justifie. Ensuite, le dialogue d'écrivains, d'habitude, permet d'approfondir certains concepts. Barthes et Nadeau en parlant sur la littérature n'ont caché ni leurs convictions ni leurs doutes (3). Enfin l'allocutaire tombe facilement dans les lieux communs.

Et qu'est-ce l'épitéxte, sinon un piège obéissant à une stratégie du leurre, un jeu de questions attendues et de réponses décevantes, une parole "médiatisée" et médiatique justifiée par le contexte politique immédiat, des propos recueillis, des morceaux choisis ?

Outre le contenu de l'épitéxte, il y a, sans doute, un certain type d'acte de langage à l'égard de l'allocutaire : menaces, rires, questions sans réponses, silence prolongé, présence gênante d'autres personnes...etc. Et puis, l'énonciateur a souvent l'intention de communiquer autre chose que ce que retient le journaliste. Le problème de l'interprétation correcte de l'épitéxte demeure entier Kateb ironise souvent; comment, alors saisir le contraire de ce qui est dit ?

1. *Le Monde* (Paris), 11-12 août 1985

2. A : Djaad veut "taquiner, écorcher l'auteur, dans l'esprit sado-masochiste" op.cit

3. Roland Barthes - Maurice Nadeau, sur la littérature, Presses Universitaires de Grenoble, 1980.

Nous avons l'impression-à la lecture même superficielle de l'épitéxte que la responsabilité de la répétition et des lieux communs revient avant tout aux journalistes. Kateb Yacine, lui-même journaliste, se prête bien au jeu de la question-réponse, mais les "rapporteurs" éveillent rarement l'auteur à l'inquiétude du sens. L'homme est plus fort que ses allocutaires occasionnels. Pour toutes ses raisons, l'épitéxte reste **officieux**, selon un terme de Genette. Bien mieux : les propos improvisés sur demande atteignent par la densité du texte katébien.

Rappelons que le travail générateur de l'œuvre ouvre un point de vue sur un autre, une forme sur une autre. L'écriture relève ainsi de la greffe apportant une promesse de sens, sans cesse entamée par le même désir intense de chercher de nouvelles valeurs. Néanmoins-et si nous maintenons l'idée selon laquelle l'homme et l'œuvre sont au service de la même cause - l'omniscience marquant l'épitéxte, l'aspect exclusif des propos katébiens semble imposer une vérité que l'œuvre récuse. S'il y a une vérité dans le texte, elle ne peut exister qu'entre ses positions concurrentes, des intentions contradictoires ; les dialogues inachevés et le mouvement re-créateur appellent au dynamisme dans l'œuvre. Les répétitions de l'épitéxte et les positions tranchées de l'auteur ne cachent-elles pas des obsessions, des fixations. Bref, la titubation se fige. Le texte déjoue la totalité, l'épitéxte l'appelle-t-il? (1)

L'œuvre katébienne subvertit toute ambition de totalité du sens. La passion de l'effort, la quête de soi et des autres, dans un monde condamné à renaître, mettent l'individu à l'épreuve de la collectivité, le point de vue unique au voisinage d'un autre point de vue qui le contredit. Il nous a semblé que c'est moins la **vérité** qui marque l'œuvre que la tension donnant à voir ses limites, ses manques. Travaillé par la volonté de connaissance, le texte est dans l'attente de l'avènement du sens. C'est la raison pour laquelle nous défendons le texte contre certains épitéxtes (2), l'œuvre contre l'homme. C'est que le lecteur de l'épitéxte risque d'être court-circuité par la lecture faite pour lui d'un entretien recueilli par un autre. L'épitéxte n'est, enfin de compte, qu'une étincelle annonciatrice d'un brasier.

1. Quel est le public de l'épitéxte ? Peut-être le public le moins averti, celui qui ne connaît pas l'œuvre. Faut-il alors lui donner des leçons ? Ne risque-t-on pas de le décourager. Il en va de même pour le théâtre politique Katébien qui plonge dans le cœur des événements. Le théâtre "sacrifie le côté culturel", selon Kateb.

2. L'entretien réalisé par A. Djeghoul s'est étalé sur plusieurs jours. Kateb a vu le texte avant sa parution nous le trouvons euphorique, original : "que lis-tu ces temps-ci ?" et. Voir actualité de l'émigration (Paris), n° 72, 14 janvier 1987.

Zohra SIAGH  
J.L.E. Bouzaréah

## PALESTINE TRAHIE : RHETORIQUE D'UN FAUTEUIL ROULANT

Peu de travaux ont été consacrés à l'étude de l'œuvre orale de Kateb Yacine, c'est-à-dire à ses créations et à ses mises en scène en arabe algérien. Pourtant, dans ce domaine aussi, il fait œuvre de poète et de magicien de la scène, au point de pouvoir prendre place - c'est mon avis, et on verra plus loin pourquoi - aux côtés des grands metteurs en scène contemporains (Brecht, Piscator, Grotowski, Strehler, Brook, Mnouchkine etc...)

Théâtre morcelé, composé d'un ensemble d'éléments appartenant à tous les genres : poèmes, chants, récits ; recourant à tous les langages possibles, à différents codes, le théâtre joué de Kateb Yacine est souvent la version orale, populaire de son théâtre écrit en français - version ne signifiant pas simple traduction.

On pourrait qualifier ce théâtre d'épique - malgré les dénégations de Kateb lui-même, déclarant s'opposer à B. Brecht, car ce dernier ne reconnaissait pas, selon lui, droit de cité à la tragédie dans les sociétés modernes. En effet, ce théâtre est épique, car, au niveau formel, les pièces se présentent comme une suite de parties (ou de tableaux) se laissant isoler, et pouvant continuer à fonctionner, à signifier de façon autonome. Au niveau du contenu, du sens, ce théâtre

“suppose la présence dans la vie sociale d'un mouvement puissant qui ait intérêt à ce que les questions vitales de la nation soient évoquées librement afin qu'on puisse les résoudre, d'un mouvement capable aussi de défendre cet intérêt contre toutes les tendances contraires.” (1)

Les créations scéniques produites à ce jour, en arabe algérien, sont :  
- **Mohammed prends ta valise** (1971) : pièce composée de tableaux dont certains sont repris d'œuvres précédentes, écrites et publiées en français (2), comme **Nuage de fumée** (*Esprit* n° 1, janvier 1964), **Les Jetons** (*Rév. Afric.*, n° 26, juin 1963), **Le luth et la valise** (*Esprit* n° 2, fév. 1963).  
- **La Guerre de deux mille ans** (1974) : la pièce reprend également des textes écrits antérieurs et s'enrichit de nouveaux tableaux. Les textes

adaptés à la scène : **L'Homme aux sandales de caoutchouc** quelques scènes Boucherie de l'espérance, Fragments des pensées de Moh Zitoun, La Gandourie et l'Anafrasia, Le Sculpteur de squelettes, etc...

– La Voix des femmes, le Roi de l'ouest, Palestine trahie sont des créations reprises de **La Guerre de deux mille ans**, et enrichies de tableaux nouveaux, liés à l'actualité politico-économique du moment (1975-1976)

### PALESTINE TRAHIE

Cette pièce jouée en septembre 1976 à Alger posait la question du problème palestinien à travers une réflexion politique et esthétique nourrie de l'histoire du monde contemporain et du monde arabe en particulier.

Sont portés sur scène des événements tels que la guerre de Suez, la mort de Nasser et l'arrivée au pouvoir de Sadate, la guerre israélo-arabe de 1973, les massacres israéliens en Palestine (Dir Yassine) avec la "bénédiction" des pays occidentaux et des U.S.A., l'absence de projet politique commun des gouvernements arabes, le sacrifice de leurs peuples et de leurs richesses (mal) voilé par un exhibitionnisme religieux vidé de tout contenu réellement humaniste et libérateur.

Les différents tableaux composant la pièce sont entrecoupés et rythmés par la musique et le chant, et ainsi que pour les autres spectacles, la scénographie est "minimale", usant et utilisant les seuls objets possédant une fonction sur la scène. Pratiquement un théâtre fondé sur une extrême économie de moyens scéniques, le théâtre de Kateb Yacine s'apparente de ce point de vue au "théâtre pauvre" de Grotowski, dans lequel

"le spectacle est construit sur le principe de la stricte autarcie (...) Un certain nombre de personnes et d'objets sont rassemblés au théâtre. Ils doivent suffire pour réaliser n'importe quelle situation de la représentation. Ils créent la plastique, le son, le temps et l'espace." (3)

Cependant, comme nous le verrons plus loin en analysant une scène de la pièce **Palestine trahie**, cette économie de moyens ne signifie pas indigence ou pauvreté de sens. Au contraire, les rares objets présents sur la scène ou dans le texte (le dit) sont chargés de concentrer une multiplicité de sens qui font toute la force, la beauté et la richesse sémantique des productions scéniques de Kateb Yacine.

Avant de passer à l'analyse du tableau du fauteuil dans **Palestine trahie**, je sacrifierai à un petit rappel théorique. Je rappellerai brièvement quelques aspects de l'analyse sémiologique appliquée au théâtre.

**Définition, rôle et fonction de l'objet dans la mise en scène contemporaine.**

Le théâtre connaît depuis le début du XX<sup>e</sup> s. en Europe, des transformations dont l'une des plus importantes touche la mise en scène. La scène "cubique", la scène à l'italienne (XVII<sup>e</sup> s.) a "éclaté", donnant naissance à une infinité de scènes, construites, imaginées, élaborées par le metteur en scène, et changeant en fonction de ses choix esthétiques et des choix de textes.

La scène à l'italienne disparue en tant que modèle unique (imposé souvent par l'existence d'un même type de salle), le décor, du même coup, change de fonction. Plus de décor fixe, immobile, "meublant" la scène, mais utilisation d'une infinité d'éléments théâtraux concourant tous à la production du sens. Ainsi, le corps des comédiens, leur voix, leur gestuelle, les couleurs, la lumière, les bruitages, les objets acquièrent-ils une importance nouvelle. Le théâtre devient alors, selon l'expression de R. Barthes :

"Une espèce de machine cybernétique (...) En tel point du spectacle vous recevez en même temps six ou sept informations (...) on a donc affaire à une véritable polyphonie informationnelle, et c'est cela la théâtralité : une épaisseur de signes." (4)

Le décor fixe ayant disparu, les objets présents sur la scène sont investis de valeurs qui peuvent être multiples et fonctionnent différemment tout au long de la représentation, acquérant de ce fait un relief et une autonomie propres. Ils vont s'intégrer au déroulement du récit, prenant une part importante aux deux niveaux, syntaxique (rapport de l'objet aux éléments présents) et paradigmatique (rapport aux éléments absents).

### L'objet scénique : définition

"L'objet théâtral est un objet au second degré, un objet repris et recomposé par cette activité artistique qu'est l'activité théâtrale", dit Anne Ubersfeld (5).

Une chose, un animal, à la limite une personne ou des parties de son corps deviennent sur la scène de théâtre, grâce au travail du metteur en

scène, des objets : ils ont été placés là, par choix et à dessein. Ils vont acquérir de ce fait un statut et des fonctions qu'ils n'ont pas dans la vie réelle.

### Statut de l'objet scénique.

Pour être réel, concret, vrai, "identique" matériellement à ce qu'il est dans la vie réelle, l'objet scénique n'en possède pas moins une autre "réalité", celle que lui confère la scène. En effet, partie prenante d'un certain discours théâtral, il acquiert par/dans ce discours, une autre dimension, un autre sens, une autre valeur (ou d'autres...). Au théâtre, nous avons affaire, à des signes ; les objets scéniques sont susceptibles d'être décodés (et sont mis là pour) - par le spectateur - comme tels.

"Quant le spectateur voit un objet sur scène, il ne s'interroge guère sur sa valeur d'usage, mais il voit immédiatement, et s'il ne voit pas, il recherche plus ou moins consciemment le ou les systèmes de signification auxquels se rattache l'objet ; ainsi un objet très simple peut prendre toute une série de sens au long de la représentation selon les personnages, les autres objets ou les idées avec lesquels il entre en relation." (6)

### Rôles et fonctions de l'objet

Naturaliste, réaliste, symboliste, surréaliste ou épique, l'objet théâtral permet d'identifier l'espace de la scène. A cette fonction de désignation du cadre de l'action, s'ajoute celle de permettre l'établissement d'un lien entre le comédien et le monde - l'espace scénique entre les comédiens entre eux, reflétant ainsi et donnant à voir leurs rapports au monde, à la société, aux autres hommes.

### Rhétorique de l'objet

Pour R. Barthes,

"Toute représentation est un acte sémantique extrêmement dense : rapport du code et du jeu (c'est-à-dire de la langue et de la parole), nature (analogique, symbolique, conventionnelle ?) du signe théâtral, variations signifiantes de ce signe, contraintes d'enchaînement, de notation et connotation du message, tous ces problèmes fondamentaux de la sémiologie sont présents dans le théâtre ; on peut même dire que le théâtre constitue un objet sémiologique privilégié." (7)

En effet ; mais ce système sémiologique est un système second dans la mesure où il s'élabore, où il est une construction, à partir d'un système premier qui serait le réel. Ainsi, un objet scénique, en tant que signe peut-il être analysé comme un élément (unité ?) d'un méta-système (8).

En reprenant l'analyse et la classification des signes faites par Ch.S. Peirce, on peut dire que l'objet scénique a trois niveaux différents de fonctionnement : icônique (il est l'image d'un objet du réel), indiciel (indiquant un rapport de contiguïté avec un autre objet) ou symbolique (le rapport est purement conventionnel).

D'autre part, en tant que "produit discursif" du metteur en scène, l'objet scénique s'apparente aux figures du discours que sont la métonymie et la métaphore, car, en effet

"le volume scénique (est) un matériau signifiant pouvant être travaillé par une imagerie consciente ou inconsciente. Métaphore et métonymie sont les deux principales figures à partir desquelles on réalisera une étude des mécanismes de condensation et de déplacement des sens inconscients." (9)

Signe ou figure, l'objet scénique peut être tout cela à la fois ; il est polymorphe, polyvalent, polysémique. Il peut être icône, indice et symbole tout à la fois, de même qu'il peut fonctionner comme métonymie et métaphore, unissant plusieurs significations et divers plans de la réalité. Les études des sémiologues du théâtre ont montré l'importance de l'objet théâtral : "sémantisé" par la scène, c'est lui qui concentre, émet et diffuse le/les sens que la dynamique de la représentation lui fera acquérir.

Dans nombre de pièces, l'objet est si important qu'il donne à la pièce toute sa signification. Il est présent parfois dès le titre : *La Cerisaie* de Tchekov (les cerisiers en fleurs, que l'on voit de la fenêtre, sont chargés de la signification de la pièce : la fuite du temps (passé, jeunesse), le bonheur qui fuit et qu'on ne peut retenir...), *La Dame de la mer* d'Ibsen... *Mohammed prends ta valise* de Kateb Yacine... et pour *Palestine trahie* : le fauteuil roulant...

C'est ce foisonnement de sens, cette richesse poétique et esthétique de l'objet théâtral que j'ai cru déceler dans les mises en scène de Kateb Yacine. Nous allons voir pourquoi.

**Palestine trahie : poétique d'un fauteuil roulant**  
(Lecture) - Résumé d'un tableau

Roosevelt, Président des Etats-Unis, et Abdelaziz, roi d'Arabie, se rencontrent en mer. Ils sont venus chacun sur son bateau.

Roosevelt sur un fauteuil roulant, porte un haut-de-forme (en carton) aux couleurs des U.S.A.

Abdelaziz, qui a fait dresser une tente, porte coiffe traditionnelle et gandoura.

Un chapelet à la main, il est assis sur un pouf, une "odalisque" à ses pieds. (Cette description n'est pas la reprise d'une disdocalie de l'auteur. La pièce est transcrite, certes, en caractères arabes, mais il n'y figure aucune indication scénique. Je l'ai noté lors d'une représentation de la pièce).

La discussion entre les deux chefs d'Etat tourne autour de la question palestinienne, c'est-à-dire de la colonisation de la Palestine avec l'appui des grandes puissances. Abdelaziz remet mollement en question cette situation, pour finir, amadoué par Roosevelt qui lui offre son fauteuil (roulant), par lui concéder l'installation de bases militaires sur son sol, et lui "vendre" son pétrole un quart de dollar le baril.

Le tableau s'achève par la récitation, en écho, d'un verset coranique par le peuple Gandourie et la litanie du peuple :

(wi : n/wi / : n/wi / : n/ja : abdal azid)

"Où va-t-on, mais où va-t-on ainsi, Ô Abdelaziz"

Lecture d'un passage (voir extrait en annexe)

### Sémiologie d'un tableau

Essayons de dresser l'inventaire des objets scéniques :

| ROOSEVELT                                         | ABDELAZIZ                                           |
|---------------------------------------------------|-----------------------------------------------------|
| - haut-de-forme en carton aux couleurs des U.S.A. | - costume traditionnel : turban, gandoura, chapelet |
| - tenue occidentale : pantalon + veste            | - pouf femme                                        |
| - fauteuil roulant                                | femme (non animé) = objet                           |

Objets présents sur la scène

idem

Objet cités :

|                        |                          |
|------------------------|--------------------------|
| - (twijjn) "pipe-line" | - terre                  |
| - bases militaires     | - pétrole-gaz            |
|                        | - question palestinienne |

### Fonctionnement iconique de ces objets :

Ils sont là comme représentants d'objets réels, mais en même temps, ils n'ont rien à voir avec la réalité vécue, mais avec elle de la scène. Ils fonctionnent donc comme signes.

Pour A. Ubersfeld, la nature du signe théâtral est "paradoxe et sémiotiquement monstrueuse", car se signe possède au moins trois référents :

- le référent R du texte dramatique (T)
- lui-même (signe de la représentation = P) P = R comme son propre référent.
- son référent r dans le monde.

Exemple (reprenant exemple avec les objets cités plus haut)

### Fonctionnement symbolique

- Le haut-de-forme : Amérique (on a les couleurs) - business.

Cependant le chapeau est en carton et le choix de la matière introduit un élément de dérision... on pense à "tigre en papier", "château de cartes" etc...

- Le fauteuil: dans toutes les cultures il est le symbole de la puissance, celle de Dieu, du roi, du chef etc... En tant que symbole il signifie dans cette scène la position de Roosevelt comme président des U.S.A.

Mais ce fauteuil est roulant. Alors, les significations sont multiples :

| Indiciellement                                                                                                                                                           | Symboliquement                                                                              | Métaphoriquement                                                                                                                                                  |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| indique l'infirmité de Roosevelt (hémiplégie) moderne technique. Par métonymie, si Roosevelt est le représentant du monde dit libre alors, ce dernier est aussi infirme. | Renvoie au monde technique. C'est un objet industriel, fonctionnel, produit en série etc... | S'il représente le pouvoir (dans cette scène) il est cependant roulant et il installe ici la <b>dérision</b> . Tout pouvoir, est <b>infirm</b> , factice, malade. |

Ce fauteuil va passer à Abdelaziz, offert gracieusement en signe d'amitié, par Roosevelt au "représentant des Arabes, gardien des Lieux Saints," ainsi que le rappelle Roosevelt.

A ce moment-là, Roosevelt propose (impose ?) d'acheter le pétrole un quart de dollar le baril et d'installer des "tuyaux" de 1 750 km sur le sol arabe. Il a demandé également d'y installer des bases militaires.

Fauteuil roulant + tuyaux : métaphore de l'impuissance du monde arabe représenté par ce roi qui va accepter un fauteuil d'infirme et s'y installer.

Il accepte tout : maladie, impuissance, technicité trompeuse etc... Le monde arabe a les jambes coupées, il devient impuissant et passif. Utilisation à dessein de ces derniers termes, car Kateb emploie dans cette scène tous les procédés populaires de la raillerie, de la farce, de la dérision.

(Cf. un spectacle de Garagouz, où ce dernier mettait en déroute une unité de l'armée française grâce à son "bâton").

La "grivoiserie" fait partie du texte, elle est présente car, pour "renforcer" la sémantisation du fauteuil roulant, Roosevelt déclare : "Nous vous mettrons un long tuyau... de 1 750 km".

Mais avec ce dernier élément, cette précision, le rire s'arrête net : la réalité, "mesurée, mesurable" est réintroduite.

Nous ne pouvons indéfiniment tenter de lever les sens multiples surgissant sur/de la scène et des objets qui la peuplent. Que dire de ce théâtre ? Il est une jubilation continue des sens et de l'esprit car Kateb est véritablement un grand magicien de la scène. Cette jubilation naît du spectacle du grotesque, du ridicule des personnages, de la tragi-comédie née de situations sur scène. La théâtralité "l'épaisseur des signes" est affichée sur la scène, exhibée.

Les objets sont des instruments à produire du sens. Tout est sur la scène ; les comédiens se serviront des objets au fur et à mesure de la progression dramatique (quand ce ne sont pas eux qui la font progresser) pour en faire des signes (signes puissance x...) qui ne prendront de signification qu'ici et maintenant, dans le temps de la représentation. Pas de connotation de clichés, de symboles tout prêts ; les métaphores, les images se forment sous les yeux du spectateur, c'est lui qui les élabore, avec les comédiens, peu à peu, au cours de la représentation. Le spectateur devient ainsi ce "quatrième créateur" selon l'expression du grand metteur en scène soviétique Méyerhold : il devient l'associé du metteur en scène et des comédiens.

Le théâtre de Kabab Yacine est un théâtre sémantique ; la signification ne se donne pas à travers un sens ou des sens, mais à travers le procès qui produit les sens - comme on vient de le voir dans le tableau analysé.

Ce théâtre de la signification est un théâtre populaire, par l'usage qu'il fait des modes d'expression traditionnels (productifs de sens), mais aussi parce que la scène devient un lieu où "la culture populaire prend la parole pour dialoguer avec elle-même et mimer le conflit de sa différence (...). Le geste concret individuel et le geste traditionnel se marient pour constituer un immense jeu de gestes, un mimodrame historique et comique" (10).

Le théâtre de Kateb est inséparable de la culture collective. Il y fait revivre sa gestualité et son oralité propres, ou du moins ce qui subsiste, résiste, de la réalité anthropologique du peuple.

## NOTES

(1) J.J. Roubine :

(1) *Tableau au sens brechtien, c'est un fragement typique mais incomplet sans la perspective critique et restructurante du spectateur : chaque tableau forme un tout, ne se projette pas dans le suivant ; il se termine brutalement dès qu'il menace de "prendre" en une substance valant pour elle et n'obligeant pas à la comparaison avec la suite. Un gestus spécifique l'accompagne nécessairement*. Pavis P. 1980, *Dictionnaire du théâtre*. Ed. Sociales, Paris, p. 394

(1) *Aimablement mis à ma disposition par Fadila et Assan Assous, comédiens de la troupe.*

(4) Barthes R., 1964, *Essais critiques*. Ed. du Seuil, Paris, p. 258.

(5) Ubersfeld A. 1984, *L'objet théâtral*, *Actualités des arts plastiques* N° 40, P. IX.

(6) Ubersfeld A., op. cit., P. XII

(7) Barthes R. 1957, "Le mythe aujourd'hui", dans *Mythologies*, Ed. du Seuil Paris, pp. 221-222.

(8) Barthes R., 1964, p. 259.

(9) Pavis, p. 1980, p. 348.

(10) Simon A. 1976, *le théâtre à bout de souffle ?* Ed. Sociales, Paris, p. 111 ;

## **“NEDJMA” ET LE CERCLE : ITINERAIRE D'UNE POETIQUE.**

Ma première découverte des textes katébiens qui consistent ce que l'on s'accorde à appeler “Le Cycle de Nedjma” (1), avait été accompagnée de l'inébranlable conviction que l'on pourrait leur mettre en exergue la célèbre phrase inscrite à l'entrée de l'Académie platonicienne ; à tel point que j'avais souvent l'impression de lire sur la première page de chaque livre de Kateb, voire sur sa couverture : “Nul n'entre ici s'il n'est géomètre”. Cette conviction est devenue autant plus obsessionnelle en moi que j'ai souvent associé la présence de la figuration géométrique, dans les textes de Kateb, à la figure du cercle.

L'on comprend, j'espère, que ma conviction obsessionnelle se justifiait par la présence non moins obsessionnelle, dans “Le Cycle de Nedjma”, de la figure du cercle, ou de l'une de ses variantes, pour la représentation de presque tous les phénomènes (naturels, humains, conceptuels ou artistiques). C'est pourquoi, à présent que j'ai de nouveau l'occasion d'examiner les textes katébiens, je sens le besoin de revisiter le cercle non pas pour en tirer une quelconque interprétation sociologique, philosophique ou psychologique (on m'a précédé dans cette tâche), mais afin d'esquisser une réflexion, encore en gestation, sur son fonctionnement poétique dans ces textes, espérant réussir à mieux pénétrer la dynamique de l'écriture katébienne ; car j'ai le soupçon que si l'œuvre de Kateb est, comme l'a dit son auteur même, un chantier jamais achevé, elle ne pourrait l'être qu'en tant qu'espace où l'écriture est dans une tension permanente entre son être et son devenir.

Cependant ni les dimensions par trop restreintes du présent travail, ni la modestie de mes objectifs ne me permettent d'accorder une égale attention à l'ensemble du “Cycle de Nedjma” ; aussi serai-je amené à privilégier trois textes qui me semblent avoir été générés l'un par l'autre de la même manière que des cercles concentriques naissent l'un de l'autre à la surface d'une flaque d'eau où un petit caillou vient de tomber.

Chronologiquement, ces textes se présentent dans cet ordre : “Loin de Nedjma”, “Nedjma ou le poème ou le couteau” (2), et Nedjma (3).

Le poème “Loin de Nedjma”, on s'en souvient, est resté inédit jusqu'en 1986 quand il est publié dans un opuscule intitulé *Kateb Yacine, un homme, une œuvre, un pays* (4). Jacqueline ARNAUD hésite alors à le situer chronologiquement par rapport à “Nedjma ou le poème ou le couteau”. En effet, dans le texte publié de sa thèse, elle pense qu'il “a été écrit après le premier voyage de Kateb en France”, alors que “Nedjma ou le poème...” serait “écrit avant ou pendant le séjour parisien de 1947” (5). Mais dans *L'Œuvre en fragments* (6), elle nuance tout cela dans une note se rapportant à “Loin de Nedjma” : “[ Ce poème daté de 1947 ] est inédit et pourrait être antérieur à NEDJMA OU LE POÈME OU LE COUTEAU qui est certainement aussi de 1947 puisque publié à Paris le 1er janvier 1948, parce qu'il comporte des décalages de registres (sublime - trivial) qui le rapprochent davantage de *Soliloques* ; mais il est sûrement postérieur au premier séjour parisien (printemps 1947), à cause de l'allusion au quai d'Orsay” (7).

Pourtant J. Arnaud a eu l'intuition de la fonction matricielle de “Loin de Nedjma” et du rôle qu'il a joué dans l'élaboration ultérieure des principaux textes du Cycle de Nedjma, notamment par “la symbolique du cercle” ; mais elle n'a pas cherché par la suite à considérer l'évolution poétique de cette symbolique.

En fait, “Loin de Nedjma” est sans doute le fruit de certaines lectures cosmogonistes ayant éveillé chez le jeune poète une conscience géométrisante qui l'a fait réfléchir à une poétique personnelle laquelle serait structurée sur le modèle de l'univers, ou au moins sur la figure maîtresse de la structure cosmique, en l'occurrence le cercle. Ainsi ce que J. Arnaud appelle l'exploitation abstraite du cercle dans “Loin de Nedjma” s'explique essentiellement par le recours à la seule dimension dénotative du signe “cercle” dans son double usage, linguistique et symbolique ; autrement dit le cercle comme signifiant et le cercle comme signifié- mu- en- signifiant. Or cela n'est pas encore suffisant pour assurer au discours la dimension poétique qui lui est nécessaire et le poème se défait dans l'inflation du métalangage géométrique comme : “rayon, centre, rectitude, circonférence, tourner, grand cercle, rotation, etc.”

Evidemment Kateb dépassera rapidement ce premier stade de l'expérience poétique ; mais il en aura tiré une conception globale de l'art et de l'univers, laquelle, tout en conservant sa structure de base-- celle de la circularité-- ne finira pas de s'affirmer toujours davantage, au gré des circonstances. Il est vrai que cette conception n'a pas totalement rompu avec l'expression poétique de *Soliloques* (8) ; mais la rupture thématique se laisse distinctement saisir. En effet, mis à part l'insertion de Nedjma dans le poème, la conception de la mort a changé et l'on meurt plus "pour rien" et pour dormir dans la boue anonyme de l'oubli ; mais on "accepte la chaleur de la mort" pour renaître de nouveau, car "la métempsychose (sic.) / Est humaine / Elle est dans le cercle" (9).

Toutefois, le plus grand acquis de cette expérience de la circularité, c'est la prise de conscience, par Kateb, du rôle majeur, voire essentiel, de la forme circulaire à deux niveaux différents de son exploitation dans le domaine de la création ; et ce sont les deux mêmes niveaux de sa manifestation cosmique, autrement dit le cercle en tant que figure de la structuration spatiale (ou disposition) et le cercle en tant que figure de la structuration temporelle (ou mouvement).

Voyons à présent les traces de cette conception dans le poème "Nedjma ou le poème ou le couteau" :

Ce qui est frappant ici, c'est l'absence totale de toute référence explicite au cercle. Cependant cette figure reste sous-jacente à plusieurs images poétiques et à certaines techniques de l'expression.

Déjà dans le titre -- "Nedjma ou le poème ou le couteau" (10) -- le OU inclusif répété deux fois évoque l'idée d'une disposition circulaire qui est fonction d'au moins un paramètre temporel, le temps de la lecture. Nedjma est alors le noyau central et original qui donne naissance d'abord au poème -- un espace plus large et circonscrivant le premier --, puis à un autre espace encore plus large et circonscrivant les deux autres, c'est-à-dire celui du couteau comme représentation métonymique de l'expansion vers la périphérie où le politique impose la déchirure et le devoir de violence. Nedjma serait ainsi l'espace d'une signification subjective devant se réfracter dans l'expression poétique pour aboutir à la signification socio-politique.

Par ailleurs, dans le corps du poème, l'organisation dichotomique des outils de l'expression poétique reconduit la logique de la symétrie

centrale et redistribue poétiquement les couples dialectiques : centre VS périphérie / dedans VS dehors / fini VS infini / etc. C'est ainsi que s'opposent et en même temps s'associent des expressions telles que : "Immortelle" et "Tu meurs" ; "Jeter ton cœur" et "Il me revient décomposé" ; "ouvre tes yeux" et "Ses yeux se ferment".

Participent encore de cette même logique les images qui naissent d'une représentation symétrique de l'espace ("Lunes suspendues dans l'eau telles des boules de peau de givre") ou d'une dynamique centrifuge du poème ("Leurs cris crèvent nos mots ainsi que des bulles").

En outre, la problématique de la réincarnation devient certes moins directement saisissable parce que le langage qui l'exprime a dépassé le niveau de la dénotation ; mais elle n'en reste pas moins actualisée dans des images comme :

"Nedjma les chameliers sont loin et la dernière étape est au Nord. Nedjma tira sur la bride et je sellai un dromadaire musclé comme un ancêtre".

ou comme :

"c'était ce poème d'Arabie Nedjma qu'il fallait conserver." car la technique de la représentation spéculaire est là pour donner à penser que le poème katébien redonne vie et corps, AUTREMENT, à l'esprit d'un passé séculaire.

A ce point de son itinéraire, Kateb aurait donc pris conscience du fait que le cercle ne peut être exploité pertinemment dans le faire poétique que s'il se dégage de l'espace de la dénotation pour s'étendre à la dimension connotative, toujours plus élargie par la quête de modes originaux de l'expression poétique. Mais cela ne s'écarterait pas de la conception commune de la poésie et ce n'est certainement pas "Nedjma ou le poème..." qui a valu à Kateb son rôle de pionnier dans la modernité littéraire.

Et en 1956 Nedjma parut!

Nul doute que ce texte est marqué par une réflexion profonde sur la circularité, malgré tout ce que Kateb a pu dire sur le caractère inconscient de la manifestation de cette figure dans son livre (sinon le génie du poète serait entièrement contenu dans son subconscient). De toutes les manières, la manifestation du cercle dans Nedjma est plurielle et se répartirait selon les deux axes de la disposition et du mouvement.

La première forme relève donc de la disposition circulaire. Elle est particulièrement récurrente dans le chapitre VII<sup>e</sup> de la première partie, où il est question du mariage de M. Ricard, un "mariage [ qui ] a été célébré dans la plus stricte intimité [ si bien que ] le peuple a eu beau grimper aux arbres et faire toutes sortes d'acrobaties, il n'a pu assister aux ripailles" (11). Cette manifestation du cercle est étroitement liée à des actes de violence :

"La bonne s'était raidie. La femme du receveur lui cogna les gencives avec le goulot, et le tout coula en une fois. Huit hommes tenaient solidement la bonne, sans parler des enfants."

"[ M. Ricard ] savait maintenant, dans son ivresse éteinte, qu'il ne pouvait s'arrêter de frapper ni achever la proie chançante sans se retourner contre les convives serrés en cercle autour de lui."

Puis, après le crime de Mourad sur M. Ricard :

"Les invités étaient toujours là, serrés en un même cercle, comme s'il n'y avait pas eu de crime [...]" (12)

Par ailleurs, le Barbu affirme devant les amis de Mourad :

"[ Les Européens ] me cernent, me suivent à tour de rôle." (13)

Et l'on retrouve le cercle dans des contextes analogues, par exemple dans les pages 51 ; 167 et 235.

On l'a sans doute constaté, cette disposition circulaire relève de la logique du spectacle où la victime est toujours au centre du "cercle des représailles" ; et l'on aura reconnu là le titre d'un autre livre de Kateb dont la première pièce théâtrale ("Le Cadavre encerclé") date de 1952. C'est pourquoi la disposition circulaire et le théâtre en tant que manifestation artistique de cette même disposition, ne peuvent, selon Kateb, qu'emprisonner l'homme dans le cercle fermé de la tragédie. En effet, le théâtre avait jusque-là peu joué de la temporalité, et ainsi conçu, le quatrième art constituerait le vrai cercle des représailles pour la rupture duquel il faudrait recourir à la poésie ; car celle-ci puise dans toutes les richesses, conscientes et inconscientes, de l'imaginaire et de la langue. C'est sans doute pour cela que **Le Cercle des représailles** (14) commence par "Le Cadavre encerclé" et aboutit au poème "Le Vautour" comme sortie unique de cet état d'encerclement, comme seule ouverture du cercle. Quant à ceux qui ne voudront pas y arriver, ils ne pourront que "s'anéantir dans ce refus". (15)

Mais alors ! Voilà que cette première manifestation de la figure du cercle nous ramène au poème ! Qu'est-ce donc que ce livre, **Nedjma**, qui porte l'indication "Roman" sur sa couverture ? Ici s'impose le recours à la deuxième forme de manifestation du cercle.

Il est un fait que **Nedjma** entremêle les techniques des trois genres littéraires majeurs, en l'occurrence le théâtre, la poésie et le roman (sans oublier "Le Journal intime"). Par ailleurs, il n'est pas difficile de constater que l'architecture du texte est sous-tendue par le principe de la symétrie centrale. En effet, au juste milieu du "roman", il y a l'épisode du Nadhor, un épisode où il est pratiquement impossible de démêler le réel et l'imaginaire ; un épisode dont la logique ne peut être que celle de la psyché de l'énonciateur, de son mythe personnel. Il n'est pas difficile non plus de constater que les deux bouts de **Nedjma**, autrement dit la partie initiale et la partie finale, sont consacrés au fait divers, à l'épisode du chantier. Ainsi, dans sa structure de base, le roman reprend le schéma que j'ai dégagé du titre "**Nedjma** ou le poème ou le couteau", avec un cercle central pour le mythe personnel, un autre intermédiaire pour l'action artistique et un autre, après, pour le politique. Cependant Kateb a pris soin de donner à cette disposition les signes du mouvement qu'il a figuré d'abord par la numérotation duodénaire des chapitres constitutifs de son texte. En plus je crois qu'il est possible de dégager de celui-ci une certaine symbolique des nombres, certains d'entre eux étant particulièrement récurrents, comme pour plaider en faveur d'une arithmétique des mouvements de l'univers et de l'Histoire ; ce qui nous permettrait de retrouver aussi bien les pythagoriciens et leur philosophie de la primauté des nombres (16), que la formule énoncée par l'astronome allemand Bode en 1772 pour le calcul des distances des planètes au Soleil (17), que la loi des nombres de Vélimir KHLEBNIKOV (18), cette version arithmétique du mythe de l'éternel retour.

En fait, le texte de Kateb chercherait à épouser non seulement la structure spatiale du cosmos, mais aussi -- mais surtout -- son rythme, avec au centre Nedjma, l'Etoile aussi vitale que nécessaire que matériellement inaccessible, et tout autour, le mouvement planétaire.

J'ai essayé d'étudier cette structure dans un travail antérieur (19), et à mon avis, elle aurait pour effet la contestation du roman et tant que genre, de la même manière que l'on a vu ci-dessus que la manifestation

du théâtre comme spectacle aboutissait à sa contestation en tant que genre. Et si Kateb applique la même logique à la poésie, c'est afin de la libérer du cercle restreint et statique du genre. Aussi la voudrait-il en mouvement permanent d'entremêlement et de fécondation réciproque avec toutes les techniques de l'expression artistique, pour qu'elle accède à une forme supérieure qui seule mériterait le nom de POÉSIE ; car la vraie poésie ne saurait se réduire au poème. Elle ne pourrait être que le chantier toujours ouvert à la recherche de nouveaux modes d'expression ; et pour ce faire, il lui faudrait épouser la structure de l'univers qui ne se soumet pas au cercle comme disposition statique ; mais qui, au contraire, élargit éternellement ce cercle en poussant toujours plus loin sa circonférence. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle des figures comme la spirale, l'hélice ou les cercles concentriques nous sont si familières dans ce texte de *Nedjma* dont la meilleure représentation en abyme pourrait être " l'aigle assiégé " :

" [...] L'aigle en proie à la curiosité des vierges se traînait hors de chez lui, prenait son envol brusquement après de tragiques efforts d'ancêtre pourchassé, tounoyant à distance au-dessus des deux sœurs ainsi qu'un stratège blasé fuyant le théâtre d'une victoire à sa portée ; puis des rochers imprévus tombaient des serres de l'oiseau, projectiles sans réplique dont la chute consolait la tribu de sa défaite, comme un présage de force aérienne, ignorée des Anciens." (20)

De ce fait, le cercle fermé et statique, ainsi que le chiasme deviennent l'expression du tragique : "Enfermés Nedjma et Mourad enfermés" (21) ; et la phrase katébiennne oscille toujours entre sa dimension ponctuelle (phrase réduite à un seul mot ou à la structure élémentaire) et sa dimension circulaire (la période), comme pour reproduire ce mouvement d'éternel va-et-vient entre le centre et la périphérie, entre le pèpin et le verger, le parfum et le citron (22). Plus même, cette phrase peut s'enrouler autour de l'axe paradigmatique du poème pour le poème hélicoïdal :

"[...]"

J'ai trouvé l'Algérie irascible. Sa respiration...  
La respiration de l'Algérie suffisait.  
Suffisait à chasser les mouches.  
Puis l'Algérie elle-même est devenue...  
Devenue traîtreusement une mouche.  
Mais les fourmis, les fourmis rouges.  
Les fourmis rouges venaient à la rescousse.

[...]

Je l'appelai, mais il ne vint pas. Il me fit signe.

Il me fit signe qu'il était en guerre.

En guerre avec son estomac. Tout le monde sait...

Tout le monde sait qu'un paysan n'a pas d'esprit." (23)

Quant à la technique narrative, elle s'enrichit de cette structure en faussant le pas au récit chronologique pour adopter les procédés de l'enchâssement et de la variation des perspectives ; justifiant ainsi, sans doute le fait que ni la connaissance de l'objet, ni la perception de l'événement ne peuvent être vraiment proches de la réalité cosmique sans des discours pluriels et différents, pourvu que ceux-ci soient en révolution ( comme on dit "un cône ou un cylindre en révolution ") autour de cet objet ou de cet événement, pour essayer d'en toucher la lumière centrale, le vérité.

Ainsi conçue, la Poésie peut se dire révolutionnaire ; car le principe de la Révolution, en tant qu'il est le mouvement même de l'univers, est à la fois son origine et son aboutissement, son sens et son essence.

En conclusion, il me semble que le principal de la poétique katébiennne, son principe de base, a pris naissance dans le poème " Loin de Nedjma " avec la figure du cercle, et que cette poétique s'est construite toujours plus solide et plus moderne jusqu'à trouver son premier grand épanouissement dans *Nedjma*. mais dix ans plus tard, *Le Polygone étoilé* (24) devait développer encore cette poétique dans le sens de l'Histoire ; et la disparition de l'indication générique sur la couverture de ce livre informait de cette intention.

Reste que la plupart des critiques des textes katébiens continuent de voir en *Nedjma* l'œuvre maîtresse de son auteur. Et si le livre de 1966 était le sommet de la courbe de la création poétique chez Kateb, et qu'il couvrait encore dans sa dense opacité les secrets d'une modernité à venir ? J'ai personnellement après d'autres, essayé de saisir certains aspects du fonctionnement de ce livre (25) ; mais je persiste à croire que c'est un livre encore à découvrir ./.

## NOTES

1- "Le Cycle de Nedjma" est en, principe constitué de tout ce qui a été écrit après **Soliloques** et jusqu'au **Polygone étoilé**. En fait les livres publiés se réduisent à trois :

**Nedjma**, Paris, Seuil, 1956.

**Le Cercle des représailles**, Paris, Seuil, 1959.

**Le Polygone étoilé**, Paris, Seuil, 1966.

2- Kateb Yacine, "Loin de Nedjma" et "Nedjma ou le poème ou le couteau dans **L'œuvre en fragments**, inédits littéraires et textes retrouvés, rassemblés et présentés par Jacqueline Arnaud, Paris, Sindbad, Coll la Bibliothèque arabe, 1986.

3- **Op. cit.**

4- **KATEB Yacine, un homme, une œuvre, un pays. Dans voix Multiples**, Alger, Laphomic, 1986.

5- Jacqueline ARNAUD, **La Littérature maghrébine de langue française** "II- Le Cas de Kateb Yacine", Paris, Publisud, 1986, p. 190.

6- **op. cit.**

7- J. Arnaud, **Op. cit.**, pp. 433 - 434.

8- Y. Kateb, **Soliloques**, poèmes, Bône, Imprimerie du réveil bônois, 1946. (épuisé). Certains textes sont reproduits dans **L'œuvre en fragments**, **op. cit.**

9- Les deux premières citations sont dans "Il est des jeunes bras", dans **Soliloques** et reproduit dans **L'œuvre en fragments**, **Op. cit.**, p. 37. Les deux autres sont dans "Loin de Nedjma" dans **L'œuvre en fragments**, p. 55.

10- C'est moi qui souligne.

11- Y. Kateb, **Nedjma**, **Op. cit.**, p. 25.

12- **Ibid**, pp. 27- 28.

13- **Ibid**, p. 30.

14- **Op. cit.**

15- **Ibid**, p. 157.

16 - Cf. par exemple, Colin RONAN, **Histoire mondiale des sciences**, Paris, Seuil, 1988, pp. 92-100.

17 - Cf. par exemple, G. W. F. Hegel, **Les Orbites des planètes** (Dissertation de 1801) - Appendice 6, Traduction, introduction et notes par François DE GRANDT, Paris, Vrin, 1979, pp. 189 - 190.

18- Cf. par exemple, tzvetan TODOROV, "Le Nombre, la lettre, le mot", dans **Poétique I**, 1970.

19- Mansour M'HENNI, **La Quête du récit dans l'œuvre de Kateb Yacine**, Thèse de doctorat et 3<sup>e</sup> cycle, Université Paris - Nord, juin 1986.

20- **Nedjma**, **Op. cit.**, p. 133.

21- **Ibid**, p. 246.

22- "Nedjma n'est que le pépin du verger, l'avant-goût du déboire, un parfum de citron ...", Kateb Y., **Nedjma**, **Op. cit.**, p. 84.

23- **Ibid**, p. 54.

24- **Op. cit.**

25- M. M'henni, **Op. cit.**

Malika HADJ-NACEUR

## SATIRE ET MODERNITE KATEBIENNE

"La vérité ne s'avance que masquée"

S. Felman

Face au conditionnement d'un vécu tyrannique, oppressant, contre lequel l'individu se découvre impuissant, face à ces réalités amères quotidiennes dont on ne peut faire l'économie, surgit le rire de la farce et s'imposent les armes de la dérision.

En effet, là où la tragédie est une soupape à l'émotion, à la mort, à l'injustice, à tous ces maux de l'humanité, le théâtre satirique, au contraire, en déchaînant les rires, désamorce la peur et exorcise l'horreur du vécu tragique.

Tel est le génie littéraire, le mode de "perception et de révolte" selon l'expression d'ANOZIE dans **"Sociologie du roman africain"** (1), pour lequel opte Kateb Yacine dans **la poudre d'intelligence** (2).

Publiée dans **le cercle des représailles** entre deux tragédies

– "le cadavre encerclé" et "les ancêtres redoublent de férocité" – cette pièce est le seul écrit spécifiquement comique écrit et publié par l'écrivain. Il nous a paru intéressant d'étudier, dans cette farce, l'axe littéraire du processus satirique comme paramètre de la ou des visions de la modernité telle que la donne à lire Kateb Yacine. Dans cet ordre d'idées, nous nous intéresserons à quelques aspects fictionnels de la rhétorique satirique, de la satire scénique, et à l'imaginaire katébien qui accorde ici une place stratégique à la folie, au fantastique et à la poésie dans la farce.

### LA RHETORIQUE SATIRIQUE :

Les écrits théâtraux de Kateb Yacine, et celui-ci plus particulièrement, attestent de l'intérêt de l'écrivain pour un théâtre conçu comme "moyen d'éducation politique" (3), comme "lieu où un peuple vient écouter sa langue" (4), comme espace privilégié pour la contestation et la démystification du mensonge et de la tyrannie sous leurs diverses formes.

En accord avec sa conception du théâtre "Vrai", qui n'est pas sans rappeler - par certains aspects - le théâtre brechtien, Kateb usera de

divers procédés rhétoriques et scéniques qui témoignent d'un besoin de rénovation formelle et/ou thématique, qui revendiquent une totale liberté de figuration des idées mises en scène.

Ainsi, parmi les principaux procédés de la rhétorique satirique, pouvons-nous relever, entre autres :

\* Les qualifications dépréciatives à forte lisibilité, qualifications qui tournent en dérision les despotes ignares aux "crânes désertiques" (5) ou les "fourbes de la terre" :

- "ces citadins blafards"
- "ces marchands de tout et de rien"
- "ces mouchards calamiteux"
- "ces individus louches..." (6)

propos ponctués de "saluts" guignolesques redondants et excessifs.

\* l'allusion comique dans toute la pièce et surtout dans la scène où Nuage de Fumée se moque du Coryphée par l'intermédiaire de l'âne à qui il feint de s'adresser :

- "Âne tu es, âne du resteras"
- "Tu fais l'âne pour avoir l'âne"
- "Je n'avais qu'un âne et j'en retrouve deux.

Encore un miracle !" (7)

\* Les comparaisons précisant le portrait de l'agitateur au regard de ses illustres "victimes" :

- "il fume le chanvre de la mort comme un indien" (8)
- "notre philosophe" (9)
- "ce prétendu philosophe" (10)
- "ce fou"
- ce va-nu-pieds"
- etc...

\* dans toute la pièce, l'esprit de répartie de Nuage de Fumée toujours en éveil, forme d'esprit qui comporte une part égale d'humour, de méchanceté et d'insouciance.

\* les nombreux propos sacrilèges qu'il tient face aux représentants du système honni qu'il pourfend :

- Comparaison du sultan avec Dieu et les prophètes,
- remise en question de l'interdit divin concernant la prohibition des boissons alcoolisées : "O Arabes, pourquoi inventer l'alcool et mourir assoiffés ?" (11)
- invocation divine blasphématoire : "O mon Dieu, excuse-moi si je t'implore dans la rue, mais je ne t'ai pas trouvé à la mosquée" (12).

– Jurons-lapsus mis dans la bouche du sultan, le faux dévot : “Par le Diable” (1)

– scène de la rupture anticipée du jeûne du mois sacré après qu’une tempête présentée comme providentielle ait emporté les cailloux-mesure temps de Nuage de Fumée (14)

– scène de la fouille des excréments par le roi et sa “cour” “palpant” le salaire de la foi” (15)

– etc...

\* les familiarités multiformes de Nuage de Fumée “le va-nu-pieds” avec les “puissants” ;

\* la réactualisation des contes et facéties de Djeha, le héros populaire maghrébin dont le bouffon katébien est la réincarnation moderne durcie, figure du marginal prenant sa revanche, par la médiation du verbe malicieux, grossier et caricatural, sur la société des repus, sur le monde de ceux qui réduisent le peuple à l’obéissance servile, aveugle ;

\* etc...

Ces procédés non limitatifs et que, dans le cadre limité de ce travail, nous ne pouvons que présenter sous un angle général, participent d’une dynamique de la satire qui transcende le vécu nihilisant fustigé et parle un langage de liberté de manière à ce que les sous-entendus deviennent sur-entendus.

Ces procédés détruisent la conformité à tous les niveaux et élaborent une technique satirique destinée autant à tourmenter le lecteur qu’à le divertir. Cette technique fondée sur l’exercice systématique de l’irrespect atteint son paroxysme dans les scènes sacrilèges récurrentes à l’excès, scènes d’inégales portée cependant. Ainsi, si Kateb Yacine, dans certains passages évoqués plus haut et où il s’attaque à des tabous séculaires, parvient à rabaisser les despotes en faisant ressortir le clivage entre leur être-apparent et leur être-réel (tartufferie, portrait du faux dévot), la récurrence même du procédé et sa caricature (16) produit parfois un effet ostentatoire quelque peu gratuit. La multiplication excessive d’actes et de propos blasphématoires minutieusement décrits, en imposant le choix fictionnel moderne d’un “héros” athée coupé du peuple (dans ces passages seulement) car engagé dans la défense d’un existentialisme spécifique marginalisant et contraire à l’idéologie religieuse commune, existentialisme opposé à la conscience morale commune, trahit une obsession du sens du divin et remet en question, implicitement, la légitimité du pouvoir neuf du verbe impie :

le blasphème ne libère pas véritablement Nuage de Fumée de l’emprise d’une société prisonnière de ses illégalités et ses tabous mais l’emprisonne dans le rêve d’un idéal où le rire généré par l’audace du propos sacrilège tenu se substitue au passage à l’acte réel non masqué par le rôle du naïf, du fou... de l’irresponsable donc qu’il joue.

Ainsi, le sacrilège ne fonctionne-t-il pas seulement comme enclencheur de comportements révélateurs de la tartufferie du pouvoir, comme instrument de dévoilement de la fourberie maléfique de la classe sociale incriminée, mais aussi comme masque de l’acte existentiel par lequel l’homme se transcende lui-même et dépasse l’irréalité du jeu sacrilège pour accéder à une intuition du monde plus profonde où Dieu n’est pas absent mais sujet d’une quête sous-jacente au monde-apparence dévoilé par le théâtre, activité ludique donnant à lire le rire comme paravent qui masque et révèle à la fois une angoisse personnelle.

### LA SATIRE SCENIQUE :

La pièce revendique aussi une totale liberté dans la mise en scène pour le décor et l’ensemble des éléments qui peuplent l’espace scénique où se meuvent les personnages, témoignent, de la sorte, d’un besoin de rénovation, de modernité.

Les didascalies abondent, en effet, en éléments scéniques participant d’un processus de dérision qui pousse la réalité au delà d’elle-même pour en révéler les travers. La récurrence des actions du chœur (espionnage du “héros” “rires étouffés” (17), danses, agitation des balais...) par exemple, comme le rôle conféré aux personnages-objets :

– La pipe, la cruche de vin, les moustaches, le narguilé, les babouches dorées... que revêt Nuage de Fumée pour passer d’un statut social à un autre, au gré de l’humeur du sultan et de la ruse du “héros”.

– les balais du chœur polluant (épaisse poussière) l’espace sur leur passage VS le verbe dépoussiérant, épurateur, de Nuage de Fumée, grâce au recours à la dérision.

– la poudre magique au moyen de laquelle il se gausse de la suffisance et de la fatuité des “puissants”, ces “ennemis de la philosophie qui ont inventé le turban comme un rempart protégeant contre toute science leurs crânes désertiques” (18).

– etc ...

fonctionnement comme repères scéniques ontologiques permettant la dévaluation de la personnalité caricaturale des repus et la surévaluation de Nuage de Fumée dont la ruse multiforme décrite met au jour une conscience ironique destructrice - reconstructrice qui met en cause et interpelle le public ainsi que les faux-semblants de la communauté des "Ventre Pleins" (19) pourfendue.

La totale liberté du ton, d'agencement des séquences narratives délibérément non-découpées en scènes ou tableaux bien distincts, de distribution et de fonctionnement des objets-actants donne à voir un spectacle-piège qui présente le théâtre katébien comme lieu d'une métamorphose du réel, grâce à la ruse qui permet l'accès à une vérité supérieure, propriété du rieur, de la salle, par opposition à celle toute faite des détenteurs du pouvoir.

Tous les éléments évoqués participent donc du jeu de la satire et manifestent d'une présence scénique plus symbolique qu'esthétique ou référentielle. Ils ont une place concrète, active et fonctionnelle dans le système signifiant des éléments rhétoriques figurant, sous l'angle de la dérision, le procès des "Impostures" dénoncées. En participant au jeu de ce procès, ils présentent le rire comme l'indispensable corrolaire de la douloureuse mais nécessaire prise de conscience du public, comme un exutoire au jeu tragique de la vie sous le joug des tyrans.

Le fonctionnement stratégique du verbe et de l'espace scénique nous permettent de préciser la modernité du texte katébien comme mise en forme fictionnelle déconstruite autorisant, par ses sous-entendus :

"Dans le domaine du théâtre plus que dans tout autre domaine textuel, le texte ne prend sens que par le non-dit, et plus précisément par le sous-entendu" (20), la conquête d'un espace neuf d'écriture et de contestation. Ainsi, pouvons-nous remarquer avec Jean-Marie Domenach :

"La modernité commence lorsque la forme se sépare du fond et non pas pour des performances gratuites, mais pour un art différent, pour une interprétation qui suit d'autres chemins" (21).

### L'IMAGINAIRE SATIRIQUE :

La folie, le fantastique et la poésie qui gouvernent la farce dans la poudre d'intelligence développent un imaginaire satirique qui reconnaît au rire un esthétisme profond et en fait l'allié d'une sagesse et

et d'une lucidité supérieures, allié qui permet "l'écoulement torrentiel d'un vouloir-vivre que l'on tente de brider". (22)

### \* LA FOLIE DANS LA FARCE :

A la folie nommée, désignée comme telle, de Nuage de Fumée ("c'est le fou du désert" (23)) qu'on lui attribue et qu'il renie revendiquant plutôt son "incrédulité" :

"...le fou, c'est celui qui se croit fou. Et moi je suis un incrédule" (24) s'oppose celle non-nommée exceptée celle du marchand volé par Nuage de Fumée dont la ruse ne connaît pas de limite et qui le traite de fou devant le sultan chargé de régler leur différend - mais satiriquement suggérée du pouvoir et celle, de l'ironie obsessionnelle fonctionnant comme jeu fou, libre, des mots et images qui disent le refus de la folie des "puissants" et de l'époque qu'ils représentent :

"Si la folie est extrême ironie, c'est parce que l'extrême de l'ironie c'est, précisément la folie : le fou n'est pas seulement l'instrument du savoir ironique, il incarne aussi l'imminence du péril qui guette sans arrêt la conscience reflexive menacée par son déchirement interne" (25).

Etroitement intégrée à la farce grâce aux jeux du langage qui la prennent en charge, la folie construit la parole satirique en donnant à voir le spectacle de l'inacceptable, en figurant une conscience hyper-consciente car hors les normes de la raison commune. Le processus satirique qui contrôle cette folie s'impose comme un processus de désarticulation du réel demystifié, processus qui vise à attaquer non les personnes mais les institutions qu'elles représentent, conjurant de la sorte, symboliquement, magiquement, les maux dévoilés. Ce procédé énonce ici la modernité comme un impératif, comme l'expression d'une raison à l'envers caractérisée par l'excès et la démesure (excès et démesure de la bouffonnerie du "héros", des marques de son incrédulité) raison qui truque le réel et reproduit un certain bon sens qui consiste à dissoudre le tragique, à le transcender de manière à suggérer par et dans le rire la transgression, la subversion de l'ordre établi :

"le rire est toujours plus ou moins subversif ; on casse quelque chose en riant. Et c'est précisément la force de l'homme de pouvoir remettre en cause le monde dans lequel il est enfermé (...)" (26).

## \* LE FANTASTIQUE DANS LA FARCE :

"Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel". (27)

Cette hésitation est, par exemple, le fait du chœur et du Coryphée qui emportent Nuage de Fumée qu'ils croient mort vers le cimetière et qui s'enfuient épouvantés lorsque celui-ci s'immisce dans leur conversation. Cet épisode donne à lire l'illusion théâtrale au moyen de laquelle KATEB reconstruit le portrait de l'homme du peuple effrayé face à la mort et affrontant celle-ci en jouant avec elle, la satire ici permettant de découvrir un monde où la connaissance du mal s'accompagne, à la différence de ce qui se passe dans la réalité, du courage de s'attaquer à lui.

Dans le même ordre d'idées, le "dialogue irréel" (27) d'Ali dont les "paupières s'ouvrent et se referment, comme s'il était à la limite du réel" (29) (Ali qui "parle par énigmes" (30)) dans la forêt et du Prince dans son habitacle de cristal ainsi que tous les tours de "magies" de Nuage de Fumée, participent du processus satirique et fonctionnent comme manifestations littéraires d'une ruse du discours théâtral cherchant plus à tourmenter le lecteur qu'à le divertir, cherchant donc à l'instruire à son insu, le théâtre moderne fonctionnant ici comme spectacle - piège. Cette notion de spectacle - piège empruntée au théâtre brechtien implique la nécessité de changer le monde. Ce changement espéré est traduit par le théâtre conçu comme lieu d'une métamorphose que traduisent par exemple, dans la pièce, les symboles suivants :

- Symbole de l'aigle et des ailes introduisant des images initiatiques de la transcendance : Ali est originaire "de la tribu de l'aigle" (31) par référence à une époque nostalgique, indéfinie, heureuse, l'aigle figurant symboliquement l'élan pour transcender la condition humaine, "l'oiseau tutélaire" (32), l'initiateur aux pouvoirs puissants.

- Symbole du vautour :

"Mais l'aigle a disparu. Un vautour le remplace" (33)

Le vautour symbolise une volonté de puissance dévorante. Il est annonciateur de mort mais aussi "agent régénérateur des forces vitales", "purificateur (...) magicien qui assure le cycle du renouveau en transmutant la mort en vie nouvelle" (34) comme le traduit la mort du Prince et la perte de l'héritage paternel maléfique qu'il représentait.

Ali est "le délégué du vautour" (35) qui vient s'instruire auprès du "fou" (Nuage de Fumée dont il devient le disciple) qui lui dévoile les irrégularités du système d'où, symboliquement, l'enseignement des verbes irréguliers. Il se révélera un disciple zélé.

- Symbole du cristal que brise Ali pour libérer le Prince de sa prison de verre et l'amener ainsi à quitter le plan intermédiaire entre le visible et l'invisible qui permet l'intrusion dans le rêve, dans les coulisses du rêve producteur de visions radieuses (images de l'armée de libération, de la mort du Prince...) et non plus "marché de dupes" (36) selon l'expression du chœur.

- Symbole du bouffon populaire figuré par Nuage de Fumée qui incarne, à travers les différents rôles tenus, la conscience ironique des opprimés.

- Symbole de l'or monnaie, "symbole (...) d'exaltation impure des désirs" (37), dans l'épisode relatant la révélation magique du sable aux pouvoirs occultes.

- Symbole des excréments associés à la notion d'imposture, à la représentation de l'illégitimité de la classe au pouvoir, mais aussi réceptacles de forces dotées d'un pouvoir de régénération (ici, régénération de la cité débarrassée, par la médiation de la dérision, de ses "tares"), d'un pouvoir de mauvaise foi.

- Symboles associés du masque et du jeu : masque des rôles codés (par la parole ludique) dans lesquels se glissent les acteurs pour communiquer une intuition personnelle et plus profonde du monde ; jeu du rire qui cache et révèle des "tares infâmes et jeu du rêve, ces jeux ayant une fonction cathartique qui amène les acteurs à jouer avec et dans le masque, le jeu et le masque apparaissant ainsi comme un "acte existentiel" par lequel "l'homme se transcende lui-même, il dépasse les déterminations dont il s'est entouré et dans lesquelles il s'est réalisé". (38)

## \* LA POESIE DE LA FARCE :

Avec l'entrée en scène d'Ali, "cet étranger (...) à la limite du réel" (39), "pleurant les larmes de la folie" (40), la parole poétique katébienne manifeste une présence qui fonctionne comme exigence et plaisir.

Exigence dans le choix des symboles poétiques (41) introduisant des images de la transcendance du mal ; plaisir du lecteur entrant dans

l'aventure du langage énigme, découvrant la "suggestion de l'incommunicable" (42) des significations majeures générées par les duperies de l'écriture satirique.

Plaisir encore de la métaphore satirique ("savates impériales" = "enfants illégitimes" (43) ; référence récurrente au Prince "rê/vant/son dernier rêve" (44), etc...) effaçant la douleur, baignant la scène dans un mélange d'onirisme et d'ironie qui assure une pause apaisante, qui dédramatise le réel et contribue à faire apparaître la satire comme "connaissance d'un monde qui se transforme heureusement" (45).

Aux duperies de l'existence sous le joug des tyrans, Kateb Yacine oppose les duperies d'une écriture qui montre l'envers des choses et enseigne que toute expérience, si douloureuse qu'elle soit, peut libérer un peuple du conditionnement qui l'a façonné.

Et, si le rire gouverne chacune des pages de la pièce où Nuage de Fumée intervient, c'est pour s'imposer et imposer la modernité du texte katébien comme acte existentiel :

"Rire symboliquement du dangereux, de l'inacceptable, ou du sérieux pesant, c'est préserver ou renforcer la force de l'affirmation vitale, c'est permettre la sédimentation qui peut éventuellement permettre le passage à l'acte" (46).

## NOTES

- (1) ANOZIE, *Op. cit.*
- (2) *In le cercle des représailles*, PARIS, SEUIL, 1959
- (3) KATEB Yacine
- (4) VITEZ
- (5) *In "la poudre d'intelligence"*, *Op. cit.*, P. 87
- (6) *Op. cit.*, P. 78
- (7) *Op. cit.*, P. 82
- (8) *Op. cit.*, P. 100
- (9) *Op. cit.*, P. 82
- (10) *Op. cit.*, P. 102
- (11) *Op. cit.*, P. 101
- (12) *Op. cit.*, P. 102
- (13) *Op. cit.*, P. 106
- (14) *Op. cit.*, P. 97
- (15) *Op. cit.*, P. 85
- (16) *Op. cit.*, P. 79
- (17) *Op. cit.*, P. 107
- (18) *Op. cit.*, P. 87
- (19) Selon l'expression de D. BOUKHAN désignant métaphoriquement les paissants dans *Ventres pleins, Ventres creux*.
- (20) A. UBERSFELD, *Lire le théâtre*, PARIS, Editions sociales, 1978, P. 243.
- (21) *In Approches de la modernité*, PARIS, Editions Marketing, 1986, P. 15.
- (22) M. MAFFESOLI in *Essai sur la violence*, Librairie des Méridiens, PARIS, 1984, P. 82.
- (23) *In la poudre d'intelligence*, *op. cit.*, P. 89
- (24) *Op. cit.*, P. 83
- (25) S. FELMAN, in *La folie et la chose littéraire*, SEUIL, 1978, P. 137
- (26) J. DUVIGNAUD
- (27) T. Todorov, in *Introduction à la littérature fantastique*, SEUIL, 1976, P. 23
- (28) *In la poudre d'intelligence*, *op. cit.*, P. 118
- (29) *Op. cit.*, P. 113
- (30) *Op. cit.*, P. 113
- (31) *Op. cit.*, P. 113
- (32) J. CHEVALIER et A. GHEERBRANT, in *Dictionnaire des symboles* PARIS, LAFFONT, 1969, Article "aigle", P. 14
- (33) *In la poudre d'intelligence*, *op. cit.*, P. 113
- (34) J. CHEVALIER et A. GHEERBRANT, *op. cit.*, article "Vautour" P. 994
- (35) *In la poudre d'intelligence*, *op. cit.*, P. 115
- (36) *Op. cit.*, P. 118
- (37) J. CHEVALIER et A. GHEERBRANT, *op. cit.*, article "or", P. 707
- (38) E. FINK in *Le jeu comme symbole du monde* PARIS, Editions de Minuit, 1966, P. 228
- (39) *In la poudre d'intelligence*, *op. cit.*, P. 113
- (40) *Op. cit.*, P. 111
- (41) Cf. relevé succinct précédent
- (42) Selon une expression rapporté par R. JEAN in *Pratique de littérature*, SEUIL, 1978, P. 271
- (43) *In la poudre d'intelligence*, *op. cit.*, P. 115
- (44) *op. cit.*, P. 119
- (45) B. DORT in *lecture de Brecht*, à propos du théâtre brechtien auquel le théâtre katébien emprunte certaines de ces techniques.
- (46) M. MAFFESOLI, *op. cit.*, P. 82.

## DIALECTIQUE DE L'AVENEMENT DE LA MODERNITE DANS LE TEXTE KATEBIEN

Réfléchissant sur les modalités de transmission du patrimoine culturel, Mostefa Lacheraf (1) faisait remarquer qu'hormis pour la tradition sacrée - qui présuppose que ce qui est transmis remonte à une parole divine, à une révélation au sens strict du terme - la perpétuation d'un patrimoine ne nécessitait nullement un conservatisme frileux et une transmission fidèle. En effet, chaque génération s'approprie la tradition, l'enrichit et l'augmente. C'est même là la condition sine qua non pour qu'une tradition ne s'étiolle pas, ne tombe pas dans l'oubli, ne meurt pas. De ce fait, estime-t-il, les "traditionnalistes" - parce qu'ils s'en tiennent de façon fétichiste à des formes purement historiques - empêchent la véritable transmission dynamique qui ne saurait s'effectuer que selon un processus de **transformation historique**.

Par ailleurs, si l'on prend appui sur les travaux de l'Ecole de Francfort (Max Horkheimer, Theodor Adorno, Walter Benjamin, Herbert Marcuse entre autres), la modernité se définirait par la conscience d'une rupture drastique, survenue dans le domaine des arts en Europe depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, par rapport à une tradition classique qui aurait perdu désormais toute valeur normative. Modernité qui se caractérise notamment, par delà l'intérêt porté à l'actualité qui risque de la réduire à un phénomène de mode, par un changement fondamental des formes comme des sujets (thèmes) de l'art. Changement porté par le principe d'une autonomisation radicale du domaine des arts par rapport au réel. Dès lors, l'art moderne, débarrassé du système référentiel et du souci de mimesis de la réalité se concentre sur l'expression de l'expérience d'une perte fondamentale et renonce à livrer un sens cohérent et achevé pour offrir le spectacle de la mise en question du sens par la valorisation du travail transformateur de l'artiste. Celui-ci perd son aura de demiurge inspiré et apparaît désormais comme un démythificateur qui exploite les données du hasard et multiplie les points de vue pour, non plus délivrer une vérité, mais énoncer un questionnement. Corrélativement se développe le paradoxe de l'autonomie

de l'art alors même que s'impose l'idée que c'est dans l'art que se manifestent, de façon prioritaire, les enjeux sociaux sous forme de rapports de l'individu et de la société.

Par un tout autre chemin que celui de l'Histoire de la pensée et des arts en Europe, Kateb Yacine interpellé par une toute autre conjoncture historique et motivé par des enjeux fondamentalement différents, rejoint le train de la modernité. Une modernité intempestive qui pulvérise les cadres de la forme romanesque (devenue elle-même classique et intronisée dans l'Algérie coloniale par le talent d'Albert Camus) et évacue la représentation "neutre" de la réalité au profit de l'expression de la négativité, du malheur, de l'horreur : thème récurrents de la modernité depuis Baudelaire. Ce faisant, Kateb s'accordait à l'écho toujours vibrant de la voix de Nerval pour refaire, pour son propre compte et à partir d'une mémoire et de matériaux culturels d'une autre civilisation non moins séculaire, la poésie de l'expérience d'une toute autre perte. Traversée douloureuse qui féconde le hasard d'une rupture tragique - en l'occurrence nettement identifiée comme étant l'intrusion coloniale - et l'assume en un chant triomphant qui consacre la naissance à l'Histoire moderne en passe de devenir la même pour toute la planète terre.

Le travail littéraire de Kateb - contemporain et à plus d'un titre analogue à celui de Driss Chraïbi - nous paraît, à cet égard, le lieu où se donne nettement à voir le décrochement d'une thématique et d'une narratique traditionnelles - doublement traditionnelles en ce qu'elles réfèrent à une double tradition culturo-littéraire télescopée par le jeu de l'Histoire - et l'avènement d'une modernité qui réactive, à l'épreuve du vécu colonial et des dislocations qu'il occasionne, le sens de l'horreur, l'attention à un surréel barbare, le sentiment d'une rupture irréversible et d'une déperdition irrémédiable du sens.

### I- LA FORME-SENS

À la fois douloureux et éclatant le roman *Nedjma* fait naître l'espoir de quelque chose d'inouï, fait résonner une promesse libertaire, créative, teintée d'une touche hérétique. Ce livre qui apparaît comme un unique mouvement de révolte, avance concrètement, par son organisation même, l'idée d'une question nécessaire et impossible à construire. Ce qui confère au concept de forme - à la démarche donc - une primauté qui procède du contenu.

### I.1 "L'œuvre en fragments"

Nedjma, comme *Le Cadavre encerclé*, comme *Le Polygone étoilé*, est un texte construit de telle sorte qu'en dépit de son architecture générale, chacune de ses sections semble prendre un nouveau départ et un nouveau souffle. Et l'acheminement du sens qui va et vient implique un retard nécessaire de la prise de conscience qui garantit précisément que le sens "travaille".

Cette construction procède comme une démarche intellectuelle continue (dont elle offre au demeurant le spectacle) ; une démarche soucieuse d'exprimer que la vérité n'est pas la simple adéquation de la pensée à la chose mais plutôt une constellation d'idées. Et si par la suite l'œuvre de Kateb a été livrée ostensiblement en fragments, ce n'est pas seulement à cause d'un destin contraire (que d'aucuns ont eu tendance à considérer assez hâtivement comme un "tarissement de l'inspiration") mais parce que cela était comme un aboutissement et correspondait profondément à la structure même de sa pensée. Cette structure le prédisposait de tous temps à entreprendre des fresques totales et à les construire par un montage kaléidoscopique de fragments, bannissant tout effet de trompe-l'œil. Une telle forme, par sa précarité et son inachèvement mêmes retient quelque chose de la force universelle et compose en permanence avec la mort.

Plusieurs critiques ont comparé cette forme romanesque qui assemble différentes séquences narratives et différents thèmes sans souci de constituer un enchaînement, avec un tissu ou même avec un patchwork. Organisation qui dérange parce que, loin de vouloir dissimuler les raccords, elle les exhibe, qui se refuse à combler illusoirement des failles. Écriture qui nécessite d'être ruminée jusqu'à livrer la moëlle qu'elle contient car, au premier abord, elle saisit par un sentiment de difficulté et d'incommunicabilité.

Or l'élément de non-communication immédiate - qui se manifeste dans toute son intransigeance dans un des premiers poèmes de l'auteur : *Nedjma ou le poème ou le couteau* et qui régit toute l'économie textuelle du cycle de *Nedjma* - Kateb a cherché à le réduire plus tard dans son théâtre populaire par souci de l'efficacité révolutionnaire. Dès lors il se met à vouloir communiquer de l'incommunicable au moyen de l'expression lapidaire combinée à une certaine simplification des moyens du langage. Mais cette simplicité est trompeuse ; le

procès d'énonciation prend quelque chose d'autoritaire et l'énoncé adopte l'allure du proverbe inventé. Peut-être pour concilier une expérience intellectuelle et sensible complexe avec le souci de communication élargie. C'est, nous semble-il, cette attitude de langage qui confère à *L'Homme aux sandales de caoutchouc* sa douloureuse et fragile profondeur.

Le besoin d'autorité - au sens d'une garantie collective et non d'un savoir magistral - n'est pourtant pas étranger au caractère incommensurable, individualisé jusqu'à la plus douloureuse solitude de cette pensée qui, très tôt a cherché à s'exprimer et à dialoguer jusque dans la tentative la plus désespérée de lire sa poésie hermétique, en français, dans des lieux en apparence hors de ses préoccupations : les cafés maures.

En fait, cette œuvre est produite par une pensée se déployant dans un espace intérieur mouvant qui ne se pose jamais comme intériorité idyllique, intimiste, ou déviante mais vous entraîne toujours et irrésistiblement vers une richesse qui dépasse le réel extérieur en ce sens que le réel est toujours en deça de ses possibles. Œuvre qui dépasse également les idéologies qu'elle met en scène ou répercute parce qu'elle les met en question par le jeu même de leur figuration sur la scène du texte dans la contiguïté, le télescopage et la fragmentation. Ce faisant elle les soustrait aux manichéismes infructueux par lesquels les idéologies dominantes bloquent le débat d'idées. Dès lors, le texte katébien parvient à communiquer sans équivoque ce qu'il refuse de communiquer univoquement. Et c'est ce qui fait sa force.

### I.2. La dynamique propre au texte.

Une autre caractéristique de *Nedjma* qui différencie ce livre des autres romans algériens ou même maghrébins antérieurs ou contemporains et qui est constitutive du style katébien, c'est sa rapidité. Rapidité qui n'est pas celle d'un développement diégétique puisqu'elle n'exclut pas de nombreuses "digressions" de délectation poétique qu'une analyse traditionnelle (ou même structuraliste) du rythme comptabiliserait comme des temps de pause qui ralentissent la diégèse. Rapidité qui est plus que le mouvement spontané d'un récit animé par une subjectivité intempestive. Sa violence procède plutôt de ce qui est exprimé et qui ne peut être observé, considéré tranquillement, sereinement. Car la distance entre l'observateur et le monde observé et qui

était en apparence bien établie dans les romans de Féraoun, Mammeri, Dib ou même Chraïbi, s'est défaite. Le rapport d'extériorité relative du sujet à son vouloir dire est ébranlé. Et ceci modifie profondément l'idée même de vérité et a quelque chose à voir avec la fragmentation dont il vient d'être question.

La rapidité du texte katébien procède aussi d'une sorte d'impatience devant une pesanteur qui fait obstacle à ce qui devrait être et qui se manifeste chez tous les personnages narrateurs (y compris Si Mokhtar) parce qu'ils ne sont pas seulement témoins qui réfléchissent sans diffracter les rapports au réel socio-historique. Etant à la fois témoins et acteurs, ils ne sont pas des points de transparence mais deviennent lieux de représentation d'un contenu qui échappe à la compréhension immédiate, lieux d'intervention sur le réel ce qui suscite une tension du texte tout en signalant la place d'une vérité.

A travers cette impatience s'exprime d'une certaine façon et avec quelque violence cet antagonisme - que vivaient déjà les écrivains maghrébins acculturés mais que Kateb porte à un degré de révolte en rapport avec la poussée révolutionnaire ambiante - antagonisme d'être devenu jusqu'au tréfonds de lui-même problématique sans trouver encore un élément supra-individuel, substantiel, où le sujet isolé pourrait être reconnu intellectuellement sans être opprimé. C'est, nous semble-t-il, une raison qui fait la nécessité du quatuor soudé et disparate qui gravite autour de Nedjma.

Pour Kateb, l'expérience de ce décalage est vécue avec une telle acuité qu'elle provoque jusqu'à l'inhibition devant l'écriture. Conscient de son incapacité à s'intégrer (du fait même de ce caractère éminemment problématique) il n'a jamais nié son désir de le faire et ce jusqu'à la tentation de l'aphasie. Cette contradiction n'est pas le signe de la faiblesse de l'homme seul. Elle annonce aussi une vérité maintes fois proclamée par Kateb : la reconnaissance que la réflexion privée est insuffisante tant qu'elle est séparée de la praxis qui vise à changer les choses.

En même temps la conscience obscure des deux vitesses incomparables auxquelles avancent séparément les intellectuels et les masses dans sa société accusent le malaise. D'où ses reniements de son statut d'intellectuel, ses professions de foi inconsidérées quant à la nature éminemment révolutionnaire du peuple, ses pétitions de principe en

apparence contradictoires. Situé, par ses choix existentiels mêmes, au cœur de cette dialectique de l'impatience et de la pesanteur, Kateb, tel un coprs conducteur, transmet ce principe de la mobilité à son écriture. Cette dynamique propre au style katébien se conjugue à la capacité "d'électroscope" dont jouit de façon patente et reconnue le genre romanesque pour enregistrer et transmettre les frissons de la sensibilité collective.

Cependant la dialectique de l'impatience et de la pesanteur qui anime le texte katébien autant que le référent socio-historique n'est pas décrite de façon immédiatement perceptible. Par le caractère éminemment imagé de son écriture, qui libère la fonction de découverte du langage et sous la perspicacité de son regard, l'historique affleure dans toutes les manifestations de la vie données à voir. Et il n'est pas jusqu'à la Nature qui ne devienne un morceau d'Histoire.

## II - LA REPRESENTATION DU REEL COMME ALLEGORIE DE L'HISTORIQUE

Ce qui permet de parler de temps historique dans *Nedjma* ou le *Polygone* c'est bien la fresque de la vie sociale qui fournit des repères à l'ordonnement des événements et des souvenirs des personnages. Mais l'affleurement des structures historiques contradictoires apparaît avec plus de force à travers le procès de mythisation de l'environnement dans lequel se meuvent les personnages.

A cet égard le récit de la découverte de Bône par Lakhdar - collégien en rupture de ban qui vient d'opérer une prise de conscience de son entrée dans l'Histoire par sa participation aux manifestations de 45 et son emprisonnement - est exemplaire du travail métaphorique du texte katébien comme stratégie de discours par laquelle le langage se dépouille de sa fonction descriptive pour accéder à un niveau où il libère sa capacité de découverte du réel.

L'ensemble de la séquence devrait faire l'objet d'une analyse pas à pas de la productivité textuelle. Nous ne retiendrons ici, à titre indicatif, que quelques motifs qui satureront le texte et se modulent avec une obsession lancinante : celui de la ville anthropomorphisée, féminisée, symbole de "l'Algérie toujours envahie" et de "son inextricable passé" (p. 128) ; celui du train qui a "le sursaut du centaure, le sanglot de la sirène, la grâce poussive de la machine à bout d'énergie" (p. 70) :

séducteur, violeur, tyran de la cité qui évoque l'envahisseur étranger dont il est un attribut ; celui du soleil, "Dieu des païens" qui préside, éternel, de son zénith inaccessible à l'asservissement de l'une la ville par l'autre le train.

Quelques pages plus loin, le corps à corps du minaret et du chantier, en un raccourci saisissant, dresse ces protagonistes symboliques dans une lutte sans merci qui en fait les actants métaphoriques des forces contradictoires qui dynamisent l'Histoire en cours : "trois fois séculaire, coupée de navire gravissant l'horizon, le minaret tient en respect l'armada de béton, archouté entre terre et ciel, tel qu'il conquiert les nomades et les corsaires à la ville échouée devant l'audace des chantiers modernes qu'elle retarde et investit" (p. 74).

La résistance de l'actant Pouvoir Absolu (le Dieu païen qui suspend la marche du temps et de la machine) et celle de l'actant Savoir Absolu (le minaret qui "tient en respect l'armada de béton") se conjuguent pour, à la fois "retarder" et "investir" la dynamique nouvelle, éclairant d'une certaine façon cette dialectique de la vitesse et de la pesanteur qui donne son rythme au texte.

Dès lors, il apparaît nettement que les images qui structurent le texte ne sont pas des images mythiques de même nature que celles que décrit la psychologie de Jung par exemple. Elles ne représentent pas des archétypes invariables mais surgissent de la force même de l'Histoire, orientant l'attention non sur l'anhistorique mais, justement, sur ce qui est le plus déterminé par le temps. De ce fait, les images qui brassent les éléments naturels (terre, mer, soleil) ne semblent pas en rapport avec la nature comme le seraient les figures d'une ontologie (ce qui était le cas, par exemple, chez Albert Camus) : elles n'ont d'éternel que leur caractère éphémère. Et l'éphémère s'affirme, alors, comme catégorie suprême de l'existence. Cette matérialité qui caractérise la pensée de Kateb fait apparaître, par comparaison, l'existentialisme camusien comme un reliquat chimérique de l'expérience.

C'est pourquoi, pensons-nous, les difficultés devant lesquelles Kateb place son lecteur ne sont pas seulement celles de l'organisation (son refus des enchaînements logiques et des argumentations) mais aussi celles qui découlent du contenu même de sa pensée et de son expérience sensible. Car Kateb extrait de l'environnement - qui cesse d'être simple décor - sa moëlle propre. Il va même jusqu'à faire de

l'image primitive de la nature une surnature (cf. en particulier la séquence du retour au Nadhor). En même temps d'ailleurs, et par un processus inverse, cette nature devient l'analogon d'un élément historique. Plus particulièrement la ville, qui entrelace des éléments naturels et des constructions de l'homme se transforme en une sorte de matière au second degré qui véhicule et visualise le travail transformateur de l'Histoire. Ce faisant la ville - que ce soit Bône ou Constantine - se mue en allégorie.

Corollairement l'action des hommes est susceptible de provoquer un bouleversement de caractère cosmique perturbant l'organisation de l'espace et déréglant le cours du temps. Ainsi l'intrusion étrangère transforme le paradis originel, verdoyant, où les ancêtres diffusaient la science et les arts, en maquis de la résistance où les vétérans veillent à la sauvergarde d'une Tradition rigidifiée.

Ainsi par exemple, au Nadhor, lorsqu'arrive de la ville pervertie par la présence étrangère, le trio Rachid, Si Mokhtar, Nedjma, le maléfice du péché originel est réactivé. L'orage se déclenche qui lave la terre ancestrale de la réitération parodique de la scène primitive du meurtre de la grotte et rétablit l'ordre : Si Mokhtar est tué, Rachid chassé de l'Eden, Nedjma la tentatrice est séquestrée, voilée de noir et vouée à refaire indéfiniment le trajet qui relie les deux villes sœurs et rivales Bône et Constantine.

D'un autre côté se trouve souligné le caractère illusoire du "retour aux sources". L'échec de l'entreprise de Rachid retournant au paradis originel en une aspiration mythique à effacer le temps de la chute, réaffirme les droits de l'historique. Par contre la surproduction poétique qui accompagne cette parenthèse idyllique où s'abolit le temps valorise cette expérience qui devient celle d'une intégrité naturelle. Par là la situation même d' "état de nature" qui est reconstituée au Nadhor acquiert un rôle théorique en ce qu'elle montre bien ce qu'est l'homme - élément du tout social - dans ce qu'il a d'irréductible à ce tout, plutôt que dans ce qu'il a d'antérieur à lui.

Autant ou plus qu'un paradis originel, le Nadhor est alors perçu comme un enclos naturaliste. En fait il est le lieu où se superposent et se dissocient une conception théologique - dans laquelle les ponts sont irrémédiablement coupés entre l'origine et l'Histoire - et une conception anthropologique qui analyse la société en termes de répression, un

peu dans le même sens que la réflexion de Marcuse dans *L'homme unidimensionnel*. Au sortir du Nadhor la séparation essentielle entre théologique et anthropologique est consacrée.

La scène du Nadhor avec l'immolation sacrificielle de l'ancêtre déchu (Si Mokhtar), le bannissement du fils indigne (Rachid) et la séquestration de l'Eve tentatrice prend bien des allures de démolition révolutionnaire y compris avec cet air festif qui accompagne généralement ces sortes de manifestations et perpétue la fascination de la scénographie comme dans les rituels sacrés.

Cette complexité montre à quel point la volonté d'exorcisme se combine au programme critique pour nourrir le mouvement iconoclaste par lequel l'auteur apprend à tout casser, sauf l'espoir de bien refaire le monde.

Mouvement iconoclaste qui embrasse tous les domaines de la vie sociale : travail, loisirs, religion, politique, amour...

Ainsi, par exemple, les manifestations de mai 45 donnent lieu dans un premier temps dans *Nedjma* à un récit épique qui met en scène la montée irrésistible des forces neuves qui animent l'Histoire. Mais dans un second temps ce récit est contesté et même renversé par la relation dramatique du même fait d'arme par un autre personnage qui en exhibe l'envers tragique et souligne comment la geste épique du groupe se construit sur la dislocation des individus. Dans cette correction d'un récit par l'autre, le geste iconoclaste prend une valeur critique et explicative qui repose sur une transformation de la définition symbolique des sujets sociaux.

Ce qui résiste à cette transformation et ce qui y pousse est mis en scène entre autres dans la représentation de prieurs sur la terrasse de la mosquée de Sidi Boumerouene que Lakhdar exhorte mentalement à la dissidence : "Relevez-vous ! Retournez à vos postes, faites la prière sur le tas. Arrêtez les machines du monde, si vous redoutez une explosion ; cessez de manger et de dormir pour un temps, prenez vos enfants par la main, et faites une bonne grève-prière, jusqu'à ce que vos vœux les plus modestes soient exaucés" (p.74).

Dans son adresse aux prieurs, Lakhdar fait preuve de positivité scientifique et de sens de l'efficacité. Mais son attitude diffuse des ondes de provocation qui le désignent à la vindicte des croyants. Leurs

lèvres "s'agitent de plus en plus, et le voyageur savoure cette prière où perle un flot d'imprécations" (p. 74). Leur émoi et leur réprobation à la vue du fumeur le relèguent dans la catégorie du fou et développent une dimension de la crainte et du châtimement comme principes actifs de la pensée théologique. Nouvel affrontement entre l'anthropologique et le théologique dans un spectacle qui montre la désinsertion du sujet de l'énonciation et provoque l'éclatement de l'énoncé.

Nous retrouvons encore cette matérialité de la pensée katébienne qui lui fait poser sa fiction en relation intime avec les discours sociaux qui l'entourent et lui fait inventer des passages qui tâchent d'effectuer des transformations mentales et culturelles. Par là la fiction impose, en retour, sa marque à la réalité, mord sur la réalité. Par là également la fiction katébienne remplit, d'une certaine façon, le programme de transmission de la tradition selon le procès transformateur souligné par Lacheraf et que nous rappelions au début de ce travail.

De fait, la modernité chez Kateb, n'apparaît nullement comme valeur transcendante, comme modèle culturel ou comme position morale. Ce n'est pas un mythe de référence mais un affleurement, dans la contradiction, de structures historiques nouvelles. Or, on le sait, depuis Hegel l'Histoire est devenue l'instance dominante de la modernité ; temps indéfini qui ne connaît plus d'éternité.

## VARIATIONS KATEBIENNES DE LA MODERNITE LITTERAIRE MAGHREBINE : L'OMBRE DU PERE ET LA SEDUCTION INTERLINGUISTIQUE.

Kateb Yacine n'est pas le premier écrivain maghrébin de langue française. Il a des prédécesseurs prestigieux. Mais le rôle symbolique de fondateur qu'il a joué pour la littérature maghrébine est aujourd'hui reconnu : même si son œuvre est moins importante que celle, par exemple, de Mohammed Dib, l'écrivain représente pour tous depuis la fulgurante découverte de *Nedjma* en 1956 une sorte de mythe de référence à l'ombre duquel ses successeurs produisent. Leurs textes renvoient bien souvent à la geste de Nedjma comme pour s'en autoriser, et pour développer à leur tour cette violence qui les caractérise pour la plupart, mais qu'ils semblent parfois craindre d'assumer loin de la tutelle de celui qui le premier dans cet espace osa être aussi directement iconoclaste.

Avec une violence dans l'écriture et les prises de position, même contradictoires, qui furent les siennes, Kateb a été le premier à oser, sur tous les plans, la rupture et la révolte dans lesquelles il a toujours vécu et écrit. Comme tels l'homme et l'œuvre ne passent pas inaperçus, et soulèvent toujours les passions. Et en même temps ils ne cessent de nous poser la question fondamentale de la littérature, dans son rapport toujours tragique avec le réel. Tout, ici, est imbriqué, et c'est peut-être une des raisons pour lesquelles Kateb joue pour les écrivains maghrébains plus jeunes ce rôle quasi-paternel. Comme beaucoup de grands écrivains, il fut d'abord un symbole dans sa vie, ses positions, ses contradictions, son refus perpétuel de tout conformisme à quelque niveau que ce soit. A-t-on assez repris sur tous les tons la définition que Jacqueline Arnaud en donna peut-être la première : "*Kateb le rebelle*" !

"Fondateur", comme Keblout, Kateb le fut par sa force et son audace d'écrivain dont les nombreux émules reprennent jusqu'aux tics d'écriture,

1) ARNAUD, Jacqueline. *Recherches sur la littérature maghrébine de langue française. Le cas de Kateb Yacine*. Paris, L'Harmattan, 1982, Tome 2, p. 400.

mais il le fut aussi par la contradiction même de son excès en toutes choses, y compris dans la douceur, entraînait comme nécessairement.

Or, l'une des œuvres des écrivains de la génération suivante qui fut parfois considérée comme des plus excessives, celle de Rachid Boudjedra, s'écrit en grande partie en dialogue intertextuel avec celle de Kateb, dont elle transpose et parodie souvent les modèles narratifs ou les rythmes prosodiques, tant pour se réclamer d'une littérarité reconnue et s'autoriser de ce fait une certaine audace, que pour introduire avec le modèle tout un jeu de transpositions-déformations dans lequel réside une part essentielle du plaisir de la lecture de *L'Insolation* 1 par exemple. On se plaît d'ailleurs depuis quelques années à relever les jeux souvent subtils des écrivains maghrébains avec le modèle katébien 2. Si cette référence peut paraître somme toute banale à tout familier de la théorie littéraire pour qui il est évident que la littérature n'existe en tant que telle que dans l'intertextualité, la référence presque exclusive à Kateb, comme s'il n'y avait pas d'autres modèles maghrébains, interroge : délivreur d'un langage assumé là où l'usage de la langue française a souvent quelque chose de contrit face à l'idéologie identitaire exacerbée, Kateb seul a l'audace qui autorise. Et son pouvoir fondateur et libérateur, malgré les défaites, lui vient d'une dimension mythique atteinte par sa contradiction même : "*Et le vieux Keblout légendaire apparut une nuit dans la cellule, avec des moustaches et des yeux de tigre, une trique à la main (...) et il semblait à chacun que lui seul avait réellement vécu leur existence dans toute son étendue*" 3

La référence à l'œuvre de Kateb et la variation à partir d'elle surtout vont ainsi jusqu'à en faire lire le texte comme une sorte de *vulgate*, de texte de base avec tout ce que cette notion peut comporter de rituel peut-être moins étranger qu'il ne semblerait à l'esprit de l'œuvre iconoclaste du grand fondateur. Et c'est en ceci que l'écriture rejoint la *doxa*, la parole paternelle de la Loi, même s'il s'agit ici de renverser ensemble toutes les idoles, toutes les lois politiques ou littéraires contre lesquelles Kateb a toujours combattu, et que ses émules dans un bel élan unanime continuent à mettre en pièces... avec lui. La dimension

1) BOUDJEDRA, Rachid. *L'Insolation*. Paris, Denoël, 1972.

2) Je donne quelques exemples dans le dernier chapitre de mon récent petit ouvrage sur *Nedjma* : BONN, Charles. "*Nedjma*" de Kateb Yacine. Paris, PUF, 1990, pp. 113-123.

3) *Nedjma*, p. 134.

iconoclaste de l'écriture katébienne fonctionne bien ici comme le modèle, comme la Langue du Père, et comme le schéma d'identification d'une littérature maghrébine de langue française qui même si elle est à présent loin de ses éclats des années 70, est toujours d'abord perçue dans la Société qui l'accueille comme un *désordre* à la fois nécessaire et craint. Et c'est à travers cette perception dans laquelle elle se développe qu'elle rejoint le discours psychanalytique.

Comme le discours psychanalytique, le roman maghrébin de langue française a souvent été perçu dans l'espace dont il se réclame comme un facteur de désordre, et la "difficulté" de lecture, par exemple, qu'on lui prête, ou bien au contraire sa réduction à de gentilles descriptions villageoises, ne sont que des exemples parmi d'autres d'un évitement qui signale son danger. Quant à Kateb Yacine, il a parfois manifesté vis à vis de la psychanalyse un refus explicite assez fort, renforcé par des approches quelque peu maladroites qui avaient été faites de son œuvre, prise comme simple document pour un dévoilement public pour le moins impudique de l'intimité réelle ou supposée du poète. Pourtant peu d'œuvres de la littérature du Monde entier montrent un rapport au langage plus proche de celui de la psychanalyse, particulièrement dans son travail sur le mythe, dans la constante mise en abyme du jaillissement même du récit, et surtout dans son rapport à la fois glorifiant et iconoclaste avec la Langue, "*gueule du loup*" qui l'éloigne de la culture du Père, et où pourtant le Père lui-même l'a jeté, l'éloignant du même coup de ce "*théâtre enfantin*" de la complicité avec la mère sur lequel débouche soudain le récit autobiographique direct enfin dévoilé à la fin du *Polygone étoilé* : 1 le désordre d'où surgit la littérature maghrébine de langue française dans une Société colonisée à l'intégrité identitaire brisée est bien de l'ordre de la Langue, elle-même inséparable du Roman familial.

1) KATEB, Yacine. *Le Polygone étoilé*. Paris, le Seuil, p. 180 : "Y croyait-il-même ?/Ma mère soupirait, et lorsque je me plongeais dans mes nouvelles études, que je faisais, seul, mes devoirs, je la voyais errer, ainsi qu'une âme en peine. Adieu notre théâtre intime et enfantin, adieu le quotidien complot ourdi contre mon père, pour répliquer, en vers, à ses pointes satiriques... Et le drame se nouait. (...) jamais je n'ai cessé, même aux jours de succès près de l'institutrice, de ressentir au fond de moi cette seconde rupture du lien ombilical, cet exil intérieur qui ne rapprochait plus l'écopier de sa mère que pour les arracher, chaque fois un peu plus, aux frémissements réprobateurs d'une lange bannie, secrètement, d'un même accord, aussitôt brisé que conclu... Ainsi avais-je perdu tout à la fois ma mère et son langage, les seuls trésors inaliénables - et pourtant aliénés !"

Discours psychanalytique et discours romanesque sont donc cousins au Maghreb, y-compris pour l'œuvre de Kateb. Ils se fécondent réciproquement, et leur parenté explique peut-être bien aussi la relation complexe des écrivains de la génération suivante avec l'œuvre et la personne du grand Fondateur. Mais peut-être cette complémentarité, à son tour détournée, pervertie, permet-elle des modalités plus subtiles ou plus tragiques de dérobades, car aussi bien la double culture dans laquelle discours romanesque et discours psychanalytique se développent ne peut-elle pas être banalisée : elle comportera sans doute toujours une dimension pathogène et dynamique à la fois qui fonde ces deux discours comme les pratiques socio-culturelles qu'ils engendrent.

Une des caractéristiques essentielles du roman maghrébin de langue française est bien souvent de renvoyer au roman familial tel que l'a décrit Freud dans l'article célèbre repris par Marthe Robert<sup>1</sup> et qui dans la Société maghrébine est le *non-dicible* dans ce dire public qu'est nécessairement la littérature. *Famille*-lieu essentiel d'une spécificité culturelle, certes, mais lieu majeur aussi, est-il nécessaire de le préciser du théâtre œdipien. Et famille le plus souvent perçue à travers un récit d'enfance propice à cette mise en scène, ou qui renvoie directement ou indirectement à cette enfance comme au système de référence essentiel, comme au point de fuite ou d'horizon de la plupart des textes.

L'auteur maghrébin le plus connu pour sa mise en scène du roman familial et le scandale lié à cette entreprise est sans conteste encore une fois Rachid Boudjedra, même s'il est loin d'être le seul à le faire. Le désordre katébien comme celui du discours psychanalytique que met en scène l'énonciation de la *Répudiation* sont 2 conjointement le point de départ de l'écriture de Boudjedra, dont toute l'œuvre ultérieure restera travaillée par la figure du père et l'intertextualité comme jeu croisé avec les langages littéraires valorisés, Lois concurrentes dont l'opposition est une des dynamiques de son œuvre. Et, comme l'était la mise en scène de l'Ancêtre chez Kateb Yacine, le travail de Boudjedra avec la figure du Père et le désordre de l'intertextualité a dès *La Répudiation*, son premier roman paru en 1969, une fonction subversive.

- 1) FREUD, Sigmund. "Der Familienroman der Neurotiker", in RANK, Otto. *Der Mythos der Geburt des Helden*. Leipzig et Vienne, 1909. Repris par ROBERT, Marthe, *Roman des origines et origines du roman*. Paris, Grasset, 1972, 365 p.  
2) BOUDJEDRA, Rachid. *La Répudiation*. Paris, Denoël, 1969.

Comme le discours psychanalytique qui y est mis en œuvre et représenté, le discours romanesque déstabilise la pression du groupe, ou plutôt du discours groupal, de la norme ou de la "doxa" sur l'individu. Et si cette déstabilisation n'y profite pas nécessairement à une libération de l'individu, elle libère du moins une parole individuelle, parfois jusqu'à la logorrhée.

La parole romanesque maghrébine naît donc bien d'un désordre fondateur : c'est par ce dernier que le roman maghrébin pourra remplir sa fonction de déstabilisation dans une Société d'autant plus crispée autour du Dire de la Loi que ce Dire contient en lui-même dès l'origine sa propre destruction. C'est probablement une des raisons essentielles de ce pouvoir fondateur paradoxal de l'œuvre de Kateb, qui ne légitime la production de ses émules qu'en s'autodétruisant elle-même comme Langue du père, comme discours d'une identité littéraire, comme cohérence d'une démarche. Kateb Yacine, homme et œuvre ici confondus, est ainsi une figure légitimante essentiellement par la dynamique dans laquelle il se détruit perpétuellement comme tel. C'est le sens (l'absence de sens ?) majeur du *Polygone étoilé*, sur lequel s'achève le cycle de *Nedjma*, et qui n'est achèvement, couronnement de l'œuvre que parce qu'il pose l'inachèvement comme moteur même de sa démarche : "*Chaque fois les plans sont bouleversés*" en est ainsi une malicieuse phrase-leitmotiv 1.

La lecture, dans ces romans récents de Boudjedra comme déjà chez le Kateb du *Polygone étoilé*, ne doit donc pas seulement chercher le sens de l'inconscient mais plutôt approcher la manière dont l'inconscient signifie. C'est encore une des leçons qu'on peut lire dans l'apparent désordre du *Polygone étoilé*, "roman" paru dix ans après *Nedjma*, et dont une dimension essentielle est précisément la bigarrure, qui s'allie à l'ambiguïté pour produire des significations imprévues ou burlesques, et soudain féroces précisément par leur ambiguïté, par le refus de toute construction apparemment "logique" du livre. Car si *Nedjma* récusait toute signification univoque, le registre épique, même distancié, y dessinait la possibilité d'inventer un sens à venir. La "forme terroriste" du *Polygone étoilé*, si elle exclut cette possibilité, constate surtout une perte du sens, ou un sens trop évident pour avoir

1) Par exemple pp. 10-11, 96-97 et 131. Pour un développement de cette lecture du *Polygone étoilé*, je me permets de renvoyer à : BONN, Charles. *Le Roman algérien de langue française*. Paris, l'Harmattan, 1985, pp. 191-213.

besoin d'être découvert dans la polyphonie textuelle. Le double sens de la phrase-leitmotiv "*Chaque fois les plans sont bouleversés*", même s'il est souligné par le poème burlesque qui dit que "*dans le monde d'un chat!* Il n'y a pas de ligne droite", ou de la non-détermination historique des "*camps*" où se retrouvent précipités les héros dès la première page, apparaît dans l'évidence des juxtapositions inattendues de fragments. La jubilation ludique de l'écriture devient d'autant plus terrorisme politique que la dénonciation n'a jamais besoin d'être explicitée : l'absence de signification est encore la signification la plus cruelle. En désignant le texte en même temps que son signifié dans une confusion iconoclaste, ce carnaval du *Polygone étoilé* peut être lu aussi comme une dérision implicite de toute tentative de trouver un sens, peut-être parce que depuis *Nedjma* qui en dessinait l'absence désirante, celui-ci s'est désespérément perdu ? L'inconscient, comme le montre Lacan, n'est plus l'objet de la lecture, c'est-à-dire de l'interprétation, mais le procès de la lecture lui-même. La rencontre de l'autre comme fondement de la constitution de l'identité passe par la constitution du texte. Elle est structurée par le rapport entre l'écriture et la lecture.

Or le texte romanesque maghrébin se développe en dialogue avec une lecture problématique : l'espace de lecture dans lequel il trouve sa signification est double. Bien souvent le même texte fournit deux significations divergentes selon qu'il est lu dans un contexte maghrébin ou européen, et les meilleurs écrivains savent adroitement jouer de cette rencontre entre deux systèmes culturels pour développer des jeux sémantiques parfois inattendus. Le roman maghrébin, et même la littérature maghrébine de langue arabe, s'inscrivent sous le signe de l'altérité, de la double culture, même (et surtout ?) lorsqu'ils prétendent la nier.

Dans ces textes, l'altérité est sans cesse interrogée. L'écriture de langue française, de plus, coupée de la langue sacralisée du Père que pourtant elle ne peut ignorer, se développe en-dehors de la Loi du Père, dont elle est meurtre symbolique par son existence linguistique même. Et cependant elle ne peut ignorer cette place vide du Nom du Père qui la hante, et dont la béance n'est pas étrangère à l'angoisse existentielle dont toute cette littérature est parcourue : on retrouve dans les textes récents ici convoqués la question déjà posée par Rachid dans *Nedjma* : "*Ce sont nos pères, certes; des oueds mis à sec profit de moindres ruisseaux, jusqu'à la confluence, la mer où nulle source ne*

reconnaît son murmure : l'horreur, la mêlée, le vide". 1 L'Ancêtre mythique, Keblout le Fondateur et l'origine du mythe tribal n'avait-il pas déjà transformé l'antique gloire de son Nom en vide sonore ? "Le fondateur. Nous n'osons plus déterrer ses trésors. Despote. Liquidateur de notre armée natale, il nous aura laissé le subtil héritage de ses dettes, la stupeur : l'éternelle nouveauté de vivre par milliers confondus, sans grande science, et forts de ce royaume hypothétique." 2. Or on a vu comme à la fin du *Polygone étoilé* l'écriture s'origine dans la perte de la Langue du Père et l'absence de son Nom comme de sa Loi.

Dès lors jeux de mots, calembours, travail dans la lettre dont Lacan a montré qu'ils constituent un champ commun majeur entre littérature et psychanalyse vont multiplier leur productivité dans le passage, non seulement d'un code à l'autre, mais d'une langue à l'autre. La dualité et parfois la pluralité des signifiants croisés va ainsi démultiplier les niveaux de sens, dans un fonctionnement tantôt ludique et joyeux, tantôt traumatisant ou pathogène, quand il ne s'agit pas, comme c'est le plus souvent le cas, des deux à la fois.

La question du statut de l'Autre est, ainsi, posée, tant au niveau de la représentation fantasmatique qu'en développe l'écriture romanesque maghrébine de langue française qu'à celui de la dépendance de cette écriture par rapport au lieu d'origine de son langage. Or cette dépendance langagière est un autre point de rencontre entre discours romanesque de langue française et discours psychanalytique au Maghreb, puisque l'un et l'autre sont perçus d'abord à partir de leur fonction subversive de langages radicalement extérieurs, et pourtant plus au fait que n'importe quel autre de la réalité intérieure à l'espace culturel ou psychique maghrébin.

L'incontournable présence de l'altérité, dans la langue ou dans le genre littéraire choisi, développe d'abord l'écriture comme une rhapsodie de l'exil. Exil à la mère sur quoi cette écriture se fonde, de la blessure et du deuil duquel elle vit, et qu'on vient de montrer comme cellule fondatrice chez Kateb. L'écrivain se confond chez Khatibi avec cette Secte des Inconsolés dont parle le *livre du sang* 3.

1) KATEB, Yacine. *Nedjma*, cité, p. 97.

2) KATEB, Yacine. *Le Polygone étoilé*, cité p. 17.

3) KHATIBI, Abdelkebir. *Le Livre du sang*. Paris, Gallimard, 1979, 165 p.

Parole indicible, le roman l'est au même titre que cette parole de la mère souvent il met en scène quand il ne s'articule pas autour d'elle comme le fait Harrouda de Ben Jelloun. Or cette parole de la mère ne peut jamais être qu'une parole rêvée, comme l'osmose que l'écriture dans sa dimension fondamentale de perte, de deuil, de mélancolie productrice, développe avec son non-être : ce "théâtre intime et enfantin" avec la mère, ce "quotidien complot" avec elle "contre le père, pour répliquer, en vers, à ses pointes satiriques" 1 sur la perte desquels est construite toute l'œuvre en français de Kateb Yacine, comme le montre Beïda Chikhi 1, pour qui *Nedjma* ne cesse de ressasser à tous les niveaux du texte et de ses discours le choc provoqué par le mur surgi soudainement entre le poète et sa mère. L'écriture et la folie procèdent bien ici comme on l'a vu, d'une même perte, s'inscrivent dans une même béance jamais refermée. L'exil est la nature même de textes qui ne vivent que la perte irrémédiable de la mère, sans laquelle ils ne seraient pas. Et dans un premier temps ces textes taisent ce que cette perte a changé dans le rapport au père.

Cet exil du "je" de l'écriture à la langue est bien entendu inséparable du contexte de bilinguisme dans lequel se développent toutes ces écritures de la brisure et de la séduction. "Quand je danse devant toi, Occident, sans me dessaisir de mon peuple", dit *La Mémoire tatouée*, entrée en Littérature de Khatibi par une autobiographie subvertie et perverse, "sache que cette danse est de désir mortel, Ô faiseur de signes hagards" 2. Et dans *Le livre du sang* l'auteur précise que la forme originale de ce rapt où le corps entier est engagé est bien celle de la langue : "Je suis sacrifié à cette langue étrangère qui sépare mon être" (p. 149).

1) KATEB, Yacine. *Le Polygone étoilé*, cité, p. 181.

2) Dans sa communication au colloque "Apports de la psychopathologie maghrébine", Université Paris-Nord/Institut du Monde Arabe, Paris, 5 et 6 avril 1990. Textes à paraître. Les communications que je reçois pour ce colloque servent en partie de point de départ à la présente réflexion, dont le prétexte est cependant pour moi la mort de Kateb Yacine, que je considère comme le Père indéracinable vis-à-vis de qui les réactions récentes de la classe intellectuelle, si surprenantes, ne peuvent s'expliquer si l'on ignore cette relation. Non citées directement comme celles de Beïda Chikhi ou de Martine Lebas, les communications de Hafid Gafaiti et de Saloua Ben Abda m'ont également beaucoup servi.

Le bilinguisme, souligne Martine Lebas<sup>3</sup> est le terme ultime de la séduction androgyne pour cet inventeur du concept de "*bi-langue*", auteur également d'un autre roman autobiographique qui s'appelle *Amour bilingue*<sup>4</sup>. Or le bilinguisme, s'il met mieux en lumière que toute autre situation le pouvoir fascinant des mots, développe aussi en eux leur perte inhérente du réel. Le bilinguisme rappelle ainsi que l'écrivain est, selon la formule de Genette, celui qui voit et éprouve à chaque instant que lorsqu'il écrit ce n'est pas lui qui pense son langage mais son langage qui le pense hors de lui<sup>5</sup>.

Le bilinguisme rejoint donc l'écriture dans son expérience fondamentale de dépossession : dans le vécu de la perte sans laquelle nous ne dirions ni n'écririons rien. La séduction androgyne du texte khatibien instaure le miroir d'une absence (d'un exil) à soi, à l'autre, au corps, à l'amour, à la langue, et le bilinguisme pourrait de ce fait n'être qu'une fiction de l'ambiguïté, un principe de séduction qui fait advenir le "*je*" et l'Autre, "*l'Autre en lui-même éloigné*". Texte et folie développent des direx parallèles qui pourraient bien parfois être les mêmes, dans un univers divisé sans la rupture duquel cependant le langage n'existerait pas, comme l'amour.

On n'a cependant pas souligné assez jusqu'ici, qu'une situation de bilinguisme, ou plus généralement de rencontre et d'interpénétration entre deux ou plusieurs cultures, produit nécessairement des jeux plus importants qu'ailleurs sur le paraître et sur l'ambiguïté. Dans la mesure où l'on échange des langages avec toutes les connotations qui les accompagnent, on est presque automatiquement amené à produire dans le langage extérieur qu'on vous propose, ce que les propriétaires de ce langage attendent que vous leur fournissiez comme image de vous. Tout langage comporte une image implicite de l'Autre, et la communication interne à un système impose à celui qui y est admis d'y jouer un rôle qu'on lui assigne en partie du fait de ce qu'on croit savoir de son "origine". De plus, il ne s'agit pas ici d'un échange interculturel égalitaire, mais bien d'un système de dominance, ou de paternalisme.

1) KATIBI, Abdelkebir. *La mémoire totouée*. Paris, Denoël, 1971, p. 188.

2) Dans sa communication au colloque "Apports de la psychopathologie maghrébine", déjà nommé, et dans son excellente thèse de doctorat de 3<sup>e</sup> cycle : *Écriture et érotisme chez Abdelkebir Khatibi*. Nantes, 1983.

3) Khatibi, Abdelkader. *Amour bilingue*. Montpellier, Fata Morgana, 1983.

4) GENETTE, Jean. *Figures*, 2. Paris, Le Seuil, 1969.

La reconnaissance et la nomination, symboles de la toute-puissance, se font encore en Occident. Et si cet Occident peut souvent paraître étrange à celui qui y est nouvellement admis, l'étrangeté dicible n'y peut être que celle de ce nouveau-venu, qui de ce fait, dans une relation de séduction vitale, sera peut-être amené à "en rajouter" sur l'image exotique ou lénifiante que l'on attend de lui. Dès les débuts de la littérature maghrébine un roman comme *Les Boucs*<sup>1</sup> de Driss Chraïbi met en scène douloureusement ce dialogue inégal de langages dont l'un oblige l'autre à souligner certains de ses aspects en fonction d'une signification possédée par le seul langage dominant. Le mécanisme sera repris, de façon plus humoristique par Kateb Yacine, puis par Mourad Bourboune ou Nabile Farès, par Boudjedra enfin, qui saura en tirer le plus grand profit.

Cette mise en scène de la relation entre langages et des rôles qu'elle génère fait partie intégrante d'une littérature qui fut dès ses débuts et qui reste encore une immense lettre ouverte à l'Occident, dans laquelle les divers manifestations de l'être et du paraître sont toujours lourdement investies. Dès lors il convient de repenser la dérive entre le même et l'autre à travers à la fois le dit et le non-dit, les excès comme les silences.

C'est probablement autour de la représentation du père ou de sa non représentation, que les hypothèses avancées ici vont se montrer les plus efficaces. Les itinéraires de Chraïbi et de Boudjedra sont, de ce point de vue, exemplaires, comme l'était déjà celui de Kateb Yacine. On a vu comme chez l'un et l'autre l'excès dans la négativité de la description du père conduisait très vite, d'une œuvre à l'autre, à l'amoindrissement ou à la disparition de ce personnage encombrant. Or le père encombre, dans le rapport de séduction avec la langue française, soit parce qu'il représente la Loi de la langue du Coran, soit parce qu'il occupe déjà la place convoitée par le fils : ces écrivains, on le saura vite, sont parfois fils de notables voyageant fréquemment en France, et envieux pour ces voyages. Dès lors, la violence contre le père du premier roman de Chraïbi en 1954, de Boudjedra en 1969 (on pourrait en citer d'autres), peut être lue comme une manière de l'éliminer, non tant du théâtre familial que du jeu de séduction de l'Autre, en utilisant pour ce faire le langage le plus propre à cet autre et le moins assimilé à la Société maghrébine : celui du schéma œdipien.

1) Paris, Denoël, 1955, 196 p.

Le discours psychanalytique dont Charaïbi et Boudjedra se nourrissent devient ainsi un langage de la complicité avec l'Autre pour éliminer la père d'un dialogue où il est de trop, non tant auprès de la mère qu'auprès de cet Autre dont la faveur est convoitée. Et on utilise pour cette élimination le langage occidental que le père, même s'il maîtrise tous les autres langages de cet Occident, peut le moins accepter, ou même comprendre. Une fois cette élimination réalisée dans le **Passé simple** ou la **Répudiation**, par le meurtre œdipien auquel on a trop souvent réduit ces deux romans inauguraux de leurs auteurs respectifs, le père n'est plus qu'un pantin ou qu'une absence dans les **Boucs** ou l'**Insolation**, leurs romans suivants.

Charaïbi le premier a eu l'honnêteté dès **Succession ouverte** 1 de montrer que le père une fois répudié ne peut plus être réintégré dans une continuité fusionnelle ouvertement décrite ici comme le seul objet, déceptif, du désir, bien plus que la mère. Le meurtre du Père une fois réalisé grâce à un récit œdipien de connivence avec l'Autre, pour le séduire, on se retrouve devant une triple perte, pour avoir vendu son âme en entrant dans le langage mortel de l'Occident, déjà nommé "*gueule du loup*" par Kateb pourtant. La séduction de l'Autre ne réussit pas nécessairement, même au prix de ce sacrifice propitiatoire. La lecture exotique, principal facteur de mise à distance de l'écrivain maghrébin par l'Occident, peut même se retrouver renforcée par la caricature qui a été donnée du Père. Sacrifiés sur l'autel de l'Autre, Si Zoubir comme Le Seigneur vingt ans avant lui n'en enchaînent pas moins leurs fils "*à leur ombre impossible à déraciner*", comme d'ailleurs celle de Kateb dont on reprend ici la formule célèbre. Mais la continuité fusionnelle avec lui que ce meurtre a rompue semble définitivement perdue. Alors, il ne reste plus à ceux dont l'œuvre est la plus nourrie par le texte katébien qu'à vitupérer contre lui plus fort si possible que les intégristes même... Et là, on préfère soudain ignorer le discours psychanalytique dont on s'était servi d'abord, et éviter les lieux où l'on risquerait la confrontation avec le réel.

Pourtant chez beaucoup de ces écrivains le père fait un retour en force dans l'écriture romanesque depuis quelques années. De plus en plus directement autobiographique, l'œuvre de Boudjedra se rapproche en même temps de la figure du père, non plus honni comme dans

1) Paris, Denoël, 1962, 180 p.

La **Répudiation**, mais glorifié dans **La Macération** 1, qui est un véritable hymne à sa mémoire... *post-mortem* il est vrai... De même Tahar Ben Jelloun chez qui le père n'avait jamais eu une grande présence, lui consacre en entier son dernier livre, **Jour de silence à Tanger** 2. Et l'un et l'autre de ces deux livres se caractérisent peut-être aussi plus que le restant de l'œuvre de leurs auteurs par une présence en quelque sorte palpable du temps. Celui d'une succession bien réelle entre le père et le fils, mais celui également du *labeur d'écrire* : cette écriture qu'on disait fusionnelle avec la mère en l'absence pesante des pères dont "l'ombre" hantait cependant Rachid dans **Nedjma**, serait-elle en train d'abandonner un exhibitionnisme que certains trouvaient complaisant mais dans lequel le père en effet était écarté, pour reconnaître enfin la continuité de la lettre et du nom, que malgré son enfouissement le père continue à représenter tous deux ?

Or précisément les ancêtres de Raho Ait Yafman, descendants du légendaire Arzaw, ont enfoui le nom de la Tribu à l'arrivée des cavaliers de l'Islam 3, comme la Femme sauvage chez Kateb avait caché la tête de l'ancêtre Keblout. Et voici que c'est Azwaw lui-même, père autrement puissant que le Seigneur du **Passé simple**, parce qu'il est en paix sereine avec la nature (et peut-être avec l'inconscient ?), qui vient délivrer sa fille dans **Naissance à l'aube** 4 et mettre dans le chemin de la vie Tarik, le fondateur de dynasties.

Le temps du père, longtemps occulté, est retrouvé, même si c'est aux jeunes générations d'en opérer le défoulement, comme le fait Selma dans le **Démantèlement** 5 en soutirant son histoire à Tahar El Ghomri, rescapé du maquis ayant perdu presque toutes les traces de son passé. Et c'est encore une jeune femme, symbolisant peut-être mieux que le narrateur des premiers romans le travail d'écriture, qui se réconcilie par cette écriture avec laquelle elle se confond symboliquement, avec son identité sexuelle et avec sa filiation, dans **la Pluie** du même auteur. L'écriture, alors que les fils ont perdu le réel en dansant devant l'Occident une danse dont le père ne connaissait pas le pas, ne

1) Paris, Denoël, 1985, 293 p.

2) Paris, Le Seuil, 1990, 123 p.

3) CHRAÏBI, Driss. *La Mère du printemps*. Paris, Le Seuil, 1982, 217 p.

4) Paris, Le Seuil, 1986, 187 p.

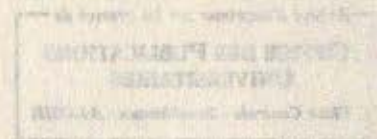
5) BOUDJEDRA, Rachid. *Le Démantèlement*. Paris, Denoël, 1982, 307 p.

serait-elle pas en train, avec le retour au référent auquel on assiste d'ailleurs dans tous les littératures, d'emboîter le pas à ces jeunes femmes jusqu'ici silencieuses et qui pourtant retrouvent, avec le père, le temps et le nom, le réel enfin ?

La quête du père qui fut l'un des premiers thèmes de recherche sur l'œuvre de Kateb qui est probablement la plus étudiée, à juste titre, de la littérature maghrébine, semble trouver ainsi bien tardivement un début de réponse. Et c'est bien curieusement aussi dans le temps où Kateb le fondateur disparaît. Mais en même temps disparaît aussi, peut-être, une thématique œdipienne à connotation essentiellement virile, que l'on trouvait dans les schémas de **La Répudiation** en 1969, alors que dès 1954 Driss Chraïbi en manifestait déjà implicitement le malaise dans **Le Passé simple**. Pourtant, dans le même temps qu'elle réhabilite le Père, l'écriture de Boudjedra dans **la pluie** ou même déjà dans **Le Démantèlement**, semble revendiquer sa féminité : est-ce une nouvelle manière d'inscrire l'écriture maghrébine dans cette sorte d'inceste originel, de dévoration qui la hante depuis l'origine obscure de Nedjma ?

La mort de Kateb Yacine et le développement d'une lecture psychanalytique de la littérature maghrébine un peu moins grossière que celle qui avait longtemps prévalu dans un espace où le discours psychanalytique comme le discours romanesque sont encore un désordre venu de l'extérieur, nous a ainsi permis de souligner que la relation complexe d'écrivains comme Boudjedra ou Khatibi avec l'auteur de Nedjma, alors même que ce dernier est surtout un iconoclaste, est de l'ordre de la relation avec la Loi et son Discours, symbolisés par le Père et la Langue. Or, de quelle Langue, et partant de quelle Loi s'agit-il ici ? Khatibi comme Boudjedra inscrivent explicitement la relation bilingue comme une relation de séduction. Mais cette interlinguistique sur quoi se fonde le texte littéraire maghrébin est à son tour un essentiel *désordre*. C'est en ceci qu'elle rejoint le plus le désordre fondateur katebien. Et ce désordre légitime à son tour cette trahison qu'est toute écriture, mais plus encore une écriture entre deux langues. Trahison qui rejoint la perte de la Mère dans laquelle **Le Polygone étoilé** faisait commencer l'écriture. Mais trahison aussi du Père, obstacle, non tant pour une possession de la mère que pour cette séduction interlinguistique dans laquelle il occupe déjà la place depuis Kateb encore. Le discours psychanalytique par lequel se fondent les premiers textes de Boudjedra, de Khatibi ou de Ben Jelloun et grâce auquel Chraïbi déjà fondait

le roman marocain dans **Le Passé simple** est ainsi une manière de danser dans la langue de l'Autre un pas que le Père ne saurait apprendre. Pourtant le retour récent du Père dans les derniers livres de ces auteurs, concomitant d'une description insistante de la féminité de l'écriture, et les réaction parfois surprenantes des intellectuels algériens à la mort de l'auteur de Nedjma posent à nouveau la question qui dès le départ n'avait cessé de hanter cette littérature : *d'où s'écrit-elle ?*



Achevé d'imprimer sur les presses de

**L'OFFICE DES PUBLICATIONS  
UNIVERSITAIRES**

**1, Place Centrale - Ben-Aknoun - ALGER**