

2711.3460.4

Université de Montréal

Kateb Yacine ou le monde théâtralisé

par  
Rim Bejaoui

Département de Littérature comparée  
Faculté des études supérieures

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention de grade de Maître  
en Littérature comparée

Août, 2006

Copyright, Rim Bejaoui





**Direction des bibliothèques**

**AVIS**

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

**NOTICE**

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal  
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :  
Kateb Yacine ou le monde théâtralisé

présenté par :  
Rim Bejaoui

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Tonglin Lu

.....  
président-rapporteur

Najat Rahman

.....  
directrice de recherche

Livia Monnet

.....  
membre du jury

Mémoire accepté le 17 novembre 2006

## TABLE DES MATIÈRES

<b>Résumé</b> .....	2
<b>Summary</b> .....	3
<b>Introduction</b> .....	4
<b>Chapitre I. L'inscription du réel</b> .....	6
-L'immédiat et sa mise en scène. La distanciation. L'« innommable ».	
<b>Chapitre II. L'indifférenciation en question</b> .....	31
-L'individu. -Le collectif. -Les femmes.	
<b>Chapitre III. Post-colonialisme, langues et cultures nationales</b> .....	57
-La langue française : filiation ou égarements ? Les langues et les dialectes. Les théories post-coloniales.	
<b>Chapitre IV. Kateb Yacine : Poète insulaire et dramaturge engagé</b> .....	77
-Le poète et le politique. Le théâtre populaire. Ngugi wa Thiong'o.	
<b>Bibliographie</b> .....	98

## RÉSUMÉ

La production théâtrale de Kateb Yacine qui a abouti à la création d'un théâtre populaire en Algérie s'inscrit dans un projet précis, celui de la culture nationale dans un contexte post-colonial. Aussi, l'oeuvre théâtrale de cet auteur se caractérise-t-elle par trois phases. La première, qui apparaît avec Le cadavre encerclé est la phase nationaliste. Cette tragédie est cruciale pour l'analyse du théâtre de Kateb Yacine parce qu'elle consacre Kateb Yacine—le poète—comme dramaturge postcolonial, d'une part, et qu'elle reflète les controverses inhérentes à la littérature post-coloniale, d'autre part. Le cadavre encerclé, écrit à la veille de la révolution algérienne, aborde de nombreux thèmes qui apparaîtront dans les drames ultérieurs de Kateb Yacine comme le rapport à l'altérité, la question linguistique et le rapport du poète au politique. La seconde phase que le théâtre de Kateb Yacine a connu est la phase féministe, grâce à laquelle il commencera à se distancier de l'espace national. C'est pourtant l'épopée de L'homme aux sandales de caoutchouc qui marque le début d'un théâtre à vocation universaliste et qui prélude à la consolidation d'un théâtre amateur. Ceci étant, le théâtre, contrairement à la poésie et au genre romanesque, est le médium où Kateb Yacine a le plus commenté les événements de son temps comme le colonialisme et le devenir national des pays décolonisés, d'où l'émergence d'un théâtre engagé qui a prôné le pluralisme linguistique et culturel et qui a refusé de prêter allégeance aux institutions officielles.

Mots-clés : l'immédiat politique ; le mal d'être national ; la question linguistique ; le post-colonialisme ; Ngugi wa Thiong'o ; l'art engagé.

## SUMMARY

Post-colonial studies have been a contentious issue since its emergence as an academic field of knowledge. Despite the fact that theorists' opinions vary from one to another, some of them such as Bill Ashcroft, Gareth Griffiths and Helen Tiffin consider that the aim of post-colonial authors of fiction is to penetrate what they call the "centers" in order to be recognized as authors of legitimate works of fiction. Post-colonial theorists have constantly presumed that there is a "filial" kinship between post-colonial authors and Western cultural centers. However, authors of post-colonial poetry, novel and drama like the Algerian Kateb Yacine or the Kenyan Ngugi wa Thiong'o did not consider themselves authors of illegitimate works because they both thought that cultural centers were first and foremost national. Both of Kateb Yacine and Ngugi were greatly influenced by Fanon's definition of national culture which led further to the emergence of cultural resistance in former European colonies. Hence, I intend to argue that Kateb and Ngugi as post-colonial authors who wrote for a long time in French and English languages respectively, and who decided to abandon European languages in order to use vernacular languages—because they were unofficial and unwritten languages—were above all interested in the creation of "new national cultures".

Key words: national existence; post-colonial drama; languages; vernaculars; commitment.

## INTRODUCTION

L'oeuvre théâtrale de Kateb Yacine est le lieu d'une réflexion de la part de l'auteur sur des événements politiques, historiques et culturels qui ont marqué son Algérie natale, dont la colonisation. Contemporain aux indépendances post-coloniales, à l'émergence des mouvements internationalistes et à celle de l'Organisation Internationale de la Francophonie, le théâtre de Kateb Yacine témoigne également des aspirations et du désenchantement d'auteurs engagés qui, comme lui, ont eu l'ambition de préconiser une renaissance culturelle post-coloniale. A l'instar de l'écrivain kenyan Ngugi wa Thiong'o, Kateb Yacine tenait à ce que ses premières pièces témoignent de la décolonisation et aspirait à être le porte-parole d'une collectivité en lutte contre le pouvoir tout en refusant de compromettre l'indépendance et l'intégrité de l'expression artistique. Le théâtre de Kateb Yacine qui se voulait, à ses débuts, réaliste, devait donc faire face à une double équivoque. En cédant à la tentation documentariste, la production dramatique de Kateb Yacine risquait de réduire l'expérience coloniale algérienne à l'anonymat.

Ceci étant, ce projet de mémoire propose d'analyser quelques problématiques récurrentes dans l'oeuvre théâtrale de Kateb Yacine. Il s'agira tout d'abord d'examiner les problèmes que rencontre une mise en scène qui tente de reproduire une réalité dans son immédiateté. Le second chapitre traite quant à lui de la difficulté de concevoir un devenir collectif post-colonial et national à une époque où les théoriciens postmodernes annoncent la fin de toute communauté. Il sera ensuite question dans le troisième chapitre de l'étude du rapport conflictuel entre le français et les langues dialectales dans un contexte de décolonisation ainsi que d'une remise en question de certaines thèses défendues par quelques théoriciens du postcolonialisme (Ashcroft,

Griffiths et Tiffin) qui présupposent un rapport hiérarchique entre les littératures européennes et celles produites par les anciennes colonies. Enfin le dernier chapitre est une synthèse des questionnements soulevés tout au long du mémoire dans la mesure où il y sera démontré que la vision du monde qui se dégage de la première partie, le processus d'individuation et les affirmations identitaires dont il est question dans le deuxième chapitre et la nationalisation de la langue française en Algérie évoquée dans la troisième partie permettent de définir une « identité artistique » propre à Kateb Yacine.

## **I. L'inscription du réel.**

## L'immédiat et sa mise en scène.

Kateb Yacine a attribué à l'écriture théâtrale une place prépondérante au sein de l'ensemble de son œuvre, notamment parce qu'il considérait que le théâtre, comme l'indépendance politique et la consolidation nationale, était le fruit « *d'un travail collectif* »<sup>1</sup>, et aussi parce que ce médium, contrairement au genre romanesque et à la poésie, lui permettait d'appréhender une réalité sociale et politique dans toute sa complexité et son immédiateté<sup>2</sup>. Le cadavre encerclé est une des rares pièces théâtrales de Kateb Yacine où l'auteur tente de mettre en scène un événement au même moment où il se déroule—à savoir l'expérience coloniale—problématisant ainsi le rapport entre le réel et la fiction et se heurtant aux questionnements suivants : Comment écrire le présent immédiat? Faut-il procéder par omission pour pouvoir véhiculer une seule vision du réel? Le cadavre encerclé est un drame qui n'est divisé ni en actes, ni en scènes. Les actions qui s'y produisent ont lieu en fonction d'un continuum où les tensions politiques et les conflits sociaux s'enchaînent de sorte qu'il soit impossible de les isoler les uns des autres. Pourtant, au fur et à mesure que la pièce se déroule, le processus dramatique tend à se fragmenter au point de constituer un montage de séquences. C'est également une pièce où le point de vue multiple contribue à introduire la confusion tant sur le plan structurel du drame qu'au niveau des actions à entreprendre. Selon le schéma de Michel Vinaver qui argue qu'au théâtre il existe trois types d'action : l'action d'ensemble, l'action de détail et l'action moléculaire<sup>3</sup>,

<sup>1</sup> Kateb Yacine, Le Poète comme un boxeur (Paris : Seuil, 1994) 78.

<sup>2</sup> Zebeida Chergui, note au lecteur, Boucherie de l'espérance : Œuvres théâtrales de Kateb Yacine (Paris : Seuil, 1999) 12.

<sup>3</sup> Joseph Danan, « Action(s) », Poétique du drame moderne et contemporain. Études théâtrales, vol.22 (Louvain-la-Neuve : Centre d'études théâtrales, 2001) 18.

Le cadavre encerclé est constitué d'actions partielles<sup>4</sup> qui n'ont pas toutes un impact sur l'action d'ensemble incarnée par la résistance anti-coloniale. Il s'agit plutôt de l'inverse puisque l'action d'ensemble sert de cadre à des actions qui ont des particularités individuelles.

Si Kateb Yacine a recours à la description du cadre politique général où ses personnages se trouvent, il n'est pas l'auteur d'un théâtre documentaire où l'histoire cesse d'être un arrière-plan pour être présentée comme étant une réalité politique<sup>5</sup>, mais plutôt de pièces tragiques et épiques où la construction de la mémoire collective s'appuie moins sur des informations factuelles que sur des expériences singulières et partielles. Aussi, l'écriture du présent est, dans cette pièce tragique, accompagnée d'une tentative de réflexion sur le vécu lui-même, d'où la difficulté de l'auteur à transcrire les événements politiques tels qu'ils sont et l'imprécision qui plane autour de la nature de ces événements eux-mêmes. Le temps du présent qui prévaut dans le drame du Cadavre encerclé provoque de nombreuses tensions au niveau de la représentation du réel et aussi de la représentation du vécu étant donné que les personnages sont situés dans l'événement historique et n'ont donc pas suffisamment d'écart vis-à-vis de l'expérience coloniale, contrairement à la grande majorité de ses pièces de théâtre où Kateb Yacine a recours à ce que Georg Lukacs appelle une « atténuation de la réalité »<sup>6</sup>, et cela grâce à divers moyens comme la distanciation et la recomposition temporelle. Il s'agit donc d'analyser les modalités d'inscription du réel dans certaines pièces de Kateb Yacine qui procède à un enregistrement d'événements historiques et à une reconstitution théâtrale d'événements fictifs.

---

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> David Lescot, « Théâtre documentaire », *Poétique du drame moderne et contemporain*, *op. cit.*, 127.

<sup>6</sup> Georg Lukacs, *Realism in our Time* (New York, Evanston, San Francisco, London: Harper & Row, 1971) 25.

Dans un entretien avec Kateb Yacine, le metteur en scène Jean-Marie Serreau affirmait que « . . . *Sophocle définissait la tragédie comme la mise à nu du destin. Chez Kateb elle est la mise à nu de l'histoire, ou plus précisément la mise à nu d'un homme dans l'histoire du monde.* »<sup>7</sup> En effet, Kateb Yacine qui avait une vision synthétique de l'histoire, considérait que cette dernière était un espace total où des faits politiques, nationaux et internationaux, se confondent de façon fantaisiste et chaotique pour ne former qu'un seul ensemble. Ce point de vue qu'il développe dans certaines de ses pièces dramatiques prend forme de façon beaucoup plus évidente dans son roman Le Polygone étoilé<sup>8</sup> dont il esquissa les prémisses dès 1961, année où fut fondé le mouvement des non-alignés, événement à la suite duquel il affirma qu'« *Il n'y avait plus d'Orient ni d'Occident.* »<sup>9</sup> Pourtant, Kateb Yacine ne prétend pas mimer intégralement le réel et le passé dans ses tragédies. Il s'agit plutôt dans son cas d'exploiter le potentiel théâtral de l'histoire, dans ses épisodes les plus tragiques ou parfois même absurdes. L'élément historique ne fait apparition que dans la mesure où les protagonistes sont appelés à agir et à se positionner les uns face aux autres. L'auteur ne cherche pas à mettre en scène des faits historiques mais plutôt à proposer des moyens d'action comme c'est le cas dans Le cadavre encerclé où les personnages sont appelés à agir mais en sont souvent incapables, étant donné les conflits interpersonnels qui les opposent. Aussi, dans le cas de Kateb Yacine, le théâtre est le lieu le plus propice à l'analyse des différents rapports à l'altérité. Lakhdar, dans Le cadavre encerclé, a un rapport paradoxal au groupe. Il « *rompt avec la loi du groupe* »<sup>10</sup> en remettant en question le parti et s'acharne contre les « *idées de famille, de patrie, de religion* »<sup>11</sup>, d'une part, tout en affirmant son attachement au lègue

<sup>7</sup> Kateb Yacine, Le poète comme un boxeur, *op. cit.*, 38.

<sup>8</sup> Kateb Yacine, Le Polygone étoilé (Paris : Seuil, 1966).

<sup>9</sup> Kateb Yacine, Le poète comme un boxeur, *op. cit.*, 176.

<sup>10</sup> Blanchot, Maurice, La communauté inavouable (Paris : Éditions de Minuit, 1983) 29.

patriarcal. Le thème de la filiation qui n'est présent que dans le théâtre « nationaliste » de Kateb Yacine, apparaît sous divers aspects comme la tradition abrahamique et la filiation matriarcale. Le rejet de la filiation paternelle et le substitut matriarcal qu'il propose grâce à la figure d'ancêtres femmes incarne un malaise vis-à-vis des présumés sur lesquels l'entité masculine, et par extension nationale, est fondée. Le schisme dans Le cadavre encerclé émerge à partir du moment où l'individu cesse de s'identifier au groupe et au père. Cette séparation est perçue comme étant une fatalité et n'est pas acceptée par Lakhdar qui continue à la fin de la pièce à s'attacher au lègue paternel symbolisé par l'arbre. La farce de La poudre d'intelligence est d'une importance cruciale dans le recueil où elle est une sorte d'intermède burlesque et divertissante entre deux pièces tragiques et propose également de rompre temporairement avec le thème de la trilogie. Le schisme est dans ce cadre d'ordre thématique et permet de porter un regard spéculatif sur une situation en gestation. La tragédie intitulée Les ancêtres redoublent de férocité marque un renouement thématique avec Le cadavre encerclé dans la mesure où le rejet des ancêtres est réitéré de façon répétitive. La découverte du passé n'est pas imprégnée de nostalgie mais est la cause d'un double rejet des figures ancestrales et d'une réconciliation avec ces derniers vers la fin,

CORYPHÉE.

Les ancêtres sont satisfaits.  
 Depuis que nous avons déchiffré leur message,  
 Fondu leurs chaînes, vécu leur rêve et veillé leur sommeil,  
 Les fantômes n'ont plus à relever la tête.<sup>12</sup>

Il se produit une rupture entre le passé et le présent, entre les ancêtres paternels et le fils, et entre l'individu et le groupe. Les dialogues révèlent les réflexions des

<sup>11</sup> André Breton, Manifestes du surréalisme (Paris : Gallimard, 1962)77.

<sup>12</sup> Kateb Yacine, « Les ancêtres redoublent de férocité », Le cercle des représailles (Paris : Seuil, 1959) 155.

personnages et les différends dont l'objet est paradoxalement moins la situation politique ambiante que la difficulté qu'ils ont à communiquer les uns avec les autres. Cette tension au niveau des échanges conversationnels est renforcée par l'incompréhension mutuelle entre les personnages et les amène à éviter parfois les questionnements ayant trait à la situation politique dominante. Le cadavre encerclé révèle que la politique se manifeste dans toutes les unions et estompe les limites qui séparent la sphère publique de la sphère privée. Dans leur article intitulé « Conversation », Arnaud Rykner et Jean-Pierre Ryngaert remarquent que « *Converser revient aussi parfois à échapper à l'emprise de la situation dramatique, à affranchir la parole d'une bonne partie de ses obligations de l'information en direction du lecteur ou du spectateur, à rendre l'échange à la fois plus souple et plus énigmatique.* »<sup>13</sup> En effet, les protagonistes de cette pièce dramatique font référence au contexte politique dans lequel ils se trouvent de façon indirecte, voire euphémique. La violence qui est mise en scène est atténuée par l'effluve poétique qui apparaît dans les monologues de Nedjma, l'amante, ainsi que dans les plaintes de la mère et des chœurs, de même que la présence de cette violence dans Le Cadavre encerclé permet la représentation d'une réalité sociale et humaine non idéalisée. C'est en outre la présence de la violence qui donne au drame un ton réaliste.

Pour produire une vision de l'histoire telle qu'il l'a conçu, Kateb Yacine a recours à la mise en scène de phénomènes complexes, qui, en raison de leur actualité, rendent l'objectivation du réel sociopolitique presque impossible. Comme l'exemplifie le personnage de Lakhdar, le sujet qui se perçoit comme étant un maillon d'un corps social qui considère qu'il est victime de l'histoire coloniale est incapable de ne pas prendre parti ou d'adopter une certaine distance vis-à-vis de l'immédiat. La

<sup>13</sup> Arnaud Rykner et Jean-Pierre Ryngaert, « Conversation », Poétique du drame moderne et contemporain. *op. cit.*, 35.

désintégration du groupe amène le sujet à procéder à une expérimentation dont le but est d'abord de localiser des comportements sociaux, et ensuite de voir si les tensions ont un mouvement évolutif ou, dans le cas contraire, stagnant. Le cadavre encerclé est une tragédie où le problème colonial n'est pas le seul enjeu et où une multiplicité de situations conflictuelles sont imbriquées les unes aux autres de sorte qu'aucune solution ne peut être envisagée aux dépens de conflits particuliers. En mêlant aux effets du colonialisme des antagonismes particuliers, Kateb Yacine crée à la fois une interdépendance entre des faits historiques et les expériences individuelles des personnages, démontrant ainsi qu'aucun groupe ne peut être perçu de façon homogène, de même qu'aucun conflit ne saurait être résolu indépendamment de l'autre. L'auteur tente de dévoiler les principales causes de tensions qui donnent lieu à des schismes au sein du groupe et qui alimentent les antagonismes politiques. Il y a excavation dans la mesure où Lakhdar essaie de repérer les dysfonctionnements qui sont d'ordre social, comme par exemple, le rapport de couple (Nedjma et Lakhdar) qui est conflictuel, ou bien les désaccords entre les membres d'une entité nationale en émergence. Conscient de « *l'impossibilité de retrouver un niveau absolu du réel* »<sup>14</sup> au théâtre, Kateb Yacine négocie cependant avec des faits attestés par l'histoire en simulant ces derniers. Cette simulation théâtrale d'une réalité polysémique permet en l'occurrence de remettre en question le monopole des modes de représentation figurée par le pouvoir. Selon Jean Baudrillard, « *la simulation est infiniment plus dangereuse (que la transgression et la violence) car elle laisse toujours supposer, au-delà de son objet, que l'ordre et la loi eux-mêmes pourraient bien n'être que simulations.* »<sup>15</sup>

Dans le cas de Kateb Yacine, il est question de contester l'ordre établi au niveau de la représentation et plus spécifiquement au niveau de la reproduction

<sup>14</sup> Jean Baudrillard, Simulacres et simulations (Paris : Galilée, 1981) 36.

<sup>15</sup> *Ibid.*

théâtrale étant donné que le théâtre permet un meilleur « *ancrage dans le réel et dans l'immédiat* »<sup>16</sup> et aussi parce que le théâtre était un genre proscrit par le pouvoir<sup>17</sup>. L'intention de Kateb Yacine dans Le cadavre encerclé (tragédie qui a été censurée peu après ses premières représentations) était d'une part d'amener les sujets colonisés à remettre en question leurs rapports interpersonnels, et d'autre part, d'inciter ces derniers à penser les moyens de devenir une entité collective et nationale. L'incertitude quant au devenir national de cette collectivité étant incertain, l'auteur a situé sa tragédie dans un « *continuel présent temporel et local.* »<sup>18</sup> C'est grâce à l'introduction de la poésie au théâtre—notamment dans Le Cadavre encerclé et « Le vautour » qui est un poème dramatique—que Kateb Yacine parvient à prendre une certaine distance vis-à-vis des phénomènes historiques et de l'immédiat politique dont il s'inspire. Il utilise le procédé introduit au théâtre par Brecht—la distanciation—qui écrit « *qu'une reproduction qui distancie est une reproduction qui fait reconnaître l'objet et le rend étranger en même temps.* »<sup>19</sup> Toutefois, à l'opposé de Brecht qui considère que seul le théâtre épique permet l'objectivité et la réflexion<sup>20</sup>, Kateb Yacine n'a pas cessé de revendiquer la pertinence du théâtre tragique.

Contrairement à Bertolt Brecht qui considérait que le temps de l'art dramatique était révolu<sup>21</sup>, Kateb Yacine privilégiait le genre tragique. Cette divergence d'opinion que reflète un entretien entre ces deux auteurs<sup>22</sup>, est due notamment au fait que pour Brecht, le théâtre contemporain doit par définition être anti-hégélien ce qui signifie que le conflit dramatique régit les rapports interhumains et a une solution finale.<sup>23</sup> Or,

<sup>16</sup> Zebeida Chergui, note au lecteur, Boucherie de l'espérance : Œuvres théâtrales de Kateb Yacine, *op. cit.*, 12.

<sup>17</sup> *Ibid.*, 18.

<sup>18</sup> Erich Auerbach, Mimesis (Paris: Gallimard, 1968) 15.

<sup>19</sup> Bertolt Brecht, Petit organon pour le théâtre (Paris : L'Arche, 1978) 57.

<sup>20</sup> Jean-Pierre Sarrazac, introduction, « Crise du drame », Poétique du drame moderne et contemporain, *op. cit.*, 8.

<sup>21</sup> Kateb Yacine, Le poète comme un boxeur, *op. cit.*, 159.

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> Laurent Gaudé, Hélène Kuntz et David Lescot. « Conflit ». Poétique du drame moderne et contemporain, .

selon Brecht, le théâtre devait en finir avec le genre dramatique parce que ce dernier « mène inévitablement à l'émergence de la subjectivité, l'intime, l'individualisme, à l'apolitisme »<sup>24</sup> et se contenter plutôt de la forme épique<sup>25</sup> qui, d'après Brecht est la plus susceptible de « donner au théâtre une fonction productrice »<sup>26</sup> à l'image des « des masses qui produisent beaucoup et qui vivent difficilement »<sup>27</sup>, alors que Kateb Yacine trouvait que le colonialisme avait pris une tournure tragique en Algérie et que par conséquent, le genre à adopter au théâtre était la tragédie.<sup>28</sup> La production théâtrale de Brecht se veut épique notamment parce ce qu'il s'intéresse à la « vie en commun et à la reproduction théâtrale (de cette dernière) »<sup>29</sup>. Le procédé de la distanciation permet de poser un regard critique sur la réalité ainsi que sur ce que Roland Barthes nomme dans son commentaire sur le théâtre de Brecht, « l'Histoire noble »<sup>30</sup>. Kateb Yacine argumentait que parce que l'expérience coloniale—qu'elle soit vécue par l'Algérie ou le Vietnam—est une expérience tragique, le recours au théâtre sous sa forme tragique devient une nécessité. Le Cadavre encerclé est une pièce « directement politique » c'est-à-dire « qu' (elle) adhère à la réalité et que le public le ressent de manière vitale. »<sup>31</sup> Kateb Yacine se réclame d'une écriture théâtrale réaliste, ce qui ne l'empêche pas d'introduire l'élément fictif aussi bien dans ses tragédies que dans ses romans. Dans la tragédie précédemment mentionnée, la tendance documentariste ne domine que le monologue qui inaugure le drame alors que la suite de la pièce de théâtre est dominée par certains procédés surréalistes dont les soliloques, la confusion

---

*op. cit.*, 33.

<sup>24</sup> Jean-Pierre Sarrazac, introduction, « Crise du drame », Poétique du drame moderne et contemporain, *op. cit.*, 12.

<sup>25</sup> *Ibid.*

<sup>26</sup> Bertolt Brecht, Petit organon pour le théâtre, *op. cit.*, 34.

<sup>27</sup> *Ibid.*

<sup>28</sup> Kateb Yacine, Le poète comme un boxeur, *op. cit.*, 159.

<sup>29</sup> Bertolt Brecht, Petit organon pour le théâtre, *op. cit.*, 33.

<sup>30</sup> Roland Barthes, Écrits sur le théâtre (Paris : Seuil, 2002) 230.

<sup>31</sup> Kateb Yacine, Le poète comme un boxeur, *op. cit.*, 160.

entre « *la vie et la mort, le réel et l'imaginaire.* »<sup>32</sup> Kateb Yacine limite ainsi l'influence du réel sur sa pièce dramatique et remet en question la concordance de cette dernière avec la réalité dont il s'inspire. Le Cadavre encerclé est donc un drame à la fois réaliste « . . . *(qui) repose sur la mise en tension dialectique d'éléments fragmentaires prélevés à même la réalité politique* »<sup>33</sup> et fictionnel—voire surréel—où seuls certains événements politiques donnent à cette pièce une dimension réaliste. La description panoramique qui inaugure la pièce et dont le but est d'abord de préciser les lieux de l'action, fait en sorte que la tragédie adopte dès le début un mouvement circulaire. Ainsi, les faits politiques décrits au commencement servent de prélude à des événements qui auront une plus grande portée au courant de la tragédie. Dans son essai sur le théâtre documentaire, David Lescot note que :

L'esthétique documentaire . . . recourt à la pantomime, aux tableaux de groupe, au récit choral. Elle met en crise la notion de fiction, et celle de personnage, dès lors que le comédien représente une multiplicité de figures, et que chaque séquence se défait aussitôt qu'assemblée pour se muer en un autre épisode. L'action éclate en mini-fables anonymes, soudées par la structure dialectique de la démonstration politique, et non plus par un principe de liaison organique.<sup>34</sup>

L'espace scénique est caractérisé et défini par une circularité qui contribue à la création d'un effet visuel. La seule information précise dans Le cadavre encerclé est celle qui concerne les lieux et c'est ce même renseignement sur le cadre spatial qui permet de prendre connaissance du fait politique en cours (la colonisation et les mouvements contestataires). En nommant la ville de Sétif, Kateb Yacine situe l'action temporellement et historiquement. Comme de nombreux historiens de l'Algérie coloniale, dont Mohammed Harbi<sup>35</sup>, Yacine considérait que se sont les représailles que les émeutes anti-coloniales ont connues à Sétif qui ont engendré une spirale de

<sup>32</sup> André Breton, Manifestes du surréalisme, *op. cit.*, 72-73.

<sup>33</sup> David Lescot, « Théâtre documentaire », Poétique du drame moderne et contemporain, *op. cit.*, 126.

<sup>34</sup> *Ibid.*, 127.

<sup>35</sup> Mohammed Harbi, « La guerre d'Algérie a commencé à Sétif », Manière de voir, *Le Monde Diplomatique*, Bimestriel, Août/Septembre 2005, 21-23.

violence que Lakhdar échoue à décrire. La focalisation du regard du narrateur sur les lieux et le changement de position dans l'espace par rapport à un unique point de mire qui est une « rue d'Alger » donnent, selon les propos de Joseph Danan, « *la possibilité de faire se rencontrer—travailler ensemble—l'espace et le temps.* »<sup>36</sup> Danan analyse l'influence du cinéma en tant qu' « *écriture du mouvement* »<sup>37</sup> sur la représentation théâtrale contemporaine et remarque que « . . . *la valeur du mouvement de l'œuvre se trouve dans celui qu'il fait naître chez le spectateur : ce que l'on nomme émotion et qui peut devenir alors mise en branle de la pensée.* »<sup>38</sup>

Pourtant, si Joseph Danan écrit que le drame moderne éprouve de la difficulté à envisager une quelconque action—cette dernière étant le fondement de l'art dramatique—parce que la « volonté d'agir » y est absente<sup>39</sup>, pour Kateb Yacine, il s'agit dans sa pièce tragique de réfléchir, voire même de remettre en question les actions commises, sans pour autant en prôner de nouvelles. L'épicentre de l'action d'ensemble qui se trouve au niveau de la résistance anti-coloniale—de la réalité historique—provoque des schismes au niveau des actions individuelles. Il y a en quelque sorte une « macroaction » qui domine la pièce de part et d'autre et qui a un impact décisif sur les rapports humains, et qui envisage aussi une action globale. Cette dernière provoque des schismes et des « microactions » qui consistent en la naissance d'une autre forme de résistance qui est la résistance individuelle. La fragmentation ici ne déstructure pas l'unité organique de l'action puisque tous les personnages sont appelés à agir. C'est un impératif, une obligation dictée par une puissance occulte qui ne provient pas des Dieux comme c'est le cas des pièces antiques mais de l'histoire. Les faits et les actions des personnages du Cadavre encerclé sont avant tout

<sup>36</sup> Joseph Danan, « Mouvement », Poétique du drame moderne et contemporain, *op. cit.*, 79.

<sup>37</sup> *Ibid.*

<sup>38</sup> Joseph Danan, « Mouvement », Poétique du drame moderne et contemporain, *op. cit.*, 80.

<sup>39</sup> Joseph Danan, « Action(s) », Poétique du drame moderne et contemporain, *op. cit.*, 17.

déterminés par un passé et un présent et seuls certains événements historiques assurent une continuité entre les deux temporalités. Kateb Yacine est loin de présenter une vision manichéiste du contexte colonial algérien. Le cadavre encerclé contient une critique des pratiques coloniales ainsi que des ripostes à ces dernières. Par conséquent, l'auteur ne flatte pas son public comme l'écrit Barthes dans son essai où il insiste sur l'importance de la participation réflexive du public<sup>40</sup>.

Le cadavre encerclé ne tient pas compte du code de l'écriture tragique tel qu'élaboré par Aristote pour qui la tragédie débute par une situation conflictuelle et se termine inévitablement par un dénouement<sup>41</sup>. Si Danan remarque qu'à partir de la fin du 19<sup>ème</sup> siècle, l'action devient impossible parce qu'il n'y a plus de volonté d'agir<sup>42</sup>, en ce qui concerne Le cadavre encerclé, les personnages agissent mais n'envisagent pas de solution future et décisive au conflit auquel ils font face. Le recentrage de l'action sur le présent implique une domination des protagonistes par leur réel immédiat ce qui les empêche d'entrevoir une quelconque transformation ou de penser leur devenir. Kateb Yacine montre que la conscientisation individuelle et collective ne mène pas forcément à un engagement actif. Ce schisme entre la prise de conscience et l'absence d'action a pour conséquence l'inadaptation des individus au réel. Contrairement à Brecht qui considère que le plus important au théâtre, c'est ce qui advient dans le futur, non ce qui est advenu dans le passé<sup>43</sup>, Kateb Yacine enracine ses protagonistes dans l'immédiat au point de faire d'eux des sujets schizophrènes, même si l'obsession par l'actualité du présent a pour objectif ultime l'incitation à l'action. Seul le mort ressuscité est capable de donner une nouvelle impulsion à l'action. Aussi, si Brecht et Kateb Yacine font de l'homme leur principal objet, chacun des deux

<sup>40</sup> Roland Barthes, Écrits sur le théâtre, *op. cit.*, 83.

<sup>41</sup> L.Gaudé, H. Kuntz et D.Lescot, « Conflit », Poétique du drame moderne et contemporain, *op. cit.*, 33.

<sup>42</sup> Joseph Danan, « Action(s) », Poétique du drame moderne et contemporain, *op. cit.*, 17.

<sup>43</sup> Bertolt Brecht, Petit organon pour le théâtre, *op. cit.*, 68.

auteurs adopte néanmoins ses propres procédés pour déterminer la place que ce dernier occupe dans l'espace et dans le temps. Selon Bertold Brecht, « *le théâtre doit distancier son objet, s'en éloigner, non pour le montrer mais pour le projeter, esquisser son devenir* »<sup>44</sup>, alors que dans le cas du Cadavre encerclé, il s'agit de créer une confrontation entre l'homme (Lakhdar) et la réalité et cela dans le but de faire du réel, non de l'avenir, un espace des possibles parce que pour Kateb Yacine, « *s'éloigner du présent est un procédé qui sert à détourner la conscience.* »<sup>45</sup>

Le cadavre encerclé fait référence de façon explicite à des événements historiques et politiques mais ne peut être qualifié de théâtre documentaire. C'est pour cette raison qu'en ce qui concerne la représentation scénique, il existe en quelque sorte une concurrence entre le réalisme et l'imagination, et entre la réalité et la fiction. Il est donc question d'un montage, d'une reproduction de faits réels mais aussi d'une production de plusieurs perceptions des événements qui varient selon la position des personnages. Le Cadavre encerclé met en scène plusieurs conflits qui se déroulent dans divers endroits de façon simultanée et où se confrontent d'innombrables interprétations de ces conflits. Le monologue qui inaugure le drame présente les espaces scéniques de façon panoramique, « *Ici est la rue des Vandales. C'est une rue d'Alger ou de Constantine, de Sétif ou de Guelma, de Tunis ou de Casablanca* »<sup>46</sup>, pour redéfinir définitivement l'espace dans une rue d'Alger, une rue anonyme en l'occurrence et qui devient allégoriquement le lieu de toutes les actions. Cette altération opérée au niveau de l'espace qui consiste à transiter de l'espace général (la France et ses colonies d'Afrique du Nord) vers un lieu défini et restreint montre qu'il y a une volonté de la part du narrateur d'éviter la généralisation pour focaliser sur

<sup>44</sup> *Ibid*, 62.

<sup>45</sup> Erich Auerbach, *Mimesis*, *op. cit.*, 13.

<sup>46</sup> Kateb Yacine, « Le cadavre encerclé », Le cercle des représailles, *op. cit.*, 15.

un lieu particulier, une histoire singulière qui sert de toile de fond à une série d'actions et de conflits. Kateb Yacine, qui considérait que le théâtre est un art authentique et politique qui répond à un immédiat social<sup>47</sup>, fait dans cette tragédie un double procès, celui de la domination coloniale ainsi que celui de la collectivité désunie qui est incapable d'envisager une cohésion sociale ou même un vivre ensemble, et qui de plus ne peut résoudre les différends comme ceux qui opposent les deux amants (Lakhdar et Nedjma), la mère et le fils, le père et le fils, et les anciens camarades du parti. De ce point de vue, *Le Cadavre encerclé* adopte « deux éléments fondamentaux de la forme dramatique, à savoir la relation interhumaine et le conflit. »<sup>48</sup> Or, si la colonisation est ici un conflit majeur et s'il se manifeste partout, la présence d'une série de conflits entre les protagonistes relègue l'élément politique au second plan. Les personnages se soucient moins de remédier à cette situation politique que de questionner les liens qui sont sensés forger le groupe.

Les rapprochements entre différents épisodes historiques qui concernent des temporalités et des espaces différents font en sorte que d'autres alternatives soient possibles. Frederic Jameson écrit à propos du « problème de la périodisation »<sup>49</sup> de l'histoire qu'il ne devrait pas dominer l'analyse d'une production culturelle parce que ce qui importe le plus, c'est la représentation de l'histoire elle-même. Jameson considère que la présence de plusieurs histoires particulières qui ne font pas partie de l'histoire officielle<sup>50</sup> permet de lire les faits historiques de façon allégorique. Aussi, selon l'auteur, les récits singuliers ont une fonction allégorique dans la mesure où ils contiennent des références politiques—parfois implicites, ce qui signifie que tout, en littérature, a un fond politique,

<sup>47</sup> Kateb Yacine, *Le poète comme un boxeur*, *op. cit.*, 85.

<sup>48</sup> L. Gaudé, H. Kuntz et D. Lescot, « Conflit », *Poétique du drame moderne et contemporain*, *op. cit.*, 32.

<sup>49</sup> Frederic Jameson, *The Political Unconscious* (Ithaca, New York: Cornell University Press, 1981) 28-29.

<sup>50</sup> *Ibid.*

There is in other words a synchronic version of the problem: that of the status of an individual “period” in which everything becomes so seamlessly interrelated that we confront either a total system or an idealistic “concept” of a period; and a diachronic one, in which history is seen in some “linear” way as the succession of such periods, stages, or moments. I believe that this second problem is the prior one, and that individual period formulations always secretly imply or project narratives or “stories”—narrative representations—of the historical sequence in which such individual periods take their place and from which they derive their significance.<sup>51</sup>

Les arguments de Jameson permettent de mieux comprendre les différentes modalités de représentation du réel dans les pièces théâtrales de Kateb Yacine. Contrairement au Cadavre encerclé et au reste des pièces ultérieures qui figurent dans le recueil du Cercle des repréailles où l’histoire est présentée de façon synchronique dans la mesure où Kateb Yacine tente de cerner les personnages de la tragédie dans l’immédiat qui finit par les submerger et sur lequel ils ne peuvent agir, l’épopée de L’homme aux sandales de caoutchouc contient une vision de l’histoire qui n’est pas isolatrice mais qui imbrique plutôt des faits historiques qui se rapportent à plusieurs histoires nationales,

COLONEL LANCEDALLE.

Beaucoup de Japonais  
Voyant courir dans les flammes  
Toute cette foule carbonisée  
Croyaient que les Etats-Unis  
Leur avaient envoyé  
Une division noire  
Recrutée à Harlem.<sup>52</sup>

Le second recueil Parce que c’est une femme incarne une sorte de transition entre ces deux visions de l’histoire puisqu’il contient des pièces narratives où les personnages et les événements ont un second sens symbolique. La tragédie de Saout Ennissa, La voix des femmes situe les événements dans une Algérie mythique où la répression de la voix des femmes remplace les scènes idylliques qui dominent le début de la pièce.

<sup>51</sup> *Ibid.*, 28.

<sup>52</sup> Kateb Yacine, L’homme aux sandales de caoutchouc (Paris: Seuil, 1970) 57.

Le chaos prend toutefois fin grâce à l'émergence d'une seconde voix réprimée depuis le début du conflit qui est celle de l'esclave.

Kateb Yacine a deux lectures des faits historiques. La première est figée dans le présent—c'est notamment le cas du Cadavre encerclé—et renvoie à une interprétation statique du réel. La seconde possibilité interprétative maintenue au théâtre par Kateb Yacine consiste en la confusion entre plusieurs événements historiques et aboutit à un agencement temporel qui a tendance à actualiser des faits passés (La poudre d'intelligence) ou au contraire à adapter des faits du présent à une époque antérieure (Louise Michel et la Nouvelle-Calédonie). Ce désordre, même s'il vise à établir un lien chronologique entre le passé et le présent, ne développe pourtant pas une vision du devenir collectif et national. De fait, la majeure partie du théâtre de Kateb Yacine véhicule une vision du monde qui est tragique, non seulement en raison de ses préoccupations historiques, politiques et sociales mais surtout parce que l'individu et ce qui se rapporte à lui y joue un rôle central. Par contre, l'épopée de L'homme aux sandales de caoutchouc fait preuve d'une plus grande capacité inclusive dans la mesure où elle intègre une série de fragments d'histoires nationales qui se rapportent à des espaces territoriaux différents ce qui donne lieu à une construction temporelle non linéaire et à une reconstitution chronologique élargie. En annexant les unes aux autres les histoires nationales, Kateb Yacine prive ces dernières de leur sacralité et apporte *de nouveaux principes de création*<sup>53</sup> d'où se dégage une vision de l'histoire qui est universelle. L'homme aux sandales de caoutchouc adopte une approche épique des faits historiques dans la mesure où les actions y sont menées au nom de collectivités multiples. Le chœur sert dans cette pièce de porte-voix des opprimés et permet à ces derniers de se concevoir en tant que communauté organique

<sup>53</sup> Bernard Aresu, Counter Hegemonic Discourse from the Maghreb: The Poetics of Kateb's Fiction (Tubingen: Narr, 1993) Études littéraires françaises, vol. 53. X.

soudée par les mêmes intérêts collectifs. De plus, la présence de nombreux conflits et plusieurs multiplicités dans L'homme aux sandales de caoutchouc permet de penser l'histoire comme étant une « *succession de catastrophes . . . déplacées.* »<sup>54</sup> L'absence de divisions actantielles et scéniques donne aux pièces de Kateb Yacine un mouvement totalisant qui unifie l'espace et le temps. La tragédie du Cadavre encerclé et l'épopée de L'homme aux sandales de caoutchouc présentent l'histoire comme étant une narration où l'expérience coloniale se joint à l'expérience impérialiste pour ne constituer qu'une seule et unique narration. La répétition et l'intertextualité servent dans ces pièces à renforcer l'idée de continuum qui domine la vision de l'histoire et du monde propre à Kateb Yacine. Cependant, c'est le second recueil de théâtre de Kateb Yacine qui renforce l'idée de lien entre entités différentes. Dans Le cadavre encerclé par contre, toutes les unions sont vouées à l'échec.

Kateb Yacine affirmait en 1988 que le « *monde était une métaphore de l'Algérie* »<sup>55</sup>. Le cadavre encerclé révèle une attention particulière pour les tensions internes que l'Algérie des années 1950 a connues et qu'il critique dans sa tragédie. Tout en réfutant le procédé brechtien de la distanciation dialectique, Kateb Yacine considérait que le théâtre, parce qu'il a la possibilité de refléter de façon concrète la vie collective et les mésententes entre individus, pouvait amener la société à poser un regard introspectif et critique sur elle-même. Dans Parce que c'est une femme, il insiste sur la nécessité pour un peuple de reprendre possession de ses moyens d'expression et surtout de la narration de sa propre histoire—collective—afin de pouvoir faire face à tous les défis culturels, politiques et socio-économiques qui ont succédé aux indépendances,

<sup>54</sup> H. Kuntz, C. Naugrette et J. LRivière, « Catastrophe », Poétique du drame moderne et contemporain, *op. cit.*, 23-24.

<sup>55</sup> Kateb Yacine, Le poète comme un boxeur, *op. cit.*, 121.

Si nous connaissions notre histoire—et il ne s’agit pas de l’idéaler, il ne faut pas en faire une galerie de héros parfaits, absolus—nous comprendrions mieux les faiblesses, le vécu passé, et nous pourrions mieux démystifier toutes les fadaïses . . . qui continuent à être dites sur l’Algérie.<sup>56</sup>

Il est donc crucial pour Kateb Yacine de mettre en scène l’histoire afin de forger chez le peuple une conscience politique susceptible de « *renforcer le sentiment d’appartenance nationale* »<sup>57</sup> dont le but serait la consolidation d’un État national. Pour Brecht, il est également nécessaire de créer une distance entre l’univers présenté et le spectateur pour amener le public à s’investir dans la pièce de façon objective<sup>58</sup>, alors que pour Kateb Yacine il s’agit plutôt d’amener le public à s’investir émotionnellement et rationnellement dans la pièce. Kateb Yacine fait appel à toutes les facultés du public grâce, notamment, à l’invocation du pathos par certains personnages comme Nedjma ou Lakhdar. Vantant certaines formes d’expression passionnelle et tragique, Roland Barthes fait (à propos de l’expressivité théâtrale de Maria Casarès) la remarque suivante,

Telle est au théâtre la vertu de l’excès : installer chaque signe dans la durée, transgresser sans cesse les limites de l’allusion ou de l’allégorie pour occuper sans mesure le cœur même des choses, c’est fonder la tragédie parce que la tragédie n’est rien d’autre que le moment où l’homme est terrassé par une évidence.<sup>59</sup>

Le recueil du Cercle des représailles est marqué par une trêve satirique qui propose une vision moins tragique de la situation ambiante et qui, surtout, incite à la réflexion. Si dans ses drames, Kateb Yacine procède par euphémisme pour mettre en scène des faits historiques dramatiques, il a recours dans La poudre d’intelligence à certains procédés comme l’exagération et l’hyperbole pour dévoiler le rapport de la collectivité au pouvoir et cela, dans le but de préconiser une prise de conscience. Les ridiculisations de l’autorité et de la société permettent de mettre en valeur les défauts

<sup>56</sup> Kateb Yacine, entretien, Parce que c’est une femme (Paris : *Des femmes* - Antoinette Fouque, 2004) 41-42.

<sup>57</sup> Kateb Yacine, Minuit passé de douze heures (Paris : Seuil, 1999) 299.

<sup>58</sup> Jean-Paul Sartre, Un théâtre de situations (Paris : Gallimard, 1973) 89.

<sup>59</sup> Roland Barthes, Écrits sur le théâtre, *op. cit.*, 84.

de ces deux entités. Dans sa définition du grotesque, Bakhtine remarque que « *L'exagération, l'hyperbolisme, la profusion, l'excès, sont, de l'avis général, les signes caractéristiques les plus marquants du style grotesque.* »<sup>60</sup> En effet, dans La poudre d'intelligence, tout est démesuré. La violence provoque le rire, le pouvoir est aussi absolu que la docilité des sujets. Cette farce propose une lecture hallucinatoire de certains faits historiques et notamment du phénomène des indépendances post-coloniales que l'auteur décrit avant même qu'elles n'aient lieu. Le rapport des sujets au pouvoir ressemble à celui dépeint dans les Mille et Une nuits où Shéhérazade divertit le tyran tout en tournant en dérision l'autorité de ce dernier. Or, la différence entre Shéhérazade et Nuage de fumée consiste en la nécessité de la première à se faire accepter par le pouvoir alors que le personnage de la farce s'introduit dans les rangs du pouvoir à des fins explicitement subversives. Cependant, les ambitions de cet individu échappent au tyran dont le principal trait est l'insanité, d'où la pertinence de la critique que fait le personnage de la collectivité qui, malgré le despotisme et la bêtise du pouvoir, continue à lui être soumis. En insistant sur la crédulité du tyran, Nuage de fumée désacralise celui qui incarne à la fois le pouvoir politique et religieux. Selon l'analyse de Bakhtine, Nuage de fumée « *rabaisse des choses élevées.* »<sup>61</sup> De fait, le burlesque concerne la critique du pouvoir puisqu'il lui retire son aura et dénonce ses imperfections, alors que le grotesque prend pour acquis que les sujets sont conscients de ce qui se déroule dans la société et parodie ses comportements.<sup>62</sup>

La farce en question s'inspire des contes des Mille et Une nuits pour la raison que Kateb Yacine considérait que la tradition orale en tant que pratique culturelle pré-coloniale devait être réactualisée pour constituer l'un des fondements de la culture

---

<sup>60</sup> Mikhaïl Bakhtine, L'œuvre de François Rabelais (Paris : Gallimard, 1970) 302-03.

<sup>61</sup> *Ibid.*

<sup>62</sup> *Ibid.*, 304.

nationale. Il s'agit de créer une fusion entre les modes d'expression locaux et ceux importés par l'administration coloniale. L'influence des contes des Mille et Une nuits sur cette farce est perceptible notamment au niveau de la production d'images, au niveau du langage et aussi au niveau du ton qui se veut avant tout burlesque et fantaisiste. L'influence des Mille et Une nuits concerne également la mise en scène de la mort et de l'autorité qui dispose du droit de vie et de mort sur ses sujets. Comme dans ces contes, la mort n'est pas une tragédie et ne représente pas une fin mais plutôt un événement insignifiant qui s'inscrit dans l'action continuée. Le processus en tant que suite continue d'événements n'implique pas dans le cas du théâtre de Kateb Yacine un résultat déterminé. Les individus sont amenés—souvent malgré eux—à prendre part à l'élan historique qui les dépasse. La banalisation de la mort s'inscrit dans cette vision du réel où le particulier rejoint l'ensemble, et où l'idée de continuum empêche toute suspension. La mort dans ce sens ne représente pas une finitude et n'est en aucun cas perçue comme étant un fait qui met un terme aux actions. Il existe un lien symbiotique qui unit certaines pièces de Kateb Yacine les unes aux autres. Lakhdar, le militant défunt du Cadavre encerclé, réapparaît transfiguré à la fin de La poudre d'intelligence et dans le poème dramatique du « Vautour ». De plus, la récurrence des répétitions d'une pièce à l'autre et l'absence de divisions actantielles et séquentielles renforcent l'idée de continuum et insistent sur l'avènement de l'inattendu. Il ne s'agit pas de concevoir un devenir mais de penser le processus du devenir lui-même sans préconiser de résultat quelconque.

Le cadavre encerclé a l'avantage de situer l'action temporellement et spatialement. Or, La poudre d'intelligence décontextualise la pièce et déstabilise ainsi toute possibilité de fixer un repère censé préciser l'espace et le temps. L'absence de référence explicite à une situation concrète donne lieu à une prolifération de paraboles

qui permettent de soulever des questionnements en rapport avec la légitimité du pouvoir et du lien de la collectivité à la figure qui incarne l'autorité. Dans La poudre d'intelligence comme dans L'homme aux sandales de caoutchouc, il n'y a pas de solutions aux conflits, d'où l'atmosphère chaotique dans laquelle se déroulent les événements. Kateb Yacine procède dans certaines de ses pièces de théâtre par euphémisme dans le but d'atténuer une réalité qu'il considérait tragique. C'est le cas de La poudre d'intelligence où le sarcasme et l'ironie remplacent le ton lyrique qui domine le drame du Cadavre encerclé et où la ridiculisation et la dérision remplacent le sentiment d'impuissance qui prévaut dans cette tragédie. Contrairement au Cadavre encerclé où l'auteur tente de représenter des faits historiques au même moment où ils se déroulent, La poudre d'intelligence se défait du prisme qui implique un rapport dualiste entre l'immédiateté et l'authenticité<sup>63</sup> dans la mesure où l'auteur y procède à un distancement temporel. C'est le temps mythique qui ne repose que de façon restreinte sur un fond de réalité et qui par conséquent libère la pièce de certaines contraintes. L'immédiateté ne permet pas de se distancer du réel. La tragédie du Cadavre encerclé et la farce de La poudre d'intelligence appréhendent toutes deux une réalité complexe mais de façon différente. L'écriture dramatique, en faisant référence de façon explicite au réel et à son impact sur les individus, annule toute possibilité d'envisager une action quelconque en vue de la résolution des conflits alors que la moquerie permet la distanciation et par conséquent l'analyse critique. Selon les termes de Baudrillard, la tragédie serait dans ce contexte une représentation parce qu'elle renvoie à des faits historiques et sociaux, et la comédie serait une simulation dans la mesure où elle n'est pas soumise à l'immédiat,

Telle est la simulation, en ce qu'elle s'oppose à la représentation. Celle-ci part du principe d'équivalence du signe et du réel (même si cette équivalence est

---

<sup>63</sup> Georg Lukacs, Realism in our Time, *op. cit.*, 25-26.

utopique, c'est un axiome fondamental). La simulation part à l'inverse de *l'utopie* du principe d'équivalence, part *de la négation radicale du signe comme valeur*, part du signe comme réversion et mise à mort de toute référence. Alors que la représentation tente d'absorber la simulation en l'interprétant comme fausse représentation, la simulation enveloppe tout l'édifice de la représentation lui-même comme simulacre.<sup>64</sup>

La simulation de l'autorité parvient dans cette farce à donner l'illusion que le pouvoir est temporaire et qu'un changement est possible. D'autre part, la simulation permet également un élargissement du champ de vision puisqu'il est question de rendre compte à la fois des liens interpersonnels entre les membres d'un même groupe et du rapport de ces derniers au pouvoir, contrairement à la tragédie où la conciliation entre la mise en scène de la vie collective d'une part, et du rapport des individus au pouvoir d'autre part, est impossible. Dans Le cadavre encerclé, la vision tragique que les personnages ont de la situation politique dominante empêche toute vision critique du politique,

LE CHŒUR.

Ainsi nos astres se succèdent  
Hommes et femmes, corps et biens  
Rien ne résiste à l'exode.<sup>65</sup>

La satire, telle qu'élaborée par Kateb Yacine se caractérise par son aspect holistique dans la mesure où le rapport de la collectivité au pouvoir est analysé en regard du rapport du sujet à l'autorité. Cependant, dans La poudre d'intelligence, la moquerie et ce qu'elle implique comme critique du pouvoir n'est pas collective mais individuelle ce qui limite l'action menée par l'individu en vue d'opérer un changement sur le réel. Les initiatives qui sont prises ont un impact limité sur l'ensemble du conflit parce qu'elles sont l'œuvre d'un seul individu qui s'oppose au pouvoir et qui critique le groupe.

<sup>64</sup> Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, *op. cit.*, 16.

<sup>65</sup> Kateb Yacine, « Le cadavre encerclé », Le cercle des représailles, *op. cit.*, 63.

Le problème qui se pose dans les pièces théâtrales du Cercle des représailles et plus particulièrement dans Le cadavre encerclé concerne les tensions qui émergent dans l'écriture du présent et de l'immédiat. Dans cette pièce, le personnage de Lakhdar tente de penser une situation politique particulière et d'explicitier son impact sur la vie sociale. La concordance entre le moment de l'écriture et le contexte temporel durant lequel se déroulent les événements fait en sorte que la pièce dramatique échoue à représenter son principal objet qui est la situation coloniale. L'immédiateté s'avère dans le cas du Cadavre encerclé être une contrainte au niveau de la représentation. Le fait qu'il n'y ait pas suffisamment de distance temporelle entre le moment où Kateb Yacine écrit sa tragédie et les faits historiques dont il est question empêche l'auteur de poser de façon directe et plus explicite les questionnements qui préoccupent ses personnages, d'où le recours aux expériences individuelles et aux rapports interpersonnels. En cernant l'action dans l'immédiat et le présent, Le cadavre encerclé témoigne une attention particulière au cas de l'Algérie en voie de décolonisation. Or, la pièce contient certaines ambiguïtés. Tout en voulant insister sur la singularité du cas algérien, la pièce ne parvient pas à expliquer et à décrire les faits et procède surtout par sous-entendus lorsque les personnages sont appelés à réfléchir sur des questions qui concernent l'actualité politique. L'indifférenciation est parfois une aspiration dans cette pièce tragique et transplante la volonté de se différencier qui mène à l'isolement et à l'incompréhension. Le corps national différencié dès le début devient une contrainte. L'étouffement que provoque ce repli sur soi amène le personnage de Lakhdar à aspirer à une fusion avec le monde, « . . . *L'âme seule suffit pour traverser le monde. . .* »<sup>66</sup> Lakhdar veut témoigner des émeutes de Sétif, d'une part, mais évite d'évoquer les circonstances du drame et se contente de présenter des personnages figés

---

<sup>66</sup> *Ibid.*, 29.

par le réel, incapables d'agir ou de modifier leur vécu, d'autre part. C'est pourquoi Kateb Yacine opère des changements majeurs dans ses pièces sur les femmes où il prend une distance temporelle vis-à-vis du réel comme dans La Kahina ou Dihya où il n'est plus question de l'Algérie coloniale mais d'un temps passé marqué par la violence,

CHŒUR DES JEUNES FILLES.

Afrique corps sans tête, Afrique,  
Soleil couchant plonge-toi dans la nuit,  
La longue nuit tragique  
D'où sortira une autre Afrique. . .<sup>67</sup>

C'est cependant la pièce qui traite de l'expérience communarde et le destin de certaines personnalités comme Louise Michel qui y ont participé qui marque le début d'un distancement spatial dans le théâtre de Kateb Yacine. Louise Michel et la Nouvelle-Calédonie introduit la réflexion dans le théâtre de Kateb Yacine. Il y est notamment question de délibérations sur les origines des entreprises coloniales. L'immédiateté qui constitue dans le cas du Cadavre encerclé une contrainte parce qu'elle cerne le drame dans le temps (présent) et dans l'espace et annule donc toute possibilité d'objectivation du réel. Elle est remplacée par un distancement temporel dans le recueil intitulé La voix des femmes et qui consiste en un retour chronologique au passé dans le but de comprendre les origines du présent. L'écriture théâtrale de Kateb Yacine qui a évolué du genre tragique avec Le cercle des représailles, vers le genre épique, notamment grâce à L'homme aux sandales de caoutchouc propose deux visions distinctes du monde sur lesquelles certains faits sociopolitiques et économiques ont eu une influence prépondérante. Le cercle des représailles représente la phase nationale du théâtre de Kateb Yacine qu'il consacre aux conséquences de

---

<sup>67</sup> Kateb Yacine, « La Kahina ou Dihya », Parce que c'est une femme, *op. cit.*, 61.

l'expérience coloniale sur une collectivité en quête d'émergence nationale. La seconde période du théâtre de Kateb Yacine est marquée quant à elle par l'adoption de thèmes à vocation universelle telle que les mouvements de revendications féministes et internationalistes. Les gestations que connaît le théâtre dramatique de Kateb Yacine et qui aboutissent ultérieurement à la création d'une épopée permettent également une redéfinition des rapports interpersonnels, du rapport de l'individu à la collectivité et finalement du lien entre les multiplicités.

## **II. L'indifférenciation en question.**

## L'individu, le collectif, les femmes.

La principale ambiguïté qui émane du théâtre de Kateb Yacine—qu'il soit dramatique ou épique—provient de la présence d'un héros (ou d'une héroïne) unique qui domine l'ensemble des situations comme dans Le cadavre encerclé et « Le vautour ». De plus, la propension des personnages au repliement sur eux-mêmes, à la réflexion intérieure et solitaire favorise les « *visions subjectives du réel* »<sup>68</sup> aux dépens des « *visions objectives* » et donne lieu à des conflits interpersonnels qui remettent en doute l'intégrité du groupe. Il s'agit dans cette partie de démontrer que, contrairement à ce qu'affirment certains commentateurs de l'œuvre de Kateb Yacine comme Zebeida Chergui qui écrit que chez Kateb Yacine, « *tout prend une valeur collective* »<sup>69</sup>, les tensions au niveau des dialogues, la présence de monologues, les contrastes entre les énoncés individuels et les énoncés collectifs, ainsi que l'absence de concordance entre le processus qui mène à l'individuation et celui qui serait susceptible de permettre à une collectivité nationale d'émerger, sont tous des éléments qui renvoient à un mal d'être collectif et national.

Le monologue qui entame Le Cadavre encerclé introduit le personnage qui le prononce comme étant membre d'une « *communauté qui ne concerne que l'homme* »<sup>70</sup>. Lakhdar dit en aparté, « . . . *il me faut au flux masculin ajouter le reflux pluriel, afin que la lunaire attraction me fasse survoler ma tombe avec assez d'envergure . . .* »<sup>71</sup> Ce premier monologue amène Lakhdar à s'identifier à une entité

<sup>68</sup> Georg Lukacs, Realism in our Time (New York, Evanston, San Francisco, London: Harper & Row, 1971) 38.

<sup>69</sup> Zebeida Chergui, note au lecteur, Boucherie de l'espérance : Œuvres théâtrales de Kateb Yacine, *op. cit.*, 25.

<sup>70</sup> Jean-Luc Nancy, La communauté désœuvrée (Paris : Bourgois, 1990) 71.

<sup>71</sup> Kateb Yacine, « Le cadavre encerclé », Le cercle de représailles, *op. cit.*, 17.

objectivée et homogène qui est masculine et plurielle. L'identification sert dans cette situation particulière à dépersonnaliser l'expérience individuelle dans l'objectif d'effacer momentanément toute revendication personnelle. De plus, l'évocation de la « foule »<sup>72</sup> à plusieurs reprises renforce cette volonté de transcender l'expérience individuelle pour se fondre dans l'anonymat du collectif, de même que l'exaltation de la masculinité et la nécessité du masculin de se pluraliser pour avoir de l'envergure révèlent l'aspiration de Lakhdar à reconstituer une communauté masculine qui n'est plus, « . . . *et seule persiste ma voix d'homme pour déclamer la plénitude d'un masculin pluriel; je dis Nous . . .* »<sup>73</sup> Or, l'enthousiasme qui apparaît au début du monologue lorsqu'il est question d'exalter le collectif masculin aux dépens de l'individu lui-même, se dissipe au fur et à mesure que l'entité collective se décompose. Jean-Luc Nancy fait, à propos de la fin de la communauté, la remarque suivante, « . . . *C'est-à-dire non pas une communauté limitée par rapport à une communauté infinie ou absolue, mais communauté de la finitude, parce que la finitude 'est' communautaire, et que rien d'autre qu'elle n'est communautaire.* »<sup>74</sup> Aussi, au début du monologue il y a une personnification de la rue, une désintégration spirituelle et corporelle de l'individu et une projection du « je » vers le « Nous », alors que la suite de l'aparté annonce la mort de cette entité et son démembrement.

Dans son chapitre intitulé « L'âme collective »<sup>75</sup>, Freud analyse la force d'attraction qu'exerce la foule sur les individus chez qui il dénote des changements comportementaux soudains. Si Freud et Gustave Le Bon ne précisent pas à quel moment l'individu décide d'intégrer une foule, ils considèrent tous deux que la foule exerce une « *influence fascinante* »<sup>76</sup> sur l'individu entre autre parce que

<sup>72</sup> *Ibid.*, 17; 31.

<sup>73</sup> *Ibid.*, 17.

<sup>74</sup> Jean-Luc Nancy, *La communauté désœuvrée*, *op. cit.*, 68.

<sup>75</sup> Sigmund Freud, *Psychologie collective et analyse du moi* (Paris : Payot, 1924) 10-23.

« . . . l'individu en foule acquiert, par le fait seul du nombre, un sentiment de puissance invincible lui permettant de céder à des instincts que, seul, il eût forcément réfrénés. »<sup>77</sup> Aussi, la capacité de la foule à incorporer des éléments hétérogènes pour en faire une unité organique homogène<sup>78</sup> permet à une « foule psychologique » donnée de « se doter d'une âme collective. »<sup>79</sup> La pièce dramatique du Cadavre encerclé met en scène un personnage qui se fond (momentanément) dans une entité afin de remédier au doute et au désarroi qui l'habitent. La foule au nom de laquelle Lakhdar s'exprime au début de la tragédie est éblouie par la volonté soudaine qui l'anime et aussi par la violence que cette unité inattendue lui permet d'user. La « foule »<sup>80</sup>, telle que décrite par Lakhdar, est fascinée par le pouvoir et l'hardiesse fortuits qu'elle acquiert, mais ce qui séduit encore plus ce personnage c'est que, comme le remarquent Freud et Le Bon, « la foule permet le passage à l'acte. »<sup>81</sup> Aspirant à une action collective, Lakhdar est pourtant désenchanté lorsqu'il s'aperçoit que cette même foule au nom de laquelle il a agi l'a oublié après sa mort. Ses apparitions ultérieures dans la pièce lui donneront l'occasion de s'apercevoir que la foule s'est désintégrée et qu'elle n'est en fin de compte qu'une entité éphémère. Pour Le Bon et Freud, « La foule psychologique est un être provisoire, composé d'éléments hétérogènes, pour un instant soudés. . . »<sup>82</sup> En découvrant avec amertume que la foule a la mémoire courte et qu'elle absorbe l'individu pour lui enlever ses singularités et les caractères identitaires qui lui sont propres, Lakhdar, après avoir été ressuscité, se sépare de cette foule de manière définitive. Les conditions d'émergence de la foule demeurent toutefois inexplicables

---

<sup>76</sup> *Ibid.*, 17.

<sup>77</sup> *Ibid.*, 13.

<sup>78</sup> *Ibid.*

<sup>79</sup> *Ibid.*, 11.

<sup>80</sup> Kateb Yacine, « Le cadavre encerclé », Le cercle des représailles, *op. cit.*, 17; 31.

<sup>81</sup> Sigmund Freud, Psychologie collective et analyse du moi, *op. cit.*, 11.

<sup>82</sup> *Ibid.*

dans Le cadavre encerclé. Freud et Le Bon justifient la « *transformation d'une vie sociale en foule* »<sup>83</sup> par la présence d' « *une base inconsciente commune à tous.* »<sup>84</sup> Ainsi, l'apparition d'une foule unifiée et homogénéisée a des causes qui sont principalement d'ordre psychologique, et est également une réaction spontanée. Dans Le cadavre encerclé, c'est même un acte irréfléchi. Lakhdar qui aspire pourtant à devenir le héros des masses refuse de s'octroyer le statut de symbole ou celui de figure de leader et s'isole de la collectivité, favorisant de la sorte une forme de contestation individuelle.

Dès le commencement de la tragédie, il y a une tentative d'envisager une collectivité masculine, cependant, cette communion spirituelle est annoncée comme étant un échec. L'exclusion du *moi* et de ce qui constitue l'individualité et la personnalité du sujet est éphémère puisque le second monologue de Lakhdar se révolte contre la dépersonnalisation du sujet et annonce la résurrection de ce dernier ainsi que sa séparation de la collectivité. Dans Le cadavre encerclé, l'individu, afin de conserver sa singularité, se sépare de la collectivité sous peine d'être absorbé par cette dernière. Or, les représentations imaginaires qui traduisent le désir de Lakhdar à faire part de sa propre mort afin qu'elle serve d'exemple pour le reste de la collectivité provoque un schisme entre lui et la collectivité qui elle, aspire à opérer des changements sur son réel et qui contrairement à Lakhdar, ne pense pas à la mort. Gilles Deleuze et Félix Guattari écrivent à propos de la distinction entre le fantasme individuel et le fantasme collectif que:

La dimension imaginaire du fantasme individuel a une importance décisive sur la pulsion de mort, pour autant que l'immortalité conférée à l'ordre social existant entraîne dans le moi tous les investissements de répression, les phénomènes d'identification, de « surmoiisation » et de castration, toutes les résignations-désirs. . . y compris la résignation de mourir au service de cet ordre. . . Le pôle révolutionnaire du fantasme de groupe apparaît au contraire

---

<sup>83</sup> *Ibid.*

<sup>84</sup> *Ibid.*

dans la puissance de vivre les institutions elles-mêmes comme mortelles, de les détruire ou de les changer suivant les articulations du désir et du champ social en faisant de la pulsion de mort une véritable créativité institutionnelle.<sup>85</sup>

Ainsi, le premier monologue exalte l'abandon de l'individualité du sujet alors que le second révèle une personnalité qui s'affirme tout en excluant les autres, « *C'est alors qu'un mur immense est élevé entre la ville immense et moi. Je sors enfin de cette Mort tenace . . .* »<sup>86</sup> La pièce du Cadavre encerclé pose certains questionnements sur la fonction de l'individu au sein de la collectivité et révèle surtout le malaise de l'individu qui veut témoigner de sa propre mémoire, qui a des revendications identitaires particulières, et qui aspire aussi à une cohésion sociale. La conciliation entre revendications individuelles et revendications collectives s'avère impossible dans cette tragédie où les répliques de Lakhdar sont des ripostes contre l'absorption des expériences particulières par l'expérience et la mémoire collectives. Le démembrement du corps social a permis aux individus de se recentrer sur eux-mêmes et de se concentrer sur leur expérience individuelle, de même que l'éclatement de l'expérience collective en expériences partielles donne aux laissés pour compte, comme les femmes, l'occasion de s'exprimer.

La détermination de l'individu à témoigner de son expérience individuelle, « *ainsi le Génie des morts est en retard sur mon histoire . . . maintenant que le temps dispute à la mort ma mémoire loin d'eux embusquée . . .* »<sup>87</sup>, amène ce dernier à se positionner de façon ambiguë par rapport à la collectivité contre laquelle il tente de s'affirmer. L'expérience individuelle, si elle requiert la désintégration du couple et du groupe pour pouvoir être narrée, condamne celui qui voit en elle une exception à l'ostracisme. Le fait que l'épopée collective soit avortée avant même d'avoir lieu a de

<sup>85</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, Capitalisme et schizophrénie : L'Anti-Œdipe (Paris : Éditions de Minuit, 1973) 74.

<sup>86</sup> *Ibid.*, 25.

<sup>87</sup> *Ibid.*, 26.

nombreuses implications au niveau du drame. Cet insuccès permet l'éruption de récits qui prétendent tous porter la marque d'une individualité singulière et qui tentent de se différencier de la mémoire et de l'expérience collectives. Conscient des contradictions imposées par l'écriture dramatique<sup>88</sup> comme la prédominance du héros et de son destin individuel, ainsi que des changements apportés au théâtre à partir de la fin du 19<sup>ème</sup> siècle par les théories marxistes qui ont contribué à la création d'un théâtre épique contemporain, Kateb Yacine éclipse les individus qui ont des revendications trop particulières, voire narcissiques. L'absence de héros qui est due le plus souvent à leur mort caractérise aussi bien Le cadavre encerclé que L'homme aux sandales de caoutchouc et permet dans le cas de la première pièce citée un certain recul vis-à-vis du genre tragique en tant que mode d'écriture de la subjectivité.<sup>89</sup> Le processus d'individualisation du sujet dans ces deux pièces fait également naître chez l'individu un sentiment de culpabilité. Ne pouvant plus s'identifier à une entité particulière et étant la proie à un sentiment d'étrangeté face au groupe, le sujet tente de résoudre un problème qui touche l'ensemble d'une collectivité mais de façon solitaire. Si dans Le cadavre encerclé, le vide laissé par la mort du personnage n'est pas comblé, dans l'épopée de L'homme aux sandales de caoutchouc il est plutôt question de mettre en scène des actions collectives qui visent à fonder un nouvel ordre politique tant aux échelles nationales que mondiales. Le genre tragique a tendance à favoriser l'action individuelle (Le cadavre encerclé) alors que l'épopée permet d'envisager des actions collectives.

L'impossibilité de concevoir toute action collective dans Le cadavre encerclé est due au manque d'intégrité sociale et familiale. Les ruptures qui minent l'unité sociale apparaissent au sein de la famille, du couple, de la collectivité et également au

<sup>88</sup> Jean-Pierre Sarrazac, « Crise du drame », Poétique du drame moderne et contemporain, *op. cit.*, 9.

<sup>89</sup> *Ibid.*

niveau des rapports interpersonnels. Aussi, est-il rare que les drames de Kateb Yacine proposent des moyens d'action. En revanche, c'est le processus qui mènerait à un dénouement potentiel qui est mis en valeur. Cette incertitude qui caractérise l'« *action d'ensemble* »<sup>90</sup> et qui détourne les personnages des enjeux sociaux et politiques pour les figer dans un doute permanent affecte à la fois les conflits « *affectifs* » et les conflits « *objectifs* ». Selon Anne Ubersfeld, il existe souvent au théâtre un lieu de rencontre entre l'affectif et l'objectif,

C'est sans doute l'une des lois générales des conflits dramatiques d'avoir toujours deux faces : une face « affective », l'enjeu (ou l'objet du désir) étant un être; une face « objective », où l'enjeu est un but politique, un pouvoir ou une idée; rares sont les situations conflictuelles, origines d'un dialogue, qui soient un simple conflit d'« idées ». . .<sup>91</sup>

L'auteure précise ultérieurement que « *Presque partout (. . .) le problème philosophique ou politique est modalisé par l'affectif. . .* »<sup>92</sup> C'est en l'occurrence le cas du Cadavre encerclé et de Louise Michel et la Nouvelle-Calédonie où certains des dialogues amoureux ainsi que les conflits émotionnels accentuent l'aspect tragique de la situation ambiante. Ainsi, Nedjma, l'amante délaissée, n'est comparée à la patrie que par le personnage de Lakhdar,

LAKHDAR.

Ainsi qu'un sac à la renverse,  
Je fume avec toi confondu  
Et je t'inonde bouche cousue  
Plein de tes odorants nuages  
Ainsi qu'un sac à la renverse,  
Je fume avec toi confondu  
Terre écrasée, compagne imprévisible,  
De ton blé dur par surprise couché. . .<sup>93</sup>

Il n'est pourtant pas question dans cette pièce tragique de faire des conflits

<sup>90</sup> Joseph Danan, « Action(s) », Poétique du drame moderne et contemporain, *op. cit.*, 18.

<sup>91</sup> Anne Ubersfeld, Lire le théâtre III : Le dialogue de théâtre (Paris : Belin, 1996) 31.

<sup>92</sup> *Ibid.*

<sup>93</sup> Kateb Yacine, « Le cadavre encerclé », Le cercle des représailles, *op. cit.*, 36.

mineurs des allégories du contexte politique, même si dans cette pièce, « *la politique est partout.* »<sup>94</sup> Il s'agit plutôt comme Anne Ubersfeld l'écrit de « *croisements de conflits* »<sup>95</sup>. Dans les pièces théâtrales de Kateb Yacine, les personnages sont contraints à faire des compromis et à choisir entre l'engagement politique et leurs sentiments. Nedjma et Lakhdar ainsi que Louise Michel et Rochefort renoncent tous à l'amour pour se dédier chacun de son côté à l'action sociale et politique.

Le couple est perçu dans Le cadavre encerclé comme étant l'élément fondateur de la communauté et reflète également la désintégration de cette dernière. Il est aussi une entité qui permettrait une réconciliation entre l'individu et son milieu. Le couple homme-femme, souvent confondu avec le couple de Lakhdar et la patrie, est dans les pièces de Kateb Yacine en quête d'unité, contrairement à la collectivité paralysée par l'inaction. Dans sa description du couple dans le contexte colonial algérien, Fanon considère de la même manière que Kateb Yacine que le couple réinventé par la révolution pourrait servir de modèle à la consolidation d'un nouvel État,

Le couple algérien se dépouille de ses faiblesses traditionnelles dans le même temps où la cohésion du peuple s'inscrit dans l'histoire. Ce couple n'est plus un accident mais quelque chose de repris, de voulu, de construit. C'est, on le voit, le fondement même de la rencontre intersexuelle qui se trouve posé ici.<sup>96</sup>

Censée redéfinir le rapport entre sexes en raison de son influence sur les mentalités, la lutte anti-coloniale a aussi permis selon Fanon de transformer les rôles sociaux en faisant de la conscience nationale le principe fondamental de toute union. Cependant, dans les pièces dramatiques de Kateb Yacine, l'expérience coloniale est loin d'être perçue comme étant la base d'une cohésion sociale et politique. Le cercle des représailles et La voix des femmes exaltent l'idéal révolutionnaire, et insistent sur la

<sup>94</sup> Edward Saïd, Representations of the Intellectual (1994; New York: Vintage, 1996) 21.

<sup>95</sup> Anne Ubersfeld, Lire le théâtre III : Le dialogue de théâtre, *op. cit.*, 31.

<sup>96</sup> Frantz Fanon, L'an V de la révolution algérienne (1959; Paris : La Découverte, 2002) 100.

difficulté pour une communauté en quête d'émergence nationale dans un contexte colonial de s'unir. La cohésion nationale entre citoyens de sexes opposés est impossible dans les tragédies de Kateb Yacine. Aussi, si la communauté masculine qui se voulait garante de la collectivité nationale est un échec, ce sont les femmes qui sont appelées à constituer une entité unie par des intérêts sociaux et des valeurs égalitaires. La voix des femmes propose une unité féminine qui transcende l'espace national et qui compte dans ses rangs les *damnés de la terre*. La pièce de Louise Michel et la Nouvelle-Calédonie appelle à établir une communion d'intérêts entre les femmes, les colonisés et les exilés.

Le poème dramatique intitulé « Le vautour », en limitant le dialogue entre les deux amants, révèle certaines tensions au niveau du couple qui se manifestent dans la lutte de Lakhdar et de Nedjma pour la prise de la parole. Chacun des personnages se repli sur lui-même et tient à mettre en lumière son propre monde intérieur et cela grâce à l'introspection et aux profusions lyriques. Toutefois, ce poème dramatique, contrairement au Cadavre encerclé cesse de faire référence au monde réel et provoque une métamorphose du monde telle qu'il est perçu par le couple de Nedjma et de Lakhdar qui réapparaît en tant qu'animal. L'unité organique qui existe entre Le cadavre encerclé, La poudre d'intelligence, Les ancêtres redoublent de férocité et « Le vautour » produit une vision du monde qui ne se caractérise plus par le statisme comme c'était le cas avec Le cadavre encerclé où l'éclatement de la collectivité et l'isolement des individus ont immobilisé l'action, mais insère la trilogie dans une nouvelle dialectique, la dialectique du devenir-animal définie par Deleuze et Guattari,

Le devenir-animal n'a rien de métaphorique. Aucun symbolisme, aucune allégorie. Ce n'est pas d'avantage le résultat d'une faute ou d'une malédiction, l'effet d'une culpabilité. Comme dit Melville à propos du devenir-baleine du capitaine Achab, c'est un « panorama », non pas un « évangile ». C'est une carte d'intensités. C'est un ensemble d'états, tous distincts les uns des autres, greffés sur l'homme en tant qu'il cherche une issue. C'est une ligne de fuite

créatrice qui ne veut rien dire d'autre qu'elle-même. A la différence des lettres, le devenir-animal ne laisse rien subsister de la dualité d'un sujet d'énonciation et d'un sujet d'énoncé, mais constitue un seul et même procès, un seul et même processus qui remplace la subjectivité.<sup>97</sup>

Pourtant, si dans *Le vautour* la transformation du sujet en animal est la conséquence du détachement de l'individu de ce qui l'entoure, cette métamorphose est perçue dans Les ancêtres redoublent de férocité comme étant une punition qui n'aurait pas pu être évitée. Le vautour, c'est l'abject, c'est la personnification du refoulé, et c'est plus précisément le retour de ce qui a subi le refoulement dans l'inconscient collectif,

La femme sauvage (*effarée*).

Vautour, éloigne-toi! Je sais, je sais, tu es l'ancien  
Lakhdar, toi le monstrueux animal nourri de son cadavre, toi l'oiseau des  
ancêtres, la source de sang noir, toi le rapace purificateur nourri de toutes les  
dépouilles de notre clan, tu es l'ancien Lakhdar, le cadavre encerclé dont  
l'ombre plane comme une âme, à la recherche d'un autre corps . . .<sup>98</sup>

L'alternance entre dialogues, monologues et modes indirectes dans « *Le vautour* » renvoie également à l'impossibilité des deux amants d'envisager une vie en commun ainsi qu'à leur solitude. Le vautour (Lakhdar) est toutefois incapable de s'apercevoir du désarroi de Nedjma qui pourtant le plaint,

Je n'aime que l'intrus  
L'esseulé  
Polygame<sup>99</sup>

Comme dans Le cadavre encerclé, la présence de l'individu est importune dans « *Le vautour* » et est perçue comme étant une intrusion. Le retour du vautour signifie aussi la violation de l'intériorité de l'amante à qui lui sont attribués des propos emphatiques où les effets de style dramatiques permettent l'exacerbation d'un ton pathétique qui est parfois excessif.

<sup>97</sup> G. Deleuze et F. Guattari, *Kafka : Pour une littérature mineure* (Paris : Éditions de Minuit, 1975) 65.

<sup>98</sup> Kateb Yacine, « Les ancêtres redoublent de férocité », *Le cercle des représailles*, *op. cit.*, 138.

<sup>99</sup> Kateb Yacine, « Le vautour », *Le cercle des représailles*, *op. cit.*, 159.

La mise en scène de rapports interpersonnels qui sont conflictuels et qui, à l'instar de la situation politique d'ensemble, ne parviennent pas à être résolus à la fin de la tragédie, démontre pourtant une certaine distanciation de l'auteur à l'égard du genre tragique qui, selon Hegel doit apporter une « *résolution au conflit.* »<sup>100</sup> Si Le cadavre encerclé est une pièce tragique qui tend vers l'épique, L'homme aux sandales de caoutchouc est une pièce épique qui a une fin tragique. Aussi, en ce qui concerne ces deux pièces de théâtre, il existe un lien étroit entre le genre (épique ou tragique) et les différentes façons de concevoir le vivre en commun. Il est question dans la première pièce d'examiner les difficultés que rencontre l'individu en quête d'individuation dans un contexte colonial dominé par les revendications collectives et les aspirations nationalistes. Le processus d'individuation nécessite dans Le cadavre encerclé l'absence d'intégrité au sein du corps social et implique une séparation entre l'individu qui considère que son expérience doit être narrée parce qu'elle est singulière, et la collectivité qui cherche les moyens d'émerger et qui récuse toutes les tentatives d'affirmation qui se font indépendamment d'elle. Kateb Yacine procède de la sorte à une réécriture des faits politiques qui est schismatique, ce qui signifie qu'il y a un rejet des deux lectures dominantes du réel telle que proposée par le pouvoir dominant, d'une part, et celle que tente d'imposer le groupe en quête de consolidation nationale, d'autre part. L'impossibilité de se s'entendre autour d'un consensus donne lieu simultanément à l'éclatement de la collectivité et à la fragmentation de l'interprétation que cette dernière fait des événements historiques. Cette pièce tragique annonce un mal d'être collectif et national avant même que la consolidation nationale et post-coloniale n'ait lieu. Dans La condition postmoderne, Jean-François Lyotard écrit que « *la dissolution du lien social et le passage des collectivités sociales à l'état*

<sup>100</sup> L. Gaudé, H. Kuntz et D. Lescot, « Conflit », Poétique du drame moderne et contemporain, *op. cit.*, 31.

*d'une masse composée d'atomes individuels* » sont notamment dus à la « *décomposition des grands récits.* »<sup>101</sup> Or, dans le cas du Cadavre encerclé, le principal « récit » à démonter est celui narré par la collectivité qui a tendance à masculiniser l'écriture des événements qui ont lieu. La mort de Lakhdar est chargée d'une signification symbolique dans la mesure où elle met fin au monopole masculin de la narration des faits sociaux et politiques. Grâce à l'introspection, il est possible de disséminer et de relativiser l'histoire, telle que racontée dans la tragédie par les personnages masculins. Alors que certains théoriciens du post-colonialisme comme Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin considèrent que le propre de la littérature post-coloniale est de remettre en question la vision du monde telle que véhiculée par les pouvoirs dominants, « *Received history is tempered with, rewritten, and realigned from the point of view of the victims of its destructive progress* »<sup>102</sup>, Kateb Yacine révèle dans cette pièce de théâtre d'autres préoccupations qui concernent essentiellement les conséquences de l'absence de cohésion sociale sur la narration des faits historiques. Dans Le cadavre encerclé, la contrainte provient d'abord du groupe.

L'homme aux sandales de caoutchouc et Le cadavre encerclé mettent en scène un individu supérieur aux autres qui fait figure de militant qui se tient à l'écart de l'ensemble de la collectivité et qui est sacrifié à la fois pour et par le groupe auquel il appartient. L'individu, tel que représenté dans ces deux drames est une sorte de surhomme qui, faute de ne pouvoir trouver dans la collectivité suffisamment de volonté, est condamné à l'insularité. Or, l'individu est dans ce cas une menace pour la collectivité et cela, pour plusieurs raisons. L'isolement volontaire de Lakhdar est perçu comme étant une prise de position contre la collectivité, de plus, il choisit d'agir seul

<sup>101</sup> Jean-François Lyotard, La condition postmoderne (Paris : Les Éditions de Minuit, 1979) 31.

<sup>102</sup> Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin, The Empire Writes Back (London & New York : Routledge, 2002) 33.

et incite la collectivité à poser un regard critique sur elle-même et à se remettre en question. Le fait de ne plus pouvoir s'identifier à la collectivité déstabilise les présupposés sur lesquels elle prétend se fonder, notamment le consensus. Le fait de se distinguer du collectif amène les individus à ne plus se reconnaître et à prendre connaissance de leurs différences. L'individu dans ce cas, c'est la négation même de l'idée de groupe dans la mesure où il permet l'apparition de sentiments aussi réversibles que l'aversion. L'individu renvoie une image antinomique de la collectivité qui, pour conserver son intégrité, rejette toute tentative de différenciation qui met en péril son homogénéité apparente.

Le tragique a aussi ses limites dans les pièces de Kateb Yacine qui sont des drames qui, certes possèdent des héros uniques—comme c'est le cas du théâtre dramatique classique—mais qui sont éliminés un à un. C'est le cas du Cadavre encerclé où Lakhdar qui s'exprime le plus souvent en monologues et qui ne tient pas compte des opinions des autres est tout au long du drame frappé d'ostracisme et ne s'adresse aux anciens militants que de façon indirecte. Il y a par la suite une autre élimination des personnages masculins qui a lieu, comme si les individus masculins qui croyaient en la communion de groupe et qui en ont été désillusionnés (et qui par conséquent se consacrent à l'expression de leurs expériences personnelles) sont punis parce qu'ils ont failli à la promesse de s'exprimer au nom de l'ensemble. La disparition de Lakhdar et de ses deux amis libère la pièce d'un sentiment de culpabilité qui provient du fait que les hommes ont cessé de s'exprimer au nom de la collectivité. Un des événements fondateurs du drame est la mort du patriarche,

LAKHDAR.

Parmi tous les absents que rien n'excuse, un seul me pèse encore :  
 Mon père dont on rapporta le corps dans une couverture  
 Alors que j'attendais de lui la fin d'un conte et d'un rêve confondus.<sup>103</sup>

<sup>103</sup> Kateb Yacine, « Le cadavre encerclé », Le cercle des représailles, *op. cit.*, 64.

L'action qui a été paralysée tout au long de la tragédie n'est possible qu'à la fin de cette dernière, lorsque le souvenir de la mort du père est extériorisé et qu'un début de régénérescence est entrevu. L'absence physique des trois hommes et la présence spectrale de leur voix n'annule pourtant pas leur influence puisque la filiation, malgré les antagonismes qu'elle provoque et les relations incestueuses, continue d'être assurée par le père. Cependant, le fait que les hommes soient à la fois présents et absents donne la possibilité aux femmes d'extérioriser leurs souffrances. Contraintes à la solitude et abandonnées aussi bien par les hommes que par la communauté, les femmes dans Le cadavre encerclé témoignent de leur expérience personnelle sans pourtant être capables d'émerger en tant qu'individualités. Les revendications des femmes dans cette pièce sont uniquement d'ordre émotionnel ce qui les empêche contrairement aux hommes d'entamer un processus d'autonomisation.

Si il y a des tensions entre les différentes narrations des faits historiques, il existe certains points communs entre les propos des trois personnages masculins qui s'expriment tous au début au nom d'une collectivité sexuée (masculine) et plurielle. La projection du « je » vers le « Nous » qui était possible quand les hommes étaient capables de s'identifier à l'entité qu'ils formaient n'est évoquée qu'au mode du passé révolu, « *Nous étions ensemble.* »<sup>104</sup> Les tentatives de préconisation d'une identité collective sont amorcées par un événement tragique qui est la mort de Lakhdar à laquelle est attribuée la principale cause de la désintégration collective. Cependant, se sont plutôt les chœurs qui parviennent dans Le cadavre encerclé à reprendre l'idée de communauté proposée dans le premier monologue, mais, la collectivité rassemble cette fois-ci à la fois les hommes et les femmes. Un dialogue s'instaure entre les deux chœurs, l'un étant nommé *chœur des femmes*, et l'autre, *chœur des hommes*, ce qui

---

<sup>104</sup> *Ibid.*

marque le début d'une nouvelle configuration d'un vivre ensemble qui ne favorise pas une entité aux dépens d'une autre. Cette communion entre les deux chœurs qui s'établit grâce au dialogue qui prend place exprime l'idée qu'il y a une interdépendance non seulement entre les deux groupes de femmes et d'hommes, mais aussi entre les colons et les colonisés. Les chœurs ainsi que les Coryphées ont la particularité d'explicitier la conscience des personnages comme dans Le cadavre encerclé et révèlent les désirs implicites des individus. Lakhdar, par exemple, aspire à se faire accepter par le groupe sans avoir recours à l'abandon de ses particularités en tant qu'individu. Mireille Losco et Martin Mégevand remarquent que « *On remarque enfin que souvent la présence de chœurs dans le théâtre contemporain signale et manifeste un désir, qui n'est pas sans rappeler celui qui porte l'individu vers l'idée de la communauté.* »<sup>105</sup>

La trilogie du Cercle des représailles présente une image péjorative de la collectivité dont le mal principal est de ne pas être unifiée et qui par conséquent, est sujette à plusieurs remises en question, d'où l'attitude schismatique de certains individus qui revendiquent la singularité de leur expérience personnelle et qui manifestent leur mécontentement face au comportement général. Cette trilogie retire à la collectivité en voie de libération nationale l'aura qu'elle s'attribue et questionne certains des présupposés desquels elle s'inspire. Le théâtre reflète surtout dans le cas de Kateb Yacine un mal d'être collectif dont sa première tragédie fait preuve et qui atteint son paroxysme dans l'épopée de L'homme aux sandales de caoutchouc où Kateb Yacine, après avoir produit une vision de l'expérience coloniale en Algérie, procède à une nouvelle réécriture, celle de l'impérialisme. Comme Kateb Yacine, Ngugi considère que le théâtre est susceptible de représenter mieux que toute autre

<sup>105</sup> Mireille Losco et Martin Mégevand, « Chœur/Choralité », Poétique du drame moderne et contemporain, *op. cit.*, 26.

forme ce qu'il appelle la « *dialectique de la vie* »<sup>106</sup>, c'est-à-dire que la forme théâtrale est un processus qui permet la régénérescence et est antinomique de la mobilité,

Drama encapsulates within itself this principle of the struggles of opposites which generates movement. There is in drama a movement from apparent harmony, a kind of rest, through conflict to a comic or tragic resolution of that conflict. We end with harmony at a different level, a kind of temporary rest, which of course is the beginning of another movement.<sup>107</sup>

Kateb Yacine remarquait de façon similaire en 1985 que « *Toute œuvre reste inachevée. Nos aventures n'ont pas de fin. Après la mort, l'œuvre commence une nouvelle vie.* »<sup>108</sup> C'est à partir de cette perspective qu'il est possible d'analyser la pièce de L'homme aux sandales de caoutchouc où Kateb Yacine évoque différentes expériences collectives qui ont pour principal attribut de se renvoyer des échos les unes aux autres ce qui assure la pérennité dans le temps des actions collectives. Le fait que les actions soient transposables et que les revendications sociales, politiques et économiques ne soient plus cernées dans un espace défini et cessent de concerner une collectivité en particulier, permet à cette épopée de transcender la conscience de la mort pour insérer les actants dans un éternel continuum qui permet de recommencer l'action à partir du point où elle a été interrompue. Les personnages font face de façon directe à l'actualité, contrairement au Cadavre encerclé où ils ont besoin de procéder à des détours pour éviter de réfléchir à des moyens d'action susceptibles de modifier le réel. L'homme aux sandales de caoutchouc procède à des « *connections* »<sup>109</sup> notamment entre ce qui se passe en Indochine (la guerre du Vietnam), aux États-Unis (la ségrégation raciale) et en Algérie (la révolution algérienne) ce qui retire toute

<sup>106</sup> Ngugi wa Thiong'o, Decolonizing the Mind (Oxford: James Currey; Nairobi: EAEP; Portsmouth: Heinemann, 2003) 54.

<sup>107</sup> *Ibid.*

<sup>108</sup> Kateb Yacine, Le poète comme un boxeur, *op. cit.*, 184.

<sup>109</sup> G. Deleuze et F. Guattari, Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille Plateaux (Paris : Éditions de Minuit, 1980) 32.

hiérarchie entre les conflits dont il est question, d'une part, et entre les collectivités concernées, d'autre part. Cette unité qui rassemble à la fois les dominés et les dominants annule également toute vision manichéiste des antagonismes et situe ceux qui se conçoivent comme étant des victimes ainsi que ceux qui les ont subjugués sur le même piédestal.

L'émergence de multiplicités dans L'homme aux sandales de caoutchouc anéantit la présence du héros—Hô Chi Minh—dans la mesure où se sont les actions d'ensemble qui s'avèrent plus efficaces. Pourtant, la figure de Hô Chi Minh domine de façon spectrale l'épopée et cela pour donner de l'envergure à l'action collective et la réinsérer dans le processus en cours. Aussi, contrairement à Lakhdar qui a tendance à tout centrer sur lui-même, Hô Chi Minh porte toute son attention sur ceux qui l'entourent et n'est conséquemment pas en conflit avec son milieu. Il est donc possible d'opposer à l'ostracisme volontaire de Lakhdar l'allocentrisme de Hô Chi Minh qui, en raison de son absence apparente, perd de son aura et devient un personnage auquel il n'est plus possible de s'identifier. Benjamin écrit dans le même contexte—à propos du théâtre de Brecht—que lorsque le spectateur ne peut pas s'identifier au personnage, il a recours à la distanciation<sup>110</sup>, donc à une prise de position objective qui permet la réflexion.<sup>111</sup> Pour Sarrazac, l'écriture tragique est par essence le mode d'expression de la subjectivité et mène donc à l'effusion lyrique, à laquelle il oppose la réflexion qui selon lui n'est possible que dans le théâtre épique.<sup>112</sup> C'est cette distance nécessaire à la critique qui distingue la pièce de L'homme aux sandales de caoutchouc de celle du Cadavre encerclé. Pourtant, le procédé brechtien de la distanciation permet également dans le cas du théâtre de Kateb Yacine de véhiculer une vision du monde qui est chaotique et qui est également le résultat de la confrontation qui se produit entre

<sup>110</sup> Walter Benjamin, Illuminations (New York: Harcourt, Brace & World, 1968) 154.

<sup>111</sup> Jean-Pierre Sarrazac, introduction, "Crise du drame", Poétique du drame moderne et contemporain, *op. cit.*, 9.

<sup>112</sup> *Ibid.*

l'individu et la collectivité, et entre la nation et le monde. Kateb Yacine, pour qui l'indépendance n'a jamais été une fin, élabore une vision utopique du monde qui s'inspire du mouvement féministe.

Dans Le cadavre encerclé, ce sont les hommes qui sont responsables de l'échec de la consolidation nationale et qui ont fait en sorte que le processus d'autonomisation soit incomplet en raison de la mise à l'écart des femmes. En plus de retirer au peuple—qui renvoie en réalité exclusivement à la collectivité masculine—son caractère sacré en le ridiculisant, Lakhdar ignore le groupe d'hommes au point de le considérer inexistant pour ne s'adresser qu'à Nedjma, sa confidente. Déçu par la réaction des militants à sa mort, Lakhdar dit d'un ton désabusé,

LAKHDAR.

. . . et je me suis retrouvé à terre, avec un goût ancien dans la bouche, assourdi, insensible, mais les yeux encore entrouverts. Puis la foule s'est mise à danser, et je n'ai pas râlé, ou du moins je n'ai pas entendu mes râles, pas plus que ceux des autres blessés . . . il me semblait tout simplement que le peuple dansait.<sup>113</sup>

L'amertume de Lakhdar laisse entendre qu'il aspirerait tout de même à une communion avec le peuple en qui il voit une grandeur dissimulée mais toujours conditionnelle. Le peuple dans cette pièce a une vocation épique qu'il a échoué à remplir. Par contre, le personnage de Nuage de fumée dans La poudre d'intelligence n'est aucunement déçu par ce même peuple qui est personnifié par le Coryphée et qui a une fonction de sujet docile. L'extrait suivant dans lequel il y a une confusion entre le peuple et le Coryphée explicite cette déception,

NUAGE DE FUMÉE.

Je n'avais qu'un âne, et j'en retrouve deux. Encore un miracle!  
*Il bondit sur le Coryphée, le prend par la bride qu'il s'était passée au cou et l'attache à l'oranger.*<sup>114</sup>

<sup>113</sup> Kateb Yacine, « Le cadavre encerclé », Le cercle des représailles, *op. cit.*, 31.

<sup>114</sup> Kateb Yacine, « La poudre d'intelligence », Le cercle des représailles, *op. cit.*, 82.

Le thème du devenir<sup>115</sup> est central dans les drames de Kateb Yacine où il est question de plusieurs devenirs : le devenir peuple, le devenir femme<sup>116</sup>, le devenir des groupes contestataires et le devenir poète. Le devenir-peuple est dans Le cadavre encerclé et La poudre d'intelligence un échec mais aussi un processus incomplet dans la mesure où le peuple libéré du joug du colonialisme opprime à son tour les groupes qui ont des revendications politiques, comme les femmes, et économiques, comme les ouvriers. Le devenir-peuple est un processus qui n'a pas été complété parce qu'il n'a pas pris en compte certains groupes qui ont ensuite été marginalisés. Gilles Deleuze et Félix Guattari écrivent à propos du devenir qu'il n'a pas de fin et qu'il doit sa perpétuation à l'apparition d'autres devenirs,

Le devenir peut et doit être qualifié comme devenir-animal sans avoir un terme qui serait l'animal devenu . . . C'est ce point qu'il faudra expliquer : comment un devenir n'a pas de sujet distinct de lui-même; mais aussi comment il n'a pas de terme, parce que son terme n'existe à son tour que pris dans un autre devenir dont il est le sujet, et qui coexiste, qui fait bloc avec le premier.<sup>117</sup>

Contrairement au Cadavre encerclé, dans Louise Michel et la Nouvelle Calédonie ainsi que dans La Kahina ou Dihya, se sont des femmes telles que Louise Michel la communarde condamnée à l'exil et la Kahina la reine kabyle qui prennent en main le destin collectif. Aussi, dans ces deux derniers drames qui sont dominés par des personnages féminins qui font part comme les protagonistes masculins du Cadavre encerclé de leur vision du conflit politique, les femmes s'engagent à établir des alliances internationalistes (Louise Michel) ou une cohésion nationale (La Kahina). Dans les deux cas, il est question d'une quête d'unité alors que les camarades de Lakhdar sont responsables de la fragmentation du groupe. La présence de références à l'expérience de la Kahina dans Louise Michel et la Nouvelle Calédonie

<sup>115</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, Mille Plateaux, *op. cit.*, 291-97.

<sup>116</sup> *Ibid.*, 338-42.

<sup>117</sup> *Ibid.*, 291.

signifie qu'il existe des similitudes entre les revendications féminines, qu'elles soient sociales ou politiques. De plus, ces deux pièces théâtrales permettent de concevoir une forme de féminisme idéalisé qui ne tient pas compte des présupposés de race et de classe et propose de penser une cause féminine qui transcende les frontières nationales. La focalisation sur l'exil de Louise Michel en territoire colonial sert également à dénoncer certaines conceptions de l'altérité,

L'OFFICIER.

Mesdames, messieurs, à l'occasion de l'Exposition coloniale, j'ai l'honneur de vous exposer la tête du chef sauvage qui dirigeait l'insurrection canaque du 10 juillet 1878. Vous pourrez voir ce trophée au Museum d'histoire universelle.<sup>118</sup>

Cependant, le recueil intitulé Parce que c'est une femme, qui est entièrement acquis à la cause féminine, s'inspire outre de l'expérience de la Commune qui a influencé ultérieurement la pensée marxiste et le socialisme, des mouvements féministes qui ont émergé en France en 1848<sup>119</sup>. C'est l'année où les femmes contestent le suffrage universel pour réclamer leur droit de vote et c'est également l'année de la création du premier quotidien féministe *La voix des femmes*. Kateb Yacine donnera le même titre à l'une de ses pièces théâtrales.<sup>120</sup> Kateb Yacine qui, à ces débuts littéraires se tenait à l'écart des mouvements internationalistes comme le tiers-mondisme et le panafricanisme, écrit pourtant une série de pièces théâtrales dont la principale thématique est la libération des femmes. En transposant dans un territoire colonial (la Nouvelle-Calédonie) un mouvement de revendication sociale, Yacine aspire à ce que le mouvement féministe se propage de sorte qu'il soit « *communicatif* » et « *contagieux* ». <sup>121</sup> Il est d'autre part possible de constater que les drames qui

<sup>118</sup> Kateb Yacine, « Louise Michel et la Nouvelle-Calédonie », Parce que c'est une femme, *op. cit.*, 134.

<sup>119</sup> Claude Willard, Socialisme et communisme français (Paris : Colin, 1967) 17-32.

<sup>120</sup> Kateb Yacine, « Saout Ennissa, La voix des femmes », Parce que c'est une femme, *op. cit.*

<sup>121</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, Mille Plateaux, *op. cit.*, 292.

constituent l'anthologie en question peuvent être reliées les uns aux autres du fait qu'ils abordent le thème de la lutte des femmes qui a lieu dans des espaces et des périodes historiques différents. Les raisons pour lesquelles le personnage emblématique de Louise Michel est l'héroïne d'une tragédie sont nombreuses. A part le rôle attribué à Louise Michel dans l'expérience communarde et son militantisme, ce qui importe aussi pour la pièce théâtrale qui lui est dédiée c'est son engagement en faveur des colonisés en Nouvelle- Calédonie. Il est également notoire de mentionner que l'écrivaine Assia Djebar évoque la présence d'une communarde déportée en Algérie dans son roman L'Amour, la fantasia et cela pour signaler que l'unification des causes féministes serait susceptible de remédier aux antagonismes politiques qui prévalaient.

L'unification nationale, si elle est un fondement de l'écriture théâtrale de Kateb Yacine, demeure toujours un idéal inachevé, de même que le consensus, en tant que consentement d'une majorité, procède inévitablement par suppression de certaines voix. La trilogie Parce que c'est une femme, en abordant le thème de la libération de la femme, laisse aussi apparaître dans les pièces Saout Ennissa, La voix des femmes et Louise Michel et la Nouvelle-Calédonie l'écho d'autres voix, en l'occurrence celle des esclaves et celle des colonisés. Si Le cercle des représailles révèle des préoccupations nationalistes, les pièces qui concernent les luttes sociales et politiques féminines tendent vers une forme d'internationalisme féministe. La communauté des femmes dans les pièces de Kateb Yacine ne présuppose pas la présence d'un monopole comme c'est le cas de la collectivité masculine du Cadavre encerclé qui décide de façon exclusive du devenir de la nation. L'auteur oppose à la vision masculine de cet espace une représentation idéaliste du monde (par opposé à la nation) qui est féministe. Aussi, la présence de personnages féminins aussi différents les uns des autres que la Kahina,

Louise Michel et la paysanne vietnamienne dans certaines des pièces théâtrales de Kateb Yacine, et séparés dans le temps et dans l'espace, donne lieu à l'apparition de ce que Gilles Deleuze et Félix Guattari appellent « *un système acentré* » où « *les individus sont tous interchangeables, (et) se définissent seulement par un état à tel moment.* »<sup>122</sup> Ce système qui annule la prédominance d'un centre empêche toute lecture manichéiste des pièces de Kateb Yacine.

Le féminisme international à vocation universaliste qui apparaît grâce au personnage de Louise Michel a moins d'envergure dans L'homme aux sandales de caoutchouc où la mise en scène chaotique d'événements historiques permet l'identification des opprimés les uns aux autres, d'une part, et des oppresseurs entre eux, d'autre part. Le suicide de la paysanne est une réaction contre deux ordres, l'un féodal qui maintient un rapport de pouvoir entre seigneurs et paysans, l'autre, social, qui permet le concubinage. A une plus grande échelle, c'est contre un ordre économique que la paysanne se rebelle,

THIEU THI TRINH.

Sauver le peuple de l'esclavage!  
Je ne saurais me résigner,  
Courber l'échine,  
Baisser la tête,  
Vivre en concubine!<sup>123</sup>

Kateb Yacine envisage un monde utopique qui consiste, au-delà des références au réel, en la proposition d'un substitut féminin qui entamerait un nouveau processus historique à partir des laissés pour compte. Compte tenu que les femmes font partie de l'histoire officielle, par opposé à l'«*Histoire noble* »<sup>124</sup> évoquée par Barthes, Kateb Yacine fait émerger à partir de la rhétorique nationaliste du premier recueil un second

<sup>122</sup> *Ibid.*, 26.

<sup>123</sup> Kateb Yacine, L'homme aux sandales de caoutchouc, *op. cit.*, 11.

<sup>124</sup> Roland Barthes, Écrits sur le théâtre, *op. cit.*, 230.

plaidoyer en faveur des femmes. Stuart Hall remarque à propos de la ré-écriture de l'histoire que « *You could not understand the movement of modern feminism precisely without the recovery of the hidden histories.* »<sup>125</sup> L'histoire, en tant que fait mineur ("*history as a minority event*")<sup>126</sup> est un des piliers du théâtre de Kateb Yacine qui procède dans L'homme aux sandales de caoutchouc à un mélange entre les « histoires mineures » et les « Histoires nobles », ainsi qu'à une réhabilitation des expériences marginalisées en vue d'annuler la hiérarchie entre les « histoires mineures » et l'« Histoire noble ». De fait, les marges deviennent un lieu de production identitaire dans la mesure où l'identité féminine se forge dans les différentes pièces de Kateb Yacine contre différentes formes de contraintes telles que la collectivité nationale ou un ordre politique et économique qui suscite le mécontentement. Aussi, cette identité féminine qui est perçue comme étant le produit de conditions sociales et politiques subie de profonds changements dans L'homme aux sandales de caoutchouc lorsqu'elle est conditionnée économiquement. Dans cette épopée, le mal est principalement d'ordre économique, de même que c'est ce dernier qui donne lieu à d'autres formes d'aliénation, notamment sociale et culturelle. La fonction de la femme qui, dans les pièces du Cercle des représailles voit son activité se restreindre à la cellule familiale et au couple, subit certains changements dans Parce que c'est une femme où les femmes parviennent à se libérer des contraintes sociales et à envisager la naissance d'une communauté de femmes (La Kahina ou Dihya et La voix des femmes) qui est éligible pour la direction de la communauté nationale. Fanon affirme quant à lui que la libération du peuple algérien dépend de la libération de la femme, c'est-à-dire à partir du moment où elle décide de prendre part à l'élan révolutionnaire, « *La femme*

<sup>125</sup> Stuart Hall, « The Local and the Global: Globalization and Ethnicity », Culture, Globalization and the World System, ed. Anthony D. King (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997) 35.

<sup>126</sup> *Ibid.*

*algérienne . . . développe sa personnalité, découvre le domaine exaltant de la responsabilité. La liberté du peuple algérien s'identifie alors de la libération de la femme, à son entrée dans l'histoire . . . »*<sup>127</sup>

Les femmes, telles que représentées par Kateb Yacine, sont marginalisées et repliées sur leur vécu personnel. Elles sont aussi des figures marginales qui sont réfractaires au statut subalterne qui leur est accordé. Les femmes se rebellent également contre la domination de la parole par les hommes. C'est le cas de Nedjma dans Le cadavre encerclé et surtout « Le vautour » où les dialogues entre les deux amants comportent des tensions qui révèlent un rapport de force entre les deux individus.<sup>128</sup> La démonopolisation de la parole devient un enjeu crucial dans les pièces de Kateb Yacine où il est question de luttes pour la conquête de la parole. Le cercle des représailles fait le portrait de femmes qui insistent sur la singularité de leur expérience individuelle—même si elles sont peu nombreuses. Par contre, Parce que c'est une femme efface la présence de figures masculines de façon ostentatoire—si ce n'est pour dénoncer la tyrannie des hommes—et donne libre cours aux paroles et aux actions entreprises par les femmes. La représentation des femmes varie selon le genre des pièces théâtrales de Kateb Yacine. La tragédie, en raison de sa capacité à révéler l'intériorité du sujet, permet dans le cas du Cadavre encerclé, « Le vautour » et Louise Michel et la Nouvelle-Calédonie aux sentiments d'être manifestes. Dans la pièce et le poème dramatique précédemment cités, les monologues féminins ont tendance à exprimer les états d'âme (de l'amante, de la mère et de l'épouse) de façon emphatique. L'exubérance des propos des femmes—dont le but dans Le cadavre encerclé est la création d'effets de style dramatiques—sert dans cette tragédie à montrer le désœuvrement des femmes,

<sup>127</sup> Frantz Fanon, L'an V de la révolution algérienne, *op. cit.*, 92-93.

<sup>128</sup> Anne Ubersfeld, Lire le théâtre III : Le dialogue de théâtre, *op. cit.*, 17-18.

NEDJMA :

Puisque le seul ami a péri, plus que jamais je vais l'attendre (. . .)<sup>129</sup>

Ceci étant, les femmes en tant que multiplicité idéalisée constituée à partir d'éléments hétérogènes, demeurent le prototype des multiplicités ultérieures que Kateb Yacine concevra dans L'homme aux sandales de caoutchouc. L'émergence d'une multiplicité féminine à vocation internationaliste dans la trilogie Parce que c'est une femme est due à l'échec de l'idée de communauté qui n'apparaît pas comme étant une entité immuable dans le théâtre de Kateb Yacine, même lorsque cette collectivité se dote d'un caractère national.

---

<sup>129</sup> Kateb Yacine, « Le cadavre encerclé », Le cercle des représailles, *op. cit.*, 20.

### **III. Post-colonialisme, culture et langues nationales.**

## La langue française : filiation ou égarements?

Certains théoriciens du post-colonialisme comme Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin considèrent qu'une littérature est post-coloniale lorsqu'elle continue de subir l'influence d'un processus imperial.<sup>130</sup> Toutefois, cette définition ne fait pas l'unanimité parmi tous les penseurs du post-colonialisme. Robert Young, auteur de plusieurs études sur le postcolonialisme<sup>131</sup> déplore le fait que le postcolonialisme, au lieu d'être pensé à partir de situations concrètes et d'expériences vécues, soit une théorie conçue par les milieux académiques.<sup>132</sup> Edward Saïd quant à lui, reprochera aux « New New Criticisms », parmi lesquelles figurent les critiques postcoloniales, d'avoir tendance à isoler les textes littéraires du contexte historique et politique durant lequel ils ont été produits.<sup>133</sup>

Les controverses suscitées par le « post-colonial » sont donc nombreuses. Néanmoins, les auteurs de The Empire Writes Back et Young s'entendent pour dire que l'intention première des écrivains d'œuvres de fiction post-coloniale est de revendiquer la légitimité de leurs productions littéraires pour éventuellement mettre fin à la distinction entre les productions littéraires dites du « centre » et celles considérées comme étant périphériques à ces « centres », et de remettre en question la notion de canon littéraire en raison des controverses qu'elle suscite notamment lorsqu'elle est opposée à des catégories littéraires comme les littératures dites du Commonwealth et

<sup>130</sup> Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin, The Empire Writes Back, *op. cit.*, 194.

<sup>131</sup> Robert J.C Young, Postcolonialism: A Very Short Introduction (New York: Oxford University P, 2003).

<sup>132</sup> *Ibid.*, 6-7.

<sup>133</sup> Edward Saïd, "Preface", *Selected Papers from the English Institute*, 1978, *vii-xi*.

dans une moindre mesure, aux littératures francophones. Cependant, si l'idée de décentralisation littéraire et culturelle n'a pas été abordée dans les études francophones—du moins avec la même virulence qu'elle l'a été dans les littératures post-coloniales d'expression anglaise—des auteurs comme Kateb Yacine ont préconisé une certaine vision de la langue française, qui était, certes, combative, mais qui visait surtout à faire de leur langue d'expression un espace d'affirmation identitaire et de revendication culturelle. Le fait que Kateb Yacine abandonne l'écriture romanesque pour l'expression théâtrale s'insère dans cette perspective dans la mesure où le théâtre permet dans son cas une nouvelle appropriation linguistique qui est plus susceptible de s'adapter à sa vision de l'homme, de la société algérienne et du monde, de même que le courant—très contesté<sup>134</sup>—de la négritude tel qu'apparu avec Césaire était une réponse à un pouvoir hégémonique. Toutefois, l'adoption de la langue française par ces deux écrivains n'est pas exempte de paradoxes et d'ambivalences qui sont le produit de tensions entre leurs positions politiques et leurs aspirations culturelles. Le cas de l'œuvre théâtrale de Kateb Yacine en l'occurrence exprime la situation ambiguë dans laquelle se trouve l'écrivain post-colonial qui s'exprime dans une langue qui n'est pas la sienne et qui tente de résister à ce que Kateb qualifie d'« *assimilation culturelle*. »<sup>135</sup> Il s'agira donc de démontrer que les pièces théâtrales de Kateb Yacine, en tant que productions post-coloniales, soulèvent de nombreux questionnements qui concernent à la fois le rapport de l'écrivain post-colonial à sa langue d'adoption ainsi qu'à sa (ses) langue(s) maternelle(s), et révèlent une préoccupation par la question linguistique en Algérie et la culture nationale dans un contexte post-colonial et national, insistant de la sorte sur la fermeté du lien entre langue(s) nationale(s) et culture nationale.

<sup>134</sup> Ngugi wa Thiong'o, *Decolonising the Mind*, *op. cit.*, 21.

<sup>135</sup> Kateb Yacine, *Minuit passé de douze heures*, *op. cit.*, 298.

*-La langue, le message et le public*

Le principal défi auquel des pays comme l'Algérie ou le Kenya qui venaient d'accéder à leur indépendance politique étaient appelés à faire face—comme toute nation qui cherche à affirmer son indépendance—est sans doute d'ordre linguistique et culturel. En effet, d'après Kateb Yacine<sup>136</sup> et l'auteur d'origine kenyane Ngugi wa Thiong'o,<sup>137</sup> la réflexion sur la question linguistique mène inévitablement à des questionnements plus larges qui concernent essentiellement la culture nationale ainsi que les institutions culturelles. La comparaison entre ces deux penseurs et auteurs de fictions et pièces théâtrales post-coloniales s'avèrent d'autant plus pertinente qu'il existe de nombreux points communs entre les positions qu'ils ont adoptées d'abord, vis-à-vis de ce que Kateb Yacine appelle leur « *langue d'emprunt* »<sup>138</sup>, et ensuite à l'égard des dialectes nationaux. Aussi, ces auteurs qui se sont exprimés en faveur de l'emploi des dialectes nationaux notamment au théâtre, ont d'abord produit en langues européennes. Or, Kateb Yacine et Ngugi wa Thiong'o ont cessé d'écrire des pièces théâtrales respectivement en français et en anglais en raison de leur nécessité de contribuer à la fomentation d'une culture nationale et aussi parce que, comme le remarquent Ashcroft, Griffiths et Tiffin, la question du public se pose différemment pour les écrivains post-coloniaux qui éprouvent le besoin de s'adresser à deux publics, c'est-à-dire à la métropole et à la collectivité nationale.<sup>139</sup> Les questionnements qui émergent sont donc les suivants : Le fait que les écrivains post-coloniaux aient des positions versatiles notamment à l'égard des langues dans lesquelles ils s'expriment est-il une marque de duplicité? Le contenu de leurs propos change-t-il d'une langue à l'autre? Cherchent-ils vraiment, comme le prétendent Ashcroft, Griffiths et Tiffin à

<sup>136</sup> Kateb Yacine, *Le poète comme un boxeur*, *op. cit.*, 97.

<sup>137</sup> Ngugi wa Thiong'o, *Decolonizing the Mind*, *op. cit.*

<sup>138</sup> Kateb Yacine, *Le poète comme un boxeur*, *op. cit.*, 52-53.

<sup>139</sup> Bill Ashcroft, Gareth Griffith et Helen Tiffin, *The Empire Writes Back*, *op. cit.*, 59.

« décentraliser » les canons littéraires européens?

Kateb Yacine précise qu'il s'agissait d'employer la langue française pour s'adresser à un public particulier dans un contexte précis qui est l'époque coloniale,

Le fait d'écrire en français déterminait un public français ou francophone : ce n'était donc pas le peuple algérien. Jusqu'à l'indépendance nationale, il était important de s'exprimer en français, parce que cela pouvait atteindre le peuple français, avec lequel il y avait un conflit. Il était important de lui faire comprendre ce qu'était l'Algérie. »<sup>140</sup>

Les pièces dramatiques que contient le recueil du Cercle des représailles insistent malgré la présence de conflits interpersonnels entre les membres d'une même collectivité sur l'attachement de cette dernière au territoire national. Dans le drame du Cadavre encerclé, Marguerite la fille du colon est prise à témoin des souffrances de Lakhdar et choisit de le sauver et d'abandonner son père. Au lieu de présenter dans cette pièce qui est la première que Kateb Yacine ait écrite et cela à la veille de la révolution algérienne, une vision manichéiste du conflit<sup>141</sup> et d'opposer les colons aux colonisés, Kateb révèle un autre aspect du conflit qui transcende les antagonismes politiques pour envisager un rapport amoureux entre Lakhdar et Marguerite. A la suite de l'indépendance de l'Algérie en 1962, Kateb Yacine publie des pièces théâtrales dont le principal thème concerne le mouvement de libération des femmes. Kateb Yacine se remet de nouveau à écrire des pièces théâtrales en français à la suite de son voyage au Vietnam pendant la guerre où il découvre, émerveillé, que les événements politiques qui avaient lieu n'ont pas eu raison de la culture et ont même apporté une certaine vigueur au théâtre. Dans le cas de Kateb Yacine, la langue française sert donc à dénoncer et à critiquer des faits politiques et historiques tels que la consolidation des empires et le colonialisme. Les dialectes sont quant à eux utilisés au théâtre pour d'abord faire en sorte que le drame soit compris par toutes les factions de la

<sup>140</sup> Kateb Yacine, Le poète comme un boxeur, *op. cit.*, 76.

<sup>141</sup> Roland Barthes, Écrits sur le théâtre, *op. cit.*, 225.

société algérienne, et ensuite pour amener cette dernière à réfléchir sur certains thèmes qui faisaient l'actualité algérienne des années soixante comme la condition sociale des femmes et les conditions économiques de certaines classes sociales. Ainsi, pour Kateb Yacine, se sont les questionnements sociaux et politiques posés dans les pièces théâtrales qui déterminent la langue dans laquelle elles sont produites.

Ngugi wa Thiong'o cesse également d'écrire des œuvres de fiction en anglais peu après que le Kenya ait acquis son indépendance en 1963 pour ne produire des nouvelles, des romans et des pièces théâtrales qu'en dialectes locaux (en gikuyu et en swahili). Ngugi favorise l'écriture dramatique parce qu'elle est plus susceptible d'être appréciée par les plus défavorisées des classes sociales. En ce qui concerne Ngugi, le théâtre populaire kényan exprimé en langues vernaculaires est une réaction contre la vision élitiste de la littérature produite pendant et après la période coloniale et qui au lieu d'être accessible à l'ensemble de la société, a été restreinte à une partie infime de la population qui avait eu accès aux langues européennes.<sup>142</sup> Dans l'extrait qui suit, Ngugi affirme que l'écrivain africain, devrait, au lieu de s'isoler de l'environnement dans lequel il vit, avoir un rapport de réciprocité avec le public auquel il s'adresse,

Because the play was written in a language they could understand, the people could participate in all the subsequent discussions on the script. They discussed its content, its language and even the form. The process, particularly for Ngugi wa Mirii, Kimani Gecau, and myself was one of continuous learning. Learning of our history. Learning of what obtains in factories. Learning of what goes on in farms and plantations. Learning our language, for the peasants were essentially the guardians of the language through years of use. And learning anew the elements of form of the African Theatre.<sup>143</sup>

Il est donc question de renouer avec les dialectes nationaux qui ont été préservés par les masses défavorisées qui non pas été scolarisées et qui par conséquent ne s'expriment qu'en dialectes. La littérature nationale en Afrique telle que la conçoit

<sup>142</sup>Ngugi wa Thiong'o, *op. cit.*, 25.

<sup>143</sup>*Ibid.*, 45.

Ngugi est profondément influencée par Fanon qui, dans Les damnés de la terre, élabore certaines considérations sur ce que devrait être la littérature nationale dans un pays en voie de libération ou décolonisé. Selon Fanon, les cultures des pays colonisés ou décolonisés devraient s'inspirer des formes d'expression pré-coloniales comme la poésie orale, la danse et le chant tout en réactualisant ses contenus afin de permettre aux colonisés de renouer avec leur culture locale. Ngugi argue de la même manière que le chant et la danse constituent pour la société kenyane un langage qui permet de « *recréer le passé et le futur.* »<sup>144</sup> Ngugi tient à ce que ces formes d'expressions « *authentiques* »<sup>145</sup> développent parmi les couches sociales les plus démunies une conscience historique qui les inciterait à réfléchir à des moyens d'action qui modifieraient les conditions économiques et sociales dans lesquelles ils vivent. Pour Fanon, la conscience nationale est indissociable de la littérature nationale. Il va même jusqu'à affirmer que l'émergence de la culture nationale et l'apparition d'une conscience nationale chez les peuples colonisés ou en voie de libération dépendent toutes deux de l' « *intellectuel colonisé* »,

La cristallisation de la conscience nationale va à la fois bouleverser les genres et les thèmes littéraires et créer de toutes pièces un nouveau public. Alors qu'au début l'intellectuel colonisé produisait à l'intention exclusive de l'opresseur, soit pour le charmer, soit pour le dénoncer à travers des catégories ethniques ou subjectivistes, il adopte progressivement l'habitude de s'adresser à son peuple. C'est seulement à partir de ce moment que l'on peut parler de littérature nationale<sup>146</sup>.

Quant à Kateb Yacine, ce n'est qu'à la suite de son voyage au Vietnam qu'il apporte des changements majeurs à son théâtre tant au niveau de la forme que du contenu. L'homme aux sandales de caoutchouc s'apparente, du point de vue de la forme, à un récit. En effet, si il y a dans cette épopée quelques marqueurs temporels comme l'année fatidique de 1945 qui renvoie aux événements de Hiroshima, à la fin

<sup>144</sup> *Ibid.*, 53.

<sup>145</sup> *Ibid.*, 57.

<sup>146</sup> Frantz Fanon, Les damnés de la terre (1961; Paris : La Découverte, 2002) 228.

de la Deuxième Guerre mondiale et aux émeutes anti-coloniales de Sétif en Algérie, la narration échappe à la linéarité pour décrire un univers chaotique. Par contre, les pièces dramatiques qui ont été écrites antérieurement, focalisent sur un fait historique particulier duquel se développent plusieurs événements comme dans la pièce de Louise Michel et la Nouvelle-Calédonie où l'exil des communards est le principal élément qui indique que les insurgés de la Commune de Paris, condamnés à la déportation, deviendront des colons en Nouvelle-Calédonie et en Algérie.

L'événement qui constitue la base de toutes les situations et des actions dans l'épopée de L'homme aux sandales de caoutchouc est aussi un fait politique—en l'occurrence celui de l'intervention américaine au Vietnam mais, cette information factuelle demeure le fait auquel toutes les scènes ramènent. L'action commence et se perpétue en Indochine. C'est la seule constante que cette pièce contient alors que Louise Michel et la Nouvelle Calédonie et La voix des femmes sont des tragédies où les situations s'enchaînent les unes aux autres.

L'expérience vietnamienne de Kateb Yacine amènera l'auteur à prendre ses distances vis-à-vis du genre tragique qui jusque là, dominait sa production théâtrale, et à modifier sa vision du monde qui était peu optimiste et qui faisait de ses pièces des drames statiques. Le chant, tel qu'introduit dans le théâtre vietnamien, fascine Kateb Yacine parce qu'il constitue un des éléments fondamentaux de la culture vietnamienne et aussi parce que les Vietnamiens ont su adapter cette forme d'expression qui leur est propre, au théâtre ainsi qu'au contexte historique auquel se dernier se prêtait. D'autre part, le chant permet d'atténuer le caractère tragique des faits historiques—l'histoire de la domination du Vietnam—et fait du théâtre engagé, un théâtre distrayant. Dans son livre intitulé Petit organon pour le théâtre, publié en 1948, Bertolt Brecht explique que « *Le théâtre consiste à fabriquer des reproductions vivantes d'événements,*

*rapportés ou inventés, qui opposent des hommes, et cela aux fins de divertissement.* »<sup>147</sup> Le divertissement que le théâtre est censé produire selon Brecht est surtout une réaction de la part de ce dernier contre le châtement shakespearien et la catharsis antique, « *Quelle libération est-ce là, puisque à la fin de toutes ces pièces, qui n'est heureuse que pour l'Esprit du temps (l'opportune Providence, l'ordre moral), nous vivons l'exécution onirique qui punit l'exaltation comme des débauches ?* »<sup>148</sup> Kateb Yacine découvre donc au Vietnam que le théâtre peut « être un *reflet vivant du passé* »<sup>149</sup> sans pour autant céder à une vision tragique de l'histoire. Dans l'extrait qui suit, Kateb Yacine remarque que l'histoire, lorsqu'elle est perçue comme étant une tragédie, peut avoir un impact néfaste sur la production théâtrale et culturelle de façon générale,

Mais c'est surtout chez les Vietnamiens que j'ai appris le théâtre chanté. Ce théâtre appelé *tchéo*, est très mal connu. Le peu que j'en ai vu m'a beaucoup frappé. Pratiquement toute l'histoire du Vietnam est portée au théâtre, et cela depuis plus de deux millénaires. . . Le vieux théâtre vietnamien est entièrement chanté et, ce qui est extraordinaire, c'est qu'il est véritablement populaire. Par exemple, quand j'y étais, c'était la guerre, les bombardements, et pourtant, le soir, il y avait quatre spectacles à Hanoi (on ne peut pas en dire autant d'Alger. . .)<sup>150</sup>

Pour Kateb Yacine, il existe un lien ferme entre la langue employée et la narration des faits historiques, qu'ils soient nationaux ou mondiaux. Aussi, à l'instar de Ngugi, il était crucial pour Kateb Yacine de mettre en scène l'histoire pré-coloniale (algérienne) et cela dans le but de remédier à l'amnésie engendrée par des siècles de domination coloniale. Après avoir consacré le recueil du Cercle des repréailles à la dénonciation des conséquences du colonialisme sur la vie des colonisés, Kateb Yacine se met, une fois l'indépendance nationale acquise, à écrire des tragédies en dialectes.

<sup>147</sup> Bertolt Brecht, Petit organon pour le théâtre, *op. cit.*, 11.

<sup>148</sup> *Ibid.*, 48.

<sup>149</sup> Kateb Yacine, entretien, Parce que c'est une femme, *op. cit.*, 42.

<sup>150</sup> Kateb Yacine, Le poète comme un boxeur, *op. cit.*, 160.

C'est le cas des trois pièces dramatiques intitulées La Kahina ou Dihya, Saout Ennissa, La voix des femmes et Louise Michel et la Nouvelle Calédonie<sup>151</sup> que l'auteur publie en dialectes locaux parce que la période post-coloniale n'a pas été exempte de problèmes sociaux et politiques. Kateb Yacine tenait donc à employer les langues vernaculaires algériennes pour dénoncer les maux nationaux post-coloniaux. D'autre part, Kateb et Ngugi considèrent que le théâtre exprimé en langues vernaculaires est susceptible d'amener les collectivités nationales à prendre connaissance de leur passé et par conséquent, à mieux comprendre la réalité dans laquelle ils vivent. Influencés par les réflexions de Fanon sur le rôle de la culture dans un contexte colonial, Ngugi et Kateb aspirent à développer chez les publics kenyan et algérien une conscience historique qui permettrait à ces derniers de scruter leur réel de façon objective. Cette position se rapproche de la vision brechtienne du théâtre épique dans la mesure où pour Brecht, le théâtre sert à objectiver le réel, de même que c'est grâce à cette objectivation que le public parvient à l'analyse critique de la réalité.<sup>152</sup> Ce qui signifie par conséquent que le message qu'un drame veut véhiculer détermine dans le cas de Kateb Yacine et de Ngugi la langue dans laquelle ils mettent en scène une pièce théâtrale.

Kateb Yacine a reconnu vouloir s'adresser à un public européen grâce au Cadavre encerclé et L'homme aux sandales de caoutchouc qui sont des réquisitoires contre toutes les formes d'assujettissement social, politique et économique. Le ton du message dans ces deux pièces est parfois maussade (notamment dans Le cadavre encerclé) et souvent ironique (L'homme aux sandales de caoutchouc), mais la particularité du théâtre de Kateb Yacine est qu'il reste profondément attaché à la poésie. Il est indéniable que le théâtre de Kateb Yacine est un théâtre qui est politique,

<sup>151</sup> Kateb Yacine, Parce que c'est une femme, *op. cit.*

<sup>152</sup> Roland Barthes, Écrits sur le théâtre, *op. cit.*, 209-10.

peu importe les causes qu'il embrasse, mais le flux poétique qui en émane atténue la virulence du contenu politique du message en question,

NGUYEN AI QUOC.

Il suffit qu'un parfum de rose  
S'égare dans une cellule  
Pour entendre hurler  
L'injustice du monde.<sup>153</sup>

Qu'il soit écrit en langue française ou en dialectes, le théâtre de Kateb Yacine tient à ne pas se défaire de ce qui a été pour l'auteur une matière première, c'est-à-dire la poésie. La confrontation et souvent la fusion entre la politique et la poésie ont pour effet d'amoinrir l'importance des événements parfois violents qui sont relatés dans certaines tragédies comme Le cadavre encerclé où Nedjma, l'amante de Lakhdar, évoque les circonstances dans lesquelles Lakhdar a péri,

NEDJMA.

Voyez la poitrine aveugle  
Loin de l'amant sevré  
Jamais ne sera mûr  
Le sein noirci par l'absence  
Plus une bouche ne saura m'écumer  
Lakhdar s'endort avec d'autres que moi.  
Vous m'aviez prévenue  
J'ai rêvé la fusillade. . .<sup>154</sup>

Cette complainte funèbre de l'amante qui survient après que Lakhdar ait raconté sa propre mort à la manière d'un reportage journalistique, a la particularité de renvoyer aux événements qui dominent la tragédie et qui ont provoqué la mort de l'amant. Ce monologue restitue l'événement historique et insiste sur l'état affectif de Nedjma.

<sup>153</sup> Kateb Yacine, *L'homme aux sandales de caoutchouc*, *op. cit.*, 48.

<sup>154</sup> Kateb Yacine, « Le cadavre encerclé », *Le cercle des représailles*, *op. cit.*, 18.

Il serait par contre inconcevable pour Ngugi d'adapter à chaque public un message spécifique parce que la littérature kenyane doit selon lui adopter les dialectes de la paysannerie locale et cela afin de permettre à cette souche sociale de s'identifier à une littérature nationale qui lui est propre. En s'appuyant sur l'analyse rhétorique de Jakobson, Barthes remarque que,

. . . lorsque c'est le message lui-même, sa configuration, le côté palpable de ses signes qui sont accentués, le discours est poétique, au sens large du terme : c'est évidemment le cas de la littérature ; on pourrait dire que la littérature (œuvre ou texte) est spécifiquement un message qui met l'accent sur lui-même.<sup>155</sup>

Aussi, selon Ngugi, une œuvre de fiction ou une pièce théâtrale toutes deux écrites par un écrivain africain devrait s'adresser avant tout à l'entité nationale à laquelle il est censé appartenir et refléter les préoccupations quotidiennes de cette dernière. Dans l'extrait qui suit, Ngugi explique quelques unes des raisons qui l'ont amenées à écrire des drames en langues dialectales et pourquoi il privilégie le théâtre,

It was Kamiriithu which forced me to turn to Gikuyu and hence into what for me has amounted to 'an epistemological break' with my past, particularly in the area of theatre. The question of audience settled the problem of language choice; and the language choice settled the question of audience. But our use of Gikuyu had other consequences in relation to other theatre issues: content for instance; actors, auditioning and rehearsals, performance and reception; theatre as a language.<sup>156</sup>

Ngugi, selon qui la réhabilitation des littératures africaines n'est possible que si les langues vernaculaires obtiennent le même statut que les langues écrites, explique qu'il est nécessaire que les classes défavorisées puissent s'identifier aux personnages des pièces théâtrales écrites en dialectes<sup>157</sup>, ne serait-ce que pour leur redonner confiance en leur culture nationale après qu'ils aient été les sujets d'une dépersonnalisation<sup>158</sup> systémique. Contrairement à Kateb Yacine qui considérait que la langue française était

<sup>155</sup> Roland Barthes, *Le bruissement de la langue* (Paris : Seuil, 1984) 144.

<sup>156</sup> Ngugi wa Thiong'o, *op. cit.*, 44.

<sup>157</sup> *Ibid.*, 58.

<sup>158</sup> Frantz Fanon, *Les damnés de la terre*, *op. cit.*, 7.

une des langues nationales algériennes, Ngugi propose d'exclure la langue anglaise de la configuration culturelle nationale au Kenya et d'institutionnaliser l'emploi des dialectes locaux. Pour Ngugi, les œuvres de fiction, tout comme les pièces théâtrales kenyanes, devraient reproduire les tensions qui minent la société et cela, en langues vernaculaires pour pouvoir prétendre à une littérature nationale. Aussi, Ngugi considère-t-il que la littérature kenyane ainsi que l'ensemble des littératures africaines ne pourront faire partie de la « *littérature universelle* »<sup>159</sup> que si elles parviennent à refléter le réel des sociétés africaines. C'est donc au niveau conceptuel que se situe la principale divergence entre Ngugi et Kateb Yacine. Ces deux écrivains ont en commun d'être des écrivains post-coloniaux qui ont considéré qu'une fois les indépendances acquises, il était capital pour un pays qui voulait s'affirmer en tant que nation, de penser les moyens de créer une culture nationale. Toutefois, Ngugi se conforme plus aisément que Kateb Yacine aux recommandations de Fanon qui, dans son chapitre qui porte sur la culture nationale, affirme qu'une littérature n'est nationale que si elle s'adresse aux peuples colonisés. L'emploi de la langue française, dans le cas de Kateb Yacine, et de l'anglais, en ce qui concerne Ngugi wa Thiong'o, a aussi été soumis à des postulats de rejet comme l'attestent certains de leurs écrits, notamment les entretiens de Kateb<sup>160</sup> et le dernier essai que Ngugi a écrit en langue anglaise où il propose de redéfinir la politique linguistique des littératures africaines.<sup>161</sup> Il est donc nécessaire de se questionner sur les raisons qui ont poussé ces deux écrivains à ne plus produire des œuvres de fiction en langues européennes et d'examiner de plus près leur attitude à l'égard des langues française et anglaise.

<sup>159</sup> Ngugi wa Thiong'o, *op. cit.*, 14.

<sup>160</sup> Kateb Yacine, *Le poète comme un boxeur*, *op. cit.*

<sup>161</sup> Ngugi wa Thiong'o, *Decolonising the Mind*, *op. cit.*, 87.

-La langue française et les dialectes

Comme le soulignent Ashcroft, Griffiths et Tiffin, les écrivains post-coloniaux qui s'expriment en langues européennes ont avant tout recours à une appropriation de la langue de la métropole et cela dans le but de pouvoir produire ce que les auteurs de The Empire Writes Back appellent un « *contre-discours*. »<sup>162</sup> Or, Kateb Yacine et Ngugi wa Thiong'o ne se sont pas contentés d'écrire des drames, des poèmes et des romans à l'intention du centre en vue de contester une série d'images dévalorisantes forgées par les différentes institutions coloniales.<sup>163</sup> Les théoriciens du post-colonialisme qui ont interprété de différentes manières l'acte d'appropriation linguistique par les écrivains post-coloniaux n'ont pas suffisamment examiné le phénomène du rejet des langues française et anglaise par ces derniers. Kateb Yacine et Ngugi wa Thiong'o ont en commun d'avoir cessé d'écrire des œuvres de fiction en langues européennes. Leur rapport aux langues française et anglaise a connu trois phases. La première consiste en l'appropriation linguistique de la langue de l'« Autre », la seconde phase—transitoire—consiste en le rejet de l'assimilation culturelle et enfin la dernière phase est celle où Kateb et Ngugi, après de profondes réflexions, ont décidé de ne plus produire en français et en anglais et de matérialiser des dialectes locaux.

Selon les auteurs de The Empire Writes Back, l'écrivain post-colonial assume une tâche compromettante qui consiste en l'emploi d'une langue européenne dans le but d'avoir une reconnaissance culturelle de la part du centre, « *It does by this employing language variance, the 'part' of a wider cultural whole, which assists in the work of language seizure whilst being neither transmuted nor overwhelmed by its adopted vehicle.* »<sup>164</sup> En présumant la présence d'un rapport filial entre les productions

<sup>162</sup> Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin, The Empire Writes Back, *op. cit.*, 167.

<sup>163</sup> Edward Saïd, Orientalism (1978; New York: Vintage Books, 2003).

littéraires post-coloniales et en faisant de la langue (anglaise) un lieu de tensions entre les littératures dites « périphériques » et celle du « centre », Ashcroft, Griffiths et Tiffin admettent que l'auteur post-colonial aspire à faire partie d'un tout dominé par ce qu'ils appellent une « langue hégémonique », niant ainsi les efforts effectués par certains auteurs post-coloniaux pour consolider une littérature nationale. C'est le cas de Kateb Yacine chez qui la littérature est pensée dans un cadre précis, celui de la culture nationale. Aussi, reconnaissait-il à l'instar de Fanon que la langue française faisait désormais partie de la culture algérienne et que cette langue contribuerait à instaurer un pluralisme culturel dans ce pays. En 1967, Kateb Yacine écrivait dans un article<sup>165</sup> intitulé « Propos sur l'écrivain » que « *La littérature algérienne d'expression française n'est pas un phénomène à part. Les Algériens qui s'expriment en français ne cessent pas pour autant d'être des Algériens.* » La langue est dans ce cas un espace de revendication identitaire et culturelle à part entière. Il est donc évident que pour Kateb Yacine la question du centre linguistique et culturel qui envisage la présence d'un rapport filial entre les productions dites du « centre » et celles des « périphéries » ne se pose pas. En ce qui concerne Kateb Yacine, écrire en français ne signifie pas décentraliser une langue mais plutôt, comme le remarquent Gilles Deleuze et Félix Guattari à propos de la fin de la « *culture arborescente* »<sup>166</sup>, de créer des tiges là où il n'en préexistent pas.<sup>167</sup> De plus, étant donné que le rhizome résiste à la fois à la généalogie et à la rupture<sup>168</sup>, il est possible de considérer que la langue française telle qu'employée par Kateb Yacine admet la présence du principe rhizomique. L'écrivain Salman Rushdie critique pour sa part la « *logique binaire* »<sup>169</sup> qui est à la base de la

---

<sup>164</sup> Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin, *The Empire Writes Back*, *op. cit.*, 50.

<sup>165</sup> Kateb Yacine, *Minuit passé de douze heures*, *op. cit.*, 296.

<sup>166</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, 24.

<sup>167</sup> *Ibid.*, 25-26.

<sup>168</sup> *Ibid.*, 9-37.

<sup>169</sup> *Ibid.*, 18.

création de la catégorie littéraire des « Commonwealth Literature »,

By now 'Commonwealth literature' was sounding very unlikeable indeed. Not only was it a ghetto, but it was actually an exclusive ghetto. And the effect of creating such a ghetto was, is, to change the meaning of the far broader term 'English literature'—which I'd always taken to mean simply the literature of the English language—into something far narrower, something topographical, nationalistic, possibly even racially segregationist.<sup>170</sup>

La filiation linguistique et littéraire implique ainsi un rapport hiérarchique entre les cultures. Aussi, comme le mentionnent Deleuze et Guattari, la hiérarchie est un des principes fondamentaux du « système arborescent »,

Les systèmes arborescents sont des systèmes hiérarchiques qui comportent des centres de signifiante et de subjectivation, des automates centraux comme des mémoires organisées. C'est que les modèles correspondants sont tels qu'un élément n'y reçoit ses informations que d'une unité supérieure, et une affectation subjective, de liaisons préétablies.<sup>171</sup>

Kateb Yacine remarque quant à lui que « . . . l'écrivain algérien de langue française a encore un rôle à jouer, ne serait-ce que pour lutter contre la francophonie et toutes les formes d'aliénation culturelle, qui font autant de mal en France qu'en Algérie. »<sup>172</sup>

Kateb Yacine tenait à ce que les échanges culturels entre l'ancienne colonie et l'ancienne métropole cessent d'être aussi inégaux que les échanges économiques. C'est pour cette raison qu'il a appelé à la nationalisation de la langue française.

Salman Rushdie et Kateb Yacine, en tant qu'écrivains post-coloniaux, remettent en cause la notion de filiation en littérature parce que le maintien de ce schéma perpétue les notions de « centres » et de « périphéries ». Conscient de l'ambivalence qui caractérise les rapports culturels, politiques et économiques de la France à l'Algérie après l'indépendance, Kateb Yacine cesse, quelque peu par dépit, d'écrire des pièces théâtrales sur l'Algérie. C'est paradoxalement dans L'homme aux sandales de

<sup>170</sup> Salman Rushdie, « Commonwealth Literature Does not Exist », *Imaginary Homelands*, (London: Granta Books, 1992) 63.

<sup>171</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, 25.

<sup>172</sup> Kateb Yacine *Minuit passé de douze heures*, *op. cit.*, 345.

caoutchouc—pièce épique qui porte sur la guerre du Vietnam—que Kateb Yacine appréhende le mieux l’histoire coloniale de l’Algérie. L’homme aux sandales de caoutchouc révèle les préoccupations universalistes de Kateb Yacine, par opposé au Cadavre encerclé où Lakhdar est tourmenté de façon exclusive par le devenir national de l’Algérie. L’acte d’appropriation linguistique pour Kateb Yacine et Fanon s’inscrit dans un projet, celui de la consolidation d’une culture nationale plurielle renforcée par un multilinguisme qui est en réalité inhérent aux pays décolonisés. Kateb comme Fanon pensait que « . . . *la construction nationale s’accompagne nécessairement de la découverte et de la promotion de valeurs universalisantes.* »<sup>173</sup> Pour Kateb Yacine, la langue française en tant que langue d’écriture, est un des éléments constitutifs de la littérature post-coloniale algérienne. La langue française, qui a été l’objet de profondes réflexions par l’auteur comme le montrent ses articles et ses pièces théâtrales, a pour Kateb Yacine une fonction communicative<sup>174</sup> par excellence. Dans Le cadavre encerclé, la langue française est l’élément qui attire Marguerite vers Lakhdar,

MARGUERITE.

Vos paroles étaient incompréhensibles. Mais c’était du français.

LAKHDAR (*rougissant*).

Ce que c’est que d’être allé à l’école . . .<sup>175</sup>

Par contre, dans L’homme aux sandales de caoutchouc, Marius, mécontent de l’éloge que le missionnaire fait de la langue vietnamienne, exhorte ce dernier à imposer la langue française,

MARIUS.

On aura plus vite fait  
De leur apprendre le français<sup>176</sup>.

<sup>173</sup> Frantz Fanon, Les damnés de la terre, *op. cit.*, 235.

<sup>174</sup> *Ibid.*, 298.

<sup>175</sup> Kateb Yacine, « Le cadavre encerclé », Le cercle des représailles, *op. cit.*, 35.

<sup>176</sup> Kateb Yacine, L’homme aux sandales de caoutchouc, *op. cit.*, 15.

La langue française est perçue différemment d'une pièce à l'autre. Le dialogue entre Lakhdar et Marguerite contient une brève référence à la langue française et marque un rapprochement entre les deux personnages. Lakhdar, en évoquant son éducation en aparté impose une limite entre lui et Marguerite. La langue française permet cependant à Lakhdar de communiquer avec Marguerite et permet l'apparition d'une certaine affinité entre les deux personnages. La langue française est perçue sous un autre angle dans L'homme aux sandales de caoutchouc où elle est un moyen de renforcer un rapport de pouvoir entre ceux qui la maîtrisent et ceux qui ne la parlent pas.

En ce qui concerne Ngugi wa Thiongo'o, le rapport de l'écrivain post-colonial à la langue anglaise paraît beaucoup plus problématique dans la mesure où il considère que la langue anglaise, lorsqu'elle est utilisée en littérature par un écrivain africain, empêche la consolidation de littératures nationales africaines. C'est également la quête de ce que Ngugi nomme une littérature « *authentiquement* »<sup>177</sup> nationale qui justifie le rejet de la langue anglaise par certains écrivains africains. A l'instar de Ngugi, Kateb Yacine cesse subitement d'écrire en français pour ne produire qu'en dialectes nationaux. Ainsi, les deux langues européennes qui ont été héritées à la suite d'un fait politique ont été soumises à des postulats de rejet catégorique et remplacées par les langues dialectales. L'emploi des langues vernaculaires par Kateb Yacine et Ngugi est une prise de position contre l'institutionnalisation de langues officielles parmi lesquelles les dialectes ne comptaient pas. Étant donné que les langues officielles ont contribué à la création d'une culture élitiste et inaccessible à une grande partie des sociétés post-coloniales et qui de plus, ne se conformaient pas à la vision quelque peu idéaliste que se faisaient Kateb et Ngugi de la culture, ces deux écrivains ont cessé

---

<sup>177</sup> Ngugi wa Thiongo'o, Decolonising the Mind, *op. cit.*, 58.

d'écrire en langues européennes et se sont consacrés à l'écriture dramatique afin de généraliser le théâtre et la culture. Cependant, en raison de leur refus de se compromettre avec les institutions, Kateb Yacine et Ngugi wa Thiong'o ont été contraints à l'isolement et à occuper une fonction subalterne dans les sociétés dans lesquelles ils vivaient. Le fait que Ngugi et Kateb ont résisté, grâce à leurs œuvres, à certaines forces d'attraction qu'incarnent, entre autre, les divers institutions culturelles (en provenance du « centre » ou des « périphéries »), permet de remettre en cause la question de la légitimité d'une œuvre post-coloniale soulevée par Tiffin, Ashcroft et Griffiths selon qui les écrivains post-coloniaux sont en perpétuelle quête de légitimité. L'objectif de Kateb Yacine et de Ngugi wa Thiong'o a été de produire de façon consciente des pièces théâtrales illégitimes. Outre l'orgueil que procure la constante opposition à tout ce qui est considéré comme étant officiel, il s'agissait pour Kateb Yacine de semer le chaos et ce qu'il nommait l'« *anarchisme constructif*.»<sup>178</sup>

Ceci étant, la question linguistique telle que soulevée par Ngugi wa Thiong'o et Kateb Yacine n'est pas exempte de contradictions. Comme il a été mentionné, ces deux écrivains ont connu une instabilité linguistique qui est le produit de leurs aspirations culturelles et aussi de leur désenchantement politique. D'autre part, le rejet des langues européennes et des langues officielles étatiques par ces deux écrivains renvoie à une certaine vision essentialiste de la culture comme le montre le cas de Kateb qui s'exprima en faveur d'un « *retour aux sources* »<sup>179</sup> ou encore celui de Ngugi qui a proposé de déplacer le centre et de le situer en Afrique. La quête d'authenticité justifiée par l'adoption d'une vision afrocentriste de la culture pour l'un et essentialiste pour l'autre vient en contradiction avec leur éloge d'une culture qui serait à la fois nationale et universelle. Kateb Yacine et Ngugi, malgré leurs positions ambivalentes,

<sup>178</sup> Kateb Yacine, *Minuit passé de douze heures*, *op. cit.*, 299.

<sup>179</sup> Kateb Yacine, entretien, *Parce que c'est une femme*, *op. cit.*, 43.

ont pourtant continué à écrire en français et en anglais comme le démontre la présence de nombreux articles et entretiens parus en leur nom. Les réflexions de Kateb Yacine et de Ngugi wa Thiong'o sur la question linguistique sont également déterminantes pour leur conception de leur rapport au monde qui est le thème de l'essai qui suit.

L'emploi des langues européennes par certains écrivains post-coloniaux s'avère être un moyen de contrer l'isolement de l'écrivain engagé, d'où la nécessité de s'adresser à l'« Autre ».

#### **IV. Kateb Yacine : Poète insulaire et dramaturge engagé.**

## Le poète et le politique.

Les entretiens ainsi que les écrits journalistiques de Kateb Yacine parus dans des publications françaises et francophones révèlent son attachement à la langue française et témoignent également de la déception de l'écrivain à l'égard de la condition nationale post-coloniale qui l'a contraint à s'isoler de la sphère publique parce que ses pièces théâtrales et ses opinions sur la culture nationale ainsi que sur la question linguistique algérienne n'étaient pas conformes aux normes établies par les institutions officielles. Au lendemain de l'indépendance, Kateb Yacine s'apercevait que les questionnements que ses drames et ses articles soulevaient, notamment ceux qui concernaient la culture et la situation sociale étaient considérées comme étant subversives. Ses écrits devenaient alors proscrits. Lui, qui soutenait l'idée d'une culture nationale plurielle, voyait ses pièces théâtrales soumises à la censure<sup>180</sup> comme à la veille de la révolution. Aussi, pour Kateb Yacine, la période post-coloniale ne se distinguait pas de l'ère coloniale ce qui explique l'acharnement de Kateb Yacine contre les différentes autorités. Les drames du Cadavre encerclé et de La voix des femmes ont toutes deux été écrites dans des contextes différents et censurées malgré tout. Pourtant, l'épopée de L'homme aux sandales de caoutchouc montre que ces sanctions n'ont pas eu raison de la liberté de l'auteur puisqu'il reprend dans cette pièce tous les thèmes qu'il a abordés dans son théâtre jusqu'alors, confirmant ainsi cette idée d'Edward Saïd selon qui la liberté d'expression est le principal bastion de l'intellectuel.<sup>181</sup> Kateb Yacine a toutefois choisi de s'exiler pour préserver sa liberté

<sup>180</sup> El Hassar Benali, avant-propos, Parce que c'est une femme, *op. cit.*, 21.

d'auteur et c'est grâce à la troupe théâtrale à laquelle il s'associe en 1971 qu'il met fin à son isolement. Cette troupe contribuera à la création d'un théâtre populaire en Algérie. Ainsi, la particularité du théâtre de Kateb Yacine est qu'il a toujours eu un rapport antagoniste au pouvoir et qu'il contient certaines constantes comme la critique de thèmes sociaux, politiques et économiques. Pourtant, le théâtre de Kateb Yacine ne repose pas uniquement sur l'élément politique. En effet, il est possible de déceler dans Le cadavre encerclé ou même dans L'homme aux sandales de caoutchouc une vision de l'art et de l'artiste qui se veut subjective et qui tente de se démarquer du politique.

Gilles Deleuze et Félix Guattari qui, dans leur chapitre sur la littérature mineure, font la distinction entre l'énoncé individuel et l'énoncé collectif, considèrent que l'une des trois caractéristiques de la littérature mineure est que « *tout (y) prend une valeur collective.* »<sup>182</sup> Aussi, selon Deleuze et Guattari, une littérature est mineure lorsqu'elle est produite par « *une minorité dans une langue majeure* »<sup>183</sup> et cela dans le but de « *trouver son propre point de sous-développement (. . .)* »<sup>184</sup> Les deux auteurs considèrent que c'est le cas de Kafka, mais c'est également la situation à laquelle Kateb Yacine a été confronté au lendemain de la Deuxième Guerre mondiale puisque c'est à la suite des émeutes anti-coloniales de Sétif (1945) qu'il prend la décision d'écrire en français « *. . . pour dire en français qu' (il) n'est pas français.* »<sup>185</sup> L'affirmation de l' « identité artistique »<sup>186</sup> de Kateb Yacine se fait dès lors à partir d'une négation, ce qui lui assure une certaine autonomie par rapport aux institutions culturelles coloniales et lui permet de se démarquer du théâtre tel qu'il était pratiqué en Algérie et qui, d'après Kamal Salhi, « *était incapable de mettre en scène ou de*

<sup>181</sup> Edward Saïd, *Representations of the Intellectual*, *op. cit.*, 89.

<sup>182</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka : Pour une littérature mineure*, *op. cit.*, 31.

<sup>183</sup> *Ibid.*, 29.

<sup>184</sup> *Ibid.*, 33.

<sup>185</sup> Kateb Yacine, *Le poète comme un boxeur*, *op. cit.*, 8.

<sup>186</sup> Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, *op. cit.*, 159.

*concevoir une identité authentiquement algérienne.* »<sup>187</sup> Comme l'écrit Pierre Bourdieu, l'identité artistique se consolide lorsqu'un écrivain—dans son analyse, il s'agit de Flaubert—a « *l'occasion d'affirmer sa différence.* »<sup>188</sup> Toutefois, pour un écrivain post-colonial, la question de l'identité artistique se pose à partir du moment où un écrivain doit choisir une langue d'expression, d'où l'impossibilité dans un contexte post-colonial de séparer une œuvre de son auteur étant donné que la question identitaire est omniprésente dans les écrits de ce dernier et qu'un écrivain comme Kateb Yacine fait de la question identitaire une question subjective et personnelle d'une part, et collective d'autre part. Il sera donc question dans l'essai qui suit de démontrer que dans le cas de Kateb Yacine, le théâtre véhicule deux visions distinctes de l'art. La première perspective maintenue concerne les énoncés collectifs dont le dramaturge se fait le porte-parole et qui donne lieu à un théâtre engagé. La seconde perspective est quant à elle subjective et concerne essentiellement le rapport de l'artiste à son art et au politique.

L'accession de l'Algérie à son indépendance en 1962 marquera de façon décisive le théâtre de Kateb Yacine, non que l'auteur aborde la question des indépendances post-coloniales dans ses drames, mais ce fait politique met fin au ton subjectif qui est prédominant dans les tragédies du Cadavre encerclé, des Ancêtres redoublent de férocité et du poème dramatique du « Vautour ». Le statisme qui caractérise ces drames est aboli dans la pièce intitulée Louise Michel et la Nouvelle Calédonie et dans l'épopée de L'homme aux sandales de caoutchouc et est remplacé par une vision des rapports humains qui est interactionnelle. Dans L'homme aux sandales de caoutchouc, plusieurs phénomènes interagissent les uns sur les autres

<sup>187</sup> Kamal Salhi, The Politics and Aesthetics of Kateb Yacine: From Francophone Literature to Popular Theatre in Algeria and Outside (Lewiston: E. Mellen Press, 1999) 126.

<sup>188</sup> Pierre Bourdieu, Les règles de l'art, *op. cit.*, 159.

créant ainsi une interdépendance entre les différents faits historiques et de fait, entre certaines collectivités comme celle qui apparaît par exemple entre les Vietnamiens du Nord, communistes et en butte contre l'intervention américaine dans le Sud du pays et les Afro-américains qui pendant la même période, c'est-à-dire à partir de 1955 entament leur lutte de libération sociale (American Civil Rights Movement, 1955-1968)<sup>189</sup>. Il s'agit certes de créer dans cette pièce épique des jonctions entre des expériences vécues par des collectivités différentes mais, ce que l'univers chaotique de L'homme aux sandales de caoutchouc fait transparaître ce sont à la fois les limites de la notion de peuple et l'avènement de multiplicités. Barthes évoque le problème que suscite l'emploi du mot « *peuple* », notamment au théâtre, terme qui selon Barthes, octroie un pouvoir absolu à ce qu'il est censé représenter et qui par conséquent, nécessite d'être divisé.<sup>190</sup> Les multiplicités mentionnées par Kateb Yacine peuvent avoir comme dans L'homme aux sandales de caoutchouc des points en commun. Elles ont toutes par exemple un rapport antagoniste au pouvoir—quel qu'il soit. Plusieurs des conflits qui sont mis en scène ne sont mentionnés que de façon allusive et cela dans le but de retirer aux faits politiques leurs caractères propres et de faire valoir de façon exclusive ce que Deleuze et Guattari appellent des « agents collectifs d'énonciation »<sup>191</sup>,

Il n'y a pas d'énoncé individuel, il n'y en a jamais. Tout énoncé est le produit d'un agencement machinique, c'est-à-dire d'agents collectifs d'énonciation (par « agents collectifs », ne pas entendre des peuples ou des sociétés, mais les multiplicités). Or le nom propre ne désigne pas un individu : c'est au contraire quand l'individu s'ouvre aux multiplicités qui le traversent de part en part, à l'issue du plus sévère exercice de dépersonnalisation, qu'il acquiert son véritable nom propre. Le nom propre est l'appréhension instantanée d'une multiplicité. Le nom propre est le sujet d'un pur infinitif compris comme tel dans un champ d'intensité.<sup>192</sup>

<sup>189</sup> Terry H. Anderson, The Sixties (New York: Addison Wesley Longman, 1999) 27-30.

<sup>190</sup> Roland Barthes, Le bruissement de la langue, *op. cit.*, 265-66.

<sup>191</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, Mille Plateaux, *op. cit.*, 51.

<sup>192</sup> *Ibid.*, 51.

Contrairement au Cadavre encerclé où il y a une confrontation entre plusieurs énoncés individuels—voire une lutte pour la prise de la parole—il y a dans L’homme aux sandales de caoutchouc une annulation des particularismes. Il est entendu que les événements en question qui sont désignés par les prénoms des protagonistes comme les personnages d’Alabama, de Mao, de Marius, ou de la paysanne vietnamienne Trung Trac, font respectivement référence au militantisme afro-américain, au communisme chinois dans le contexte de la Guerre Froide, à l’insurgé du roman Les Misérables de Victor Hugo, au féodalisme pré-capitaliste et au marxisme. La réplique suivante d’Alabama formulée sous la forme d’un vers résume le principal enjeu du drame,

ALABAMA, *même jeu*.

Le Noir contre le Jaune,  
Pour un Blanc qui voit Rouge.<sup>193</sup>

Ce vers renvoie à la fois aux protagonistes et aux faits dont il est question et dévoile une vision complexe du monde qui n’est pas dualiste puisque Kateb Yacine ne manque pas de mentionner l’enrôlement de Noirs Américains dans l’armée américaine au Vietnam au même moment où émergeaient aux Etats-Unis les mouvements de revendications sociales qui contestaient le ségrégationnisme racial. Mais, Alabama qui est enrôlé en Indochine se retourne contre l’armée américaine et devient solidaire de la paysannerie vietnamienne. Il déserte l’armée.

L’écriture dramatique permet de mettre en valeur des énoncés collectifs aux dépens d’énoncés particularistes, de même qu’ils dissimulent la voix de l’auteur. Dans le cas des drames de Kateb Yacine et notamment ceux écrits après l’indépendance de

---

<sup>193</sup> Kateb Yacine, L’homme aux sandales de caoutchouc, *op. cit.*, 198.

l'Algérie, le théâtre met en scène les conflits internes de la société tels que les antagonismes entre groupes sociaux, les revendications sociales et politiques des femmes du recueil intitulé Parce que c'est une femme ou encore les rapports économiques et politiques entre collectivités nationales dans L'homme aux sandales de caoutchouc. Or, Kateb Yacine adopte au théâtre l'idée de la pluralité qui admet la diversité des opinions en matière économique, littéraire et théâtrale qu'il a défendue dans de nombreux articles et essais, et qui est à la base des questionnements qu'il soulève dans ces pièces théâtrales. Le personnage de Louise Michel dans Louise Michel et la Nouvelle Calédonie s'exprime au nom de plusieurs groupes dissidents,

LOUISE MICHEL.

. . . Nous aussi en France, nous nous sommes révoltés contre ceux qui vous font la guerre. C'est pour ça que je suis au bagne. . .<sup>194</sup>

Or, dans L'homme aux sandales de caoutchouc les énoncés collectifs sont essentiellement attribués au chœur et au Coryphée qui font figure de voix collectives et qui ont la particularité d'être unanimes et d'être exprimées au nom des collectivités multiples. Le chœur ainsi que le Coryphée en tant que « *personnage collectif* »<sup>195</sup> permet à l'énoncé collectif d'être pluriel<sup>196</sup> et par conséquent d'avoir une plus grande envergure. Au troisième chapitre de l'épopée, le chœur et le Coryphée s'expriment au nom du « nous » pluriel, indifférencié et qui unit les femmes et les hommes,

CHŒUR.

Nous étouffons le feu,  
Avec des branches,  
Avec nos vestes,  
Et nous avançons.<sup>197</sup>

L'écriture dramatique sous sa forme épique permet la focalisation sur des énoncés

<sup>194</sup> Kateb Yacine, « Louise Michel et la Nouvelle Calédonie », Le cercle des représailles, *op. cit.*, 133.

<sup>195</sup> M. Losco et M. Mégevand, « Chœur/Choralité », Poétique du drame moderne et contemporain, *op. cit.*, 25-27.

<sup>196</sup> *Ibid.*, 26.

<sup>197</sup> Kateb Yacine, L'homme aux sandales de caoutchouc, *op. cit.*, 138.

collectifs qui incitent à l'action commune et qui ont la particularité d'être influencés par un « *immédiat politique.* »<sup>198</sup> Contrairement au Cadavre encerclé où il est question d'introspection intérieure, les protagonistes de L'homme aux sandales de caoutchouc se livrent à un examen de la société, des rapports économiques et politiques entre groupes sociaux et entre nations. De fait, les énoncés collectifs ont une plus grande incidence politique que les énoncés individuels. D'autre part, selon Gilles Deleuze et Félix Guattari, les énoncés collectifs dépendent en littérature d'un diktat politique parce que « *la conscience collective ou nationale est souvent inactive dans la vie extérieure et toujours en voie de désagrégation* », par conséquent,

. . . c'est la littérature chargée positivement de ce rôle et de cette fonction d'énonciation collective, et même révolutionnaire, c'est la littérature qui produit une solidarité active, malgré le scepticisme ; et si l'écrivain est en marge ou à l'écart de sa communauté fragile, cette situation le met d'autant plus en mesure d'exprimer une autre communauté potentielle, de forger les moyens d'une autre conscience et d'une autre sensibilité.<sup>199</sup>

Deleuze et Guattari développent à partir du cas de Kafka une vision de l'écrivain qui aspire à remédier au morcellement interne de la société. Or, si pour Kafka il s'agit de réaliser en littérature ce qui n'a pas pu être accompli sur le plan social, culturel et politique, pour Kateb Yacine, il s'agit de l'inverse, c'est-à-dire que se sont diverses factions sociales qui déterminent ce qui nécessite d'être modifié dans la société.

En effet, Kateb Yacine, préoccupé par la question culturelle et linguistique de l'Algérie, adopte une certaine distance à l'égard de la langue française après l'indépendance coloniale, de même qu'il se démarquera des centres de productions culturelles officielles. En effet, il collabore avec la troupe théâtrale de l'« Action culturelle des travailleurs » (ACT)<sup>200</sup> constituée essentiellement d'amateurs qui contribuent à l'élaboration du texte théâtral et qui mettent en scène des pièces qui

<sup>198</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, Kafka: Pour une littérature mineure, *op. cit.*, 33.

<sup>199</sup> *Ibid.*, 31-32.

<sup>200</sup> *Ibid.*

posent des questionnements politiques et sociaux, mais également culturels puisque les pièces qui sont créées à partir de 1971—date à laquelle il fonde l'ACT—sont exprimées en dialectes. En rompant définitivement avec les maisons d'édition et les institutions culturelles, Kateb Yacine crée en Algérie un théâtre populaire qui est engagé et qui aspirait à se différencier de la culture officielle. De fait, le théâtre populaire contribue à la fomentation d'une culture nationale qui se développe en marge des institutions reconnues, qui a un rapport antagoniste au pouvoir et qui se veut dissidente. Aussi, en affirmant en 1978 que le théâtre devait répondre à une « *commande sociale* »<sup>201</sup>, Kateb Yacine annonce sa conception de la littérature et des arts,

. . . Chaque mois, ils sont sûrs de toucher leur traitement. C'est la fin de l'art. Cela ne veut pas dire qu'il faille à tout prix créer des difficultés : il n'est absolument pas nécessaire d'être dans la misère pour créer. Il n'empêche que, si l'on s'encroûte, si l'on devient un fonctionnaire de l'art, si l'on est plus poussé par la nécessité, si la commande sociale ne s'exprime pas, on devient un simple fonctionnaire et, finalement, ce qu'on arrive à faire n'est pas bon.<sup>202</sup>

De retour de son exil volontaire qui l'amènera à chercher de nouveaux modèles culturels et politiques entre autre en Russie où il s'intéresse à la conception léniniste de la culture, dans d'autres régions de l'ex-U.R.S.S où il observe de près le régime fédéraliste et aux Etats-Unis où il a l'occasion de constater le potentiel contestataire de la société américaine, Kateb Yacine donne une nouvelle impulsion au théâtre algérien. Le théâtre populaire algérien devient avec Kateb Yacine le lieu de toutes les contestations, notamment culturelles et socio-économiques, et le medium qui consacre la vocation intellectuelle de Kateb Yacine dans la mesure où l'auteur exploite l'espace théâtral pour remettre en question une réalité qu'il considère insatisfaisante et aussi pour tenter de remédier à cette dernière. Grâce au théâtre populaire, Kateb Yacine peut exprimer son mépris du pouvoir. De plus, pour l'auteur, étant donné que tout est

<sup>201</sup> Kateb Yacine, *Le poète comme un boxeur*, *op. cit.*, 85.

<sup>202</sup> *Ibid.*

« *réécriture* »<sup>203</sup> et que la réalité culturelle, sociale et politique ne se conforme pas aux idéaux prônés à la veille des indépendances coloniales, il est nécessaire, afin d'amorcer des changements, de retirer à la culture officielle son caractère sacré et de remettre en cause la légitimité du pouvoir. Kateb Yacine se conforme ainsi à l'image de l'intellectuel « amateur » esquissée par Edward Saïd selon qui le rôle de l'intellectuel (engagé) est d'investir l'espace public et de s'opposer au pouvoir politique,

For example, the difference I drew earlier between a professional and an amateur intellectual rests precisely on this, that the professional claims detachment on the basis of a profession and pretends to objectivity, whereas the amateur is moved neither by rewards nor by fulfillment of an immediate career plan but by a committed engagement with ideas and values in the public sphere. The intellectual over time naturally turns towards the political world partly because, unlike the academy or the laboratory, that world is animated by considerations of power and interest writ large that drive a whole society or nation, that, as Marx so fatefully said, take the intellectual from relatively discrete questions of interpretation to much more significant ones of social change and transformation.<sup>204</sup>

Ceci étant, lorsqu'il décide de critiquer l'aspect ubiquiste du pouvoir, l'intellectuel est amené à confronter ce dernier et, dans le cas de Kateb Yacine, à le désavouer dans le but de pouvoir entamer un nouveau commencement. Dans le drame de La voix des femmes où il est question de la lutte féminine dans un contexte colonial, il s'agit d'amener les femmes à entreprendre une action qu'elles ont entamée dans le passé et qui a été avortée. L'idée du chaos originel est donc centrale dans le théâtre de Kateb Yacine, notamment celui produit après 1962 et contribue à la production d'une vision de la société et du monde. En effet, l'anarchisme permet aux pièces théâtrales de Kateb Yacine de transcender la vision dualiste de la société et du monde qu'adoptent par exemple Fanon<sup>205</sup> et Ngugi.<sup>206</sup> En effet, selon Kateb Yacine, la culture nationale

---

<sup>203</sup> *Ibid.*

<sup>204</sup> Edward Saïd, Representations of the Intellectual, *op. cit.*, 109-10.

<sup>205</sup> Frantz Fanon, Les damnés de la terre, *op. cit.*, 108-09.

<sup>206</sup> Ngugi wa Thiong'o, Decolonising the Mind, *op. cit.*, 45.

devrait abolir les antagonismes sociaux et unifier les classes sociales en vue de pouvoir créer une culture nationale intègre et représentative de l'ensemble de la société. Or, Ngugi considère que la société africaine est sujette à des conflits économiques et que les classes sociales doivent être en collision de façon permanente afin d'aboutir à une certaine harmonie.<sup>207</sup> Ainsi, Yacine, contrairement à Fanon et à Ngugi qui adoptent de façon mécanique les présupposés marxistes, notamment ceux qui concernent la division socio-économique de la société, ne procède pas par division catégorique. Ceci étant, la principale divergence entre Kateb Yacine, d'une part, et Fanon et Ngugi, d'autre part, provient du fait que Yacine n'idéalise pas le peuple dans ces drames et qu'il ne le dépeint pas comme étant une entité unifiée et homogène dans ses pièces théâtrales. A l'instar de l'épopée de L'homme aux sandales de caoutchouc où la confusion qui règne sert entre autre à démontrer les limites de la notion de nation, Louise Michel et la Nouvelle Calédonie évoque les limites du terme peuple. Louise Michel est incapable, pour des raisons politiques, de s'identifier à ses camarades lorsqu'ils sont exilés.

En ce qui concerne les pièces théâtrales de Kateb Yacine, il n'y a pas de distinctions préétablies entre classes sociales, de même qu'il n'y a pas d'idéalisation du « peuple ». Les drames que Kateb Yacine a écrits renvoient à une idée principale qui est la « fin de la société organique »<sup>208</sup>, qui constitue, selon Jean-François Lyotard une des principales caractéristiques de la condition postmoderne. Lakhdar remarque avec une certaine amertume dans Le cadavre encerclé que le temps de la cohésion sociale est révolu et cela du fait des changements politiques et économiques nationaux et mondiaux qui ont eu un impact profond sur les groupes sociaux. Le drame indique que la situation postcoloniale est également une situation postmoderne—dans le sens

---

<sup>207</sup> *Ibid.*, 54.

<sup>208</sup> Jean-François Lyotard, La condition postmoderne, *op. cit.*, 31.

où Lyotard l'entend et qui évoque la « . . . *dissolution du lien social et le passage des collectivités sociales à l'état d'une masse composée d'atomes individuels.* »<sup>209</sup>

Cependant, malgré le scepticisme de Lyotard quant à la capacité de divers groupes contestataires à vocation universalistes à pouvoir acquérir une fonction critique<sup>210</sup>, Kateb Yacine voit en l'émergence des mouvements féministes une occasion de renouveler l'idée de l'internationalisme qu'il oppose au nationalisme rigide prôné par les pouvoirs post-coloniaux. La conversion de Kateb Yacine au théâtre à la veille de la révolution algérienne a une incidence décisive sur le ton que ses pièces adoptent. Les poèmes de Kateb Yacine<sup>211</sup> ainsi que certains drames du recueil du Cercle des représailles dont Le cadavre encerclé et le poème dramatique « Le vautour » sont marqués par une inflexion particulièrement individualiste et cynique, de même qu'ils ont tendance à dépeindre les tensions qui opposent les énoncés individuels, alors que les pièces qui apparaissent dans le recueil intitulé Parce que c'est une femme ont toutes en commun la préconisation d'un idéal universaliste. A l'opposé du constat que fait Ngugi de la littérature africaine qui apparaît après les indépendances coloniales et qui d'après l'auteur se caractérise par son cynisme<sup>212</sup>, Kateb Yacine adopte dans ses pièces théâtrales qui ont été écrites après 1962, un ton idéaliste et cela sous l'influence de l'émergence de nouveaux espoirs chez de nombreux écrivains des pays décolonisés qui ont vu en la conférence tricontinentale de Cuba (1966)—dont un des principaux objectifs était d'exhorter la solidarité entre l'Afrique, l'Asie et l'Amérique latine—une nouvelle source d'inspiration. Ainsi, les premières pièces dramatiques de Yacine sont dominées par un pessimisme irrévocable alors que celles qui sont écrites ultérieurement comme Louise Michel et la Nouvelle Calédonie et L'homme aux

<sup>209</sup> *Ibid.*, 31.

<sup>210</sup> *Ibid.*, 28.

<sup>211</sup> Kateb Yacine, L'oeuvre en fragments (Paris : Sindbad, 1986).

<sup>212</sup> Ngugi wa Thiong'o, Decolonising the Mind, *op. cit.*, 21.

sandales de caoutchouc sont plus enclines à la solidarité internationaliste. Or, Ngugi remarque que la littérature africaine produite pendant la colonisation avait tendance à être optimiste<sup>213</sup>, contrairement à celle qui est apparue à la suite des indépendances et qui révèlent une certaine lassitude de certains écrivains qui résulte de leur déception,

. . . But later, when the comprador section assumed political ascendancy and strengthened rather than weakened the economic links with imperialism in what was clearly a neo-colonial arrangement, this literature became more and more critical, cynical, disillusioned, bitter and denunciatory in tone. It was almost unanimous in its portrayal, with varying degrees of detail, emphasis, and clarity of vision, of the post-independence betrayal of hope.<sup>214</sup>

Dans le cas de Kateb Yacine, il s'agit donc de remédier au désenchantement post-colonial grâce à de nouvelles alliances à vocation internationalistes. Toutefois, l'engagement international de Kateb Yacine révèle aussi une volonté de la part de l'auteur de vouloir contrer l'isolement national auquel des écrivains qui ont remis en cause la politique culturelle de leur pays sont contraints. En ce qui concerne Kateb Yacine, le théâtre est certes le lieu de l'expression d'énoncés collectifs et le medium qui permet à l'auteur de privilégier la voix collective sur la sienne, mais, le flux poétique parvient à refléter son individualité et exprime tout particulièrement des énoncés individuels.

Lakhdar, qui reproche à ses amis de l'avoir oublié après sa mort et d'avoir discrédité ses actes dans la tragédie du Cadavre encerclé, fait l'expression suivante :

LAKHDAR.

Adieu, camarades ! Quelle horrible jeunesse nous avons eue !<sup>215</sup>

Cette réplique qui est l'une des dernières que Lakhdar prononce renvoie à une certaine phrase de Paul Nizan, « *J'avais vingt ans. Je ne laisserai jamais personne dire que c'est le plus bel âge de la vie* »<sup>216</sup>, qui lui aussi a critiqué le parti communiste duquel il

<sup>213</sup> Ngugi wa Thiong'o, Decolonising the Mind, *op. cit.*, 21.

<sup>214</sup> *Ibid.*

<sup>215</sup> Kateb Yacine, « Le cadavre encerclé », Le cercle des représailles, *op. cit.*, 60.

faisait partie et a été dénigré par ce dernier après sa mort tragique. La référence intertextuelle à cet ouvrage de Nizan est cruciale pour l'analyse du rôle du poète militant tel que Yacine le concevait et qui diverge de celui du dramaturge. Cette pièce théâtrale dans laquelle Kateb Yacine ne se défait pas encore de la poésie comme le montre les nombreuses images poétiques présentes dans le drame, est un réquisitoire à la fois contre l'ingratitude des camarades de Lakhdar et l'amnésie des « *foules* »<sup>217</sup> au nom desquelles il agit. La constante opposition entre Lakhdar, d'un côté, et les « *foules* », de l'autre, indique que Lakhdar ne fait pas partie de ces « *foules* » et qu'il est isolé de ces dernières parce qu'il remet en question les actes commis au nom du groupe et l'idée de groupe elle-même. Or, Lakhdar choisit de se désunir du groupe de façon subite après sa mort pour affirmer son désaccord quant aux agissements collectifs, mais surtout afin de protéger sa mémoire de l'oubli et de la séparer de la mémoire collective.

Lakhdar est à la fois un militant emphatique et un poète profondément affligé et incompris par les gens parmi lesquels il a vécu. Comme Nedjma son amante, il s'exprime en vers mais, à l'opposé des personnages de la mère et de l'amante, il lutte contre toute possible réconciliation avec quiconque et cherche plutôt à se défaire de toute union et de toute communion. Ce à quoi Lakhdar aspire, depuis sa résurrection, c'est à s'individualiser. Or, il existe toutefois une différence majeure entre Lakhdar, l'homme, et Lakhdar le militant qui réapparaît en tant que poète après sa mort. La volonté de Lakhdar, l'homme, à s'affirmer en dehors du groupe est une initiative que tous les protagonistes masculins du drame entreprennent, ce qui signifie qu'en ce sens, il ne se distingue pas des autres personnages qui veulent eux aussi relater leur expérience que chacun d'eux considèrent comme étant singulière. Par contre, Lakhdar

---

<sup>216</sup> Paul Nizan, *Aden Arabie* (Paris : La Découverte, 1960) 55.

<sup>217</sup> Kateb Yacine, « Le cadavre encerclé », *Le cercle des représailles*, *op. cit.*, 17 ; 31.

le poète ambitionne de s'isoler du groupe pour pouvoir penser de nouveaux moyens d'action qui seraient susceptibles de le servir lui, en tant que poète, et ultérieurement ce groupe qui l'a rejeté. La principale distinction entre Lakhdar, l'homme, et Lakhdar, le poète, est due au fait que le premier veut s'individualiser, alors que le second aspire à la subjectivation. Selon les conclusions que C.G Jung tire de son analyse du processus d'individuation, Lakhdar (l'homme) chercherait à se défaire du groupe parce que ce dernier « *dépersonnalise* »<sup>218</sup> toute expérience individuelle et empêche l'individu d'apparaître tel qu'il est, « *L'individuation n'a d'autre but que de libérer le Soi, d'une part des fausses enveloppes de la persona, et d'autre part de la force suggestive des images inconscientes.* »<sup>219</sup> Cependant, Lakhdar, le poète, est frappé d'ostracisme mais réapparaît constamment dans le drame parmi ses anciens camarades, indiquant de la sorte que le poète qui aspire à modifier le réel ne peut s'isoler de façon absolue des foules pour lesquelles il agit et à l'intention de qui il écrit. Ainsi, Lakhdar, le poète, qui tient à avoir une fonction sociale, entame un processus de subjectivation qui comprend selon Jung l'individuation mais qui le transcende,

LA FEMME SAUVAGE.

(...) Le vautour noir et blanc se considère comme un artiste. . .<sup>220</sup>

Kateb Yacine effectue dans ses pièces dramatiques des rapprochements symboliques entre plusieurs figures révolutionnaires comme celui opéré entre Louise Michel et la Kahina dans Louise Michel et la Nouvelle Calédonie et fait référence à des personnages tel que Garibaldi et surtout Mazzini, fervent défenseur de l'unité nationale italienne. Plus que les résultats de ces situations révolutionnaires, ce qui

<sup>218</sup> Carl. G. Jung, Dialectique du moi et de l'inconscient (Paris : Gallimard, 1964) 111-12.

<sup>219</sup> *Ibid.*, 113.

<sup>220</sup> Kateb Yacine, « Les ancêtres redoublent de férocité », Le cercle des représailles, *op. cit.*, 135.

importe le plus dans les drames de Kateb Yacine se sont avant tout les personnages révolutionnaires. En effet, si Kateb Yacine tente d'examiner le cas algérien à travers divers modèles révolutionnaires, il est surtout question d'établir des connections entre plusieurs figures révolutionnaires. Kateb Yacine croyait fermement en la fonction révolutionnaire du poète,

Il (le poète) fait sa révolution à l'intérieur de la révolution politique ; il est, au sein de la perturbation, l'éternel perturbateur. Son drame s'est d'être mis au service d'une lutte révolutionnaire, lui qui ne peut ni ne doit composer avec les apparences d'un jour. Le poète, c'est la révolution à l'état nu, le mouvement même de la vie dans une incessante explosion.<sup>221</sup>

Cette situation est perceptible dans la tragédie du Cadavre encerclé où Lakhdar le militant participe à l'élan révolutionnaire collectif puis y renonce après y avoir repéré certains dysfonctionnements. Il est d'autre part crucial de signaler que Kateb Yacine faisait l'affirmation précédente sur la fonction du poète pendant une situation révolutionnaire, en 1958, c'est-à-dire pendant la révolution algérienne qui aboutira à la consolidation d'un régime socialiste après l'indépendance. Ce à quoi Kateb Yacine fait explicitement allusion dans cet entretien c'est l'intégrité du poète qui tente de provoquer des changements tout en sachant garder une distance critique vis-à-vis du réel. Il fait également référence au danger que pose l'idéologie lorsqu'elle devient une source d'inspiration pour le poète, comme c'est le cas de Brecht, selon Kateb Yacine. En effet, Kateb Yacine reproche à Brecht d'avoir produit un théâtre soumis à la doctrine,

Toute doctrine, religieuse ou philosophique, aboutit toujours à châtrer le poète qui s'en fait le coryphée. Le vrai poète, même dans un courant progressiste, doit manifester ses désaccords. S'il ne s'exprime pas pleinement, il étouffe. Telle est sa fonction. Il fait sa révolution à l'intérieur de la révolution politique ; il est, au sein de la perturbation, l'éternel perturbateur. Son drame, c'est d'être mis au service d'une lutte révolutionnaire, lui qui ne peut ni de doit

---

<sup>221</sup> Kateb Yacine, Le poète comme un boxeur, *op. cit.*, 39.

composer avec les apparences d'un jour. Le poète, c'est la révolution à l'état nu, le mouvement même de la vie dans une incessante explosion.<sup>222</sup>

Ceci étant, la réticence de Yacine à l'égard des idéologies et du politique, de façon générale, est aussi une manière d'immuniser l'art contre l'influence, voire la domination du politique. Les énoncés individuels évitent d'aborder des thématiques politiques, révélant de la sorte le mépris du poète pour la politique et aussi sa désillusion par rapport au statut du poète dans un contexte colonial et post-colonial. La politique ne constitue pas une des conditions d'énonciation d'affirmations individuelles et occupe une position subalterne par rapport à la poésie. Malgré sa préoccupation par le devenir des pays colonisés et plus particulièrement celui de l'Algérie—un des rares pays colonisés à être arrivé au terme de l'expérience coloniale grâce à une révolution—Kateb Yacine n'aborde pas dans ses poèmes ou ses pièces dramatiques la question des indépendances. Il évoque par contre de nombreuses situations révolutionnaires comme celle de la Commune (1871) qui l'intéresse parce que certains des communards avaient des positions anti-colonialistes et aussi parce que c'est la première révolution prolétarienne qui ai eu lieu, ainsi que les révolutions de 1848 qui ont mis fin à la monarchie de Juillet et mené à l'instauration de la Deuxième République. Kateb Yacine, déçu par la révolution algérienne, considérait que toutes les révolutions étaient à refaire parce qu'elles sont toujours *imparfaites*.<sup>223</sup> Yacine tente surtout à travers ces exemples de montrer que toutes les révolutions sont porteuses de contradictions et que ceux qui les déclenchent peuvent en être les victimes, comme le personnage de Robespierre<sup>224</sup> qui le fascine parce qu'il a réussi à instaurer un gouvernement révolutionnaire (1793-1794) pendant la Révolution française grâce à un régime de terreur. Contrairement au dramaturge qui adopte les causes collectives, le

<sup>222</sup> Kateb Yacine, *Le poète comme un boxeur*, *op. cit.*, 39.

<sup>223</sup> Kateb Yacine, *Le poète comme un boxeur*, *op. cit.*, 121.

<sup>224</sup> Kateb Yacine, « Le Bourgeois sans-culotte ou Le spectre du parc Monceau », *Boucherie de l'espérance*, *op. cit.*

poète qu'est Kateb Yacine s'oppose à l'unanimité. Tout ce qui fait l'unanimité révolte le poète et attise sa méfiance, d'où le scepticisme de Lakhdar dans Le cadavre encerclé à l'égard des actions communes et des élans collectifs,

LAKHDAR.

. . . Je préfère au sommeil le don de la parole, pourvu que tu me soutiennes.  
Mais les rivages de ta chaire ne sont que gouffres et brisants. Mortellement blessé, je débarque ; il me suffit d'élever la voix pour être trahi.<sup>225</sup>

Cette réplique de Lakhdar renvoie à une vision pessimiste du rapport du poète militant aux foules. Dans le poème dramatique du « Vautour », le même personnage fait la déclaration suivante,

LAKHDAR.

Mais la foule se faisait rare. Alors je ressentis ma faiblesse.<sup>226</sup>

Lakhdar s'exprime en aparté parce qu'il n'est plus capable de se reconnaître dans le groupe qui est imperméable à tout ce qui diffère des énoncés qui accommodent la collectivité. Le poète militant hésite à s'isoler des foules parce qu'il souhaite que ces dernières aient une certaine reconnaissance pour son dévouement.

Les énoncés individuels sont plus difficiles à exprimer parce qu'ils s'opposent à l'autorité politique ainsi qu'au groupe qui lui aussi est fort d'un pouvoir, celui que procure le consensus, contrairement aux énoncés collectifs qui sont prononcés au nom d'un groupe et qui défient uniquement le pouvoir. Les énoncés individuels, lorsqu'ils ont la particularité d'être insolites, sont avant tout réprimés par le groupe. Les drames de Kateb Yacine présentent sous diverses formes le rapport de l'artiste au groupe. Le poème dramatique du « Vautour » dévoile l'existence d'un schisme entre l'artiste et la collectivité nationale à laquelle il a tenté vainement de s'identifier. Aussi,

<sup>225</sup> Kateb Yacine. « Le cadavre encerclé », Le cercle des représailles, *op. cit.*, 29.

<sup>226</sup> *Ibid.*, 31.

l'impossibilité de concevoir tout rapport identificatoire entre l'artiste et le groupe mène ce dernier à rompre avec la collectivité à laquelle il a cru pouvoir se rallier. Dans Le cadavre encerclé, Lakhdar s'adresse de façon directe à la collectivité avec laquelle il entreprend des actions (qui sont vouées à l'échec). Il y a une tentative de dialogue et de persuasion en vue d'un rapprochement entre le fils du militant et le groupe.

Cependant, La poudre d'intelligence propose un tout autre rapport entre l'artiste et le groupe dans la mesure où l'artiste prend une position ferme à l'égard de la collectivité et également vis-à-vis du pouvoir. En se séparant de la collectivité, l'artiste fait face de façon solitaire au pouvoir et au groupe. C'est uniquement en son nom qu'il s'exprime, comme si le groupe n'était pas en mesure de saisir les raisons de l'acharnement du personnage contre le représentant de l'autorité. Dans cette pièce aux apparences burlesques, Kateb Yacine fait une sombre description du rapport de l'artiste au groupe auquel il ne s'adresse jamais et qu'il critique de façon virulente,

NUAGE DE FUMÉE.

Misère, misère noire, misère de la philosophie ! Le pouvoir n'a que faire des esprits subversifs, et le peuple, pourtant sensible à la parole, ne peut m'entendre, assourdi qu'il est par la rumeur énorme du pouvoir. . .<sup>227</sup>

Cette farce fait référence à la condition subalterne de l'artiste doublement isolé ainsi qu'à la naïveté du peuple qui accepte d'être embrigadé. L'artiste qui exprime des énoncés individuels considère qu'il a un rôle didactique. Pour lui, le groupe n'est pas conscient de la gravité de la situation dans laquelle il se trouve et par conséquent, il doit inciter le groupe à l'autocritique, voire même à l'action. L'énoncé individuel est donc le lieu où l'artiste est plus susceptible de mettre à nu son narcissisme.

L'énoncé individuel, contrairement aux énoncés collectifs, ne vise pas à avoir une incidence politique particulière. L'énoncé individuel révèle en l'occurrence

---

<sup>227</sup> Kateb Yacine, « La poudre d'intelligence », Le cercle des représailles, *op. cit.*, 99.

l'attitude critique du poète vis-à-vis de la politique, mais aussi de la société, du groupe et du couple. Les personnages à qui sont attribués des énoncés individuels comme Lakhdar sont condamnés à l'ostracisme. L'énoncé individuel a la particularité de ne pas concorder avec les énoncés collectifs. Dans le cas du « Vautour », il s'agit même de refuser d'ajuster ses positions à celles de la majorité. L'énoncé individuel émane donc à partir d'une prise de position ferme et parfois impulsive comme le démontre l'esclave dans La voix des femmes qui a recours au meurtre pour libérer les femmes et mourir à son tour. Lakhdar s'aperçoit en revenant de la mort qu'il a été trahi par la foule au nom de laquelle il a défié le pouvoir, ce qui explique son insularité ultérieure. Pourtant, malgré la prédominance du mode tragique dans l'œuvre théâtrale de Kateb Yacine, les drames de ce dernier ne comptent pas ce que Barthes appelle des « héros positifs. »<sup>228</sup> L'épopée de L'homme aux sandales de caoutchouc nie la présence du personnage central (Hô Chi Minh) tout en la renforçant, ce qui lui confère une certaine aura. La dernière scène qui se déroule en Indochine se termine avec la mort de Hô Chi Minh qui a été l'objet de certains propos des personnages mais qui n'a à aucun moment fait apparition dans le drame. De façon tragique, c'est dans la mort qu'apparaît la grandeur de Hô Chi Minh qui est immortalisé par l'hommage que le chœur et le Coryphée lui rendent. Cette vision de l'artiste apparaît également dans Le cadavre encerclé et renvoie à l'image que Kateb Yacine se faisait du poète qui parvient à une véritable consécration après sa mort et qui idéalement, meurt dans des conditions aussi dramatiques que Federico Garcia Lorca. Kateb Yacine, dont plusieurs pièces théâtrales ont été censurées, rendait à sa manière hommage au poète espagnol,

Parmi ces vingt-cinq ans, aucune des pièces de Lorca n'a été jouée en Espagne, mais son œuvre a conquis le monde. Elle est traduite en millions d'exemplaires, dans le monde entier. On peut assassiner un poète, on ne tue pas

---

<sup>228</sup> Roland Barthes, Écrits sur le théâtre, *op. cit.*, 207.

la poésie. Mais qui est ce fantôme ? Comment ose-t-il hanter l'Espagne de Franco ?<sup>229</sup>

Kateb Yacine faisait ces affirmations triomphales alors qu'il n'avait pas encore fait l'expérience de la censure par le pouvoir post-colonial. De toutes les causes qu'il a abordées dans ces pièces théâtrales, c'est celle du poète que Kateb Yacine aura le plus défendue.

---

<sup>229</sup> Kateb Yacine, Minuit passé de douze heures, *op. cit.*, 114.

## BIBLIOGRAPHIE

- Anderson, Terry, H. The Sixties. New York: Addison Wesley Longman, 1999.
- Aresu, Bernard. Counterhegemonic Discourse from the Maghreb: The Poetics of Kateb's Fiction. Études littéraires françaises. Vol. 53. X. Tübingen: Narr, 1993.
- Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths, et Helen Tiffin. The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures. 2<sup>nd</sup> ed. London & New York: Routledge, 1989.
- Auerbach, Erich. Mimesis: La représentation de la réalité dans la littérature occidentale. Paris : Gallimard, 1968.
- Bakhtine, Mikhaïl. L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance. Paris : Gallimard, 1970.
- Benali, El Hassar. Avant-propos. Parce que c'est une femme. Paris : *Des femmes-Antoinette Fouque*, 2004. 21-31.
- Barthes, Roland. Mythologies. Paris: Seuil, 1957.
- Barthes, Roland. Leçon. Paris: Seuil, 1978.
- Barthes, Roland. Le bruissement de la langue. Paris : Seuil, 1984.
- Barthes, Roland. Écrits sur le théâtre. Paris: Seuil, 2002.
- Baudrillard, Jean. Simulacres et simulation. Paris : Galilée, 1981.
- Benjamin, Walter. Illuminations. 1<sup>ère</sup> éd. New York : Harcourt, Brace and World, 1968.
- Blanchot, Maurice. La communauté inavouable. Paris : Éditions de Minuit, 1983.
- Bourdieu, Pierre. Ce que parler veut dire. Paris : Fayard, 1982.
- Bourdieu, Pierre. Les règles de l'art : Genèse et structure du champ littéraire. 1992. Paris : Seuil, 1998.
- Brecht, Bertolt. Sur le réalisme, précédé de Art et politique et Considérations sur les arts Plastiques. Paris : L'Arche, 1970.
- Brecht, Bertolt. Petit organon pour le théâtre, suivi de Additif au Petit organon. Paris : L'Arche, 1978.
- Breton, André. Manifestes du surréalisme. Paris : Gallimard, 1962.
- Cabral, Amílcar. Unité et lutte. Paris : F. Maspero, 1975.

Chergui, Zebeida. Note au lecteur. Boucherie de l'espérance : Œuvres théâtrales de Kateb Yacine. Paris : Seuil, 1999. 11-39.

Chergui, Zebeida. Présentation. Parce que c'est une femme. Paris : *Des femmes*-Antoinette Fouque, 2004. 7-20.

Deleuze, Gilles et Félix Guattari, Capitalisme et schizophrénie : l'Anti-Œdipe. Paris : Éditions de Minuit, 1972.

Deleuze, Gilles et Félix Guattari. Kafka : Pour une littérature mineure. Paris : Éditions de Minuit, 1975.

Deleuze, Gilles et Félix Guattari, Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille Plateaux. Paris : Éditions de Minuit, 1980.

Djebar, Assia, L'Amour, la fantasia. Paris : J.C Lattès, 1985.

Fanon, Frantz. L'an V de la révolution algérienne. 1959. Paris : La Découverte, 2001.

Fanon, Frantz, Les damnés de la terre. 1961. Paris : La Découverte, 2002.

Fanon, Frantz. Pour la révolution africaine. 1964. Paris : La Découverte, 2001.

Freud, Sigmund. Psychologie collective et analyse du moi. Paris : Payot, 1924.

Hall, Stuart. « The Local and the Global: Globalization and Ethnicity ». Culture, Globalization and the World-System: Contemporary conditions for the Representation of Identity. éd. Anthony D. King. Minneapolis: U of Minnesota P, 1997. 19-39.

Harbi, Mohammed. "La guerre d'Algérie a commence à Sétif". Manière de voir. *Le Monde Diplomatique*. Bimestriel, Août/Septembre 2005, 21-23.

Harrison, Nicholas. Postcolonial Criticism. Cambridge : Polity Press, 2003.

Jameson, Frederic, The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act. Ithaca, New York: Cornell University P, 1981.

Jung, Carl. Dialectique du moi et de l'inconscient. Paris : Gallimard, 1964.

Lukacs, Georg. Realism in our time : Literature and Class Struggle. New York: Harper & Row, 1964.

Liotard, Jean-François. La condition postmoderne: Rapport sur le savoir. Paris : Éditions de Minuit, 1979.

Nancy, Jean-Luc. La communauté désœuvrée. Paris : Bourgois, 1990.

Nizan, Paul. Aden Arabie. Paris : La Découverte, 2002.

Yacine, Kateb. L'homme aux sandales de caoutchouc. Paris : Seuil, 1970.

Yacine, Kateb. L'œuvre en fragments. Paris : Sindbad, 1986.

Yacine, Kateb. Le poète comme un boxeur : Entretiens 1958-1989. Paris : Seuil, 1994.

Yacine, Kateb. Minuit passé de douze heures : Écrits journalistiques 1947-1989. Paris : Seuil, 1999.

Yacine, Kateb. Parce que c'est une femme. Paris : *Des femmes*-Antoinette Fouque, 2004.

Yacine, Kateb. « La Kahina ou Dihya ». Parce que c'est une femme. Paris : *Des femmes*-Antoinette Fouque, 2004. 55-66.

Yacine, Kateb. « Saout Ennissa, La voix des femmes ». Parce que c'est une femme. Paris : *Des femmes*-Antoinette Fouque, 2004. 69-109.

Yacine, Kateb. « Louise Michel et la Nouvelle-Calédonie ». Parce que c'est une femme. Paris : *Des femmes*-Antoinette Fouque, 2004. 113-36.

Young, Robert J.C. Postcolonialism : A Very Short Introduction. New York: Oxford University P, 2003.