

K A T E B Yacine

Une vie, une œuvre

SOMMAIRE

Entrée en matière

I. Itinéraire de l'auteur

I.1. La mise sur orbite

I.2. Les débuts littéraires

I.3. Travail de la maturité

I.4. Prolongements posthumes

II. Le contexte d'émergence de l'œuvre

II.1. Naissance d'une littérature francophone en Algérie

II.2. Littérature de langue française et reprise historique

II.3. Quel statut pour cette littérature ?

III. Le « cycle *Nedjma* »

III.1. *Nedjma* dans les poèmes

III.2. *Nedjma* dans le théâtre

III.3. Le roman *Nedjma* au cœur du cycle

IV. Le nouveau théâtre

V. Annexes

VI. Bibliographie

Entrée en matière

Il y a trente ans disparaissait KATEB Yacine, laissant une œuvre littéraire de portée universelle. Il est, avec Mohammed Dib, l'écrivain algérien de langue française dont le nom est le plus connu, de par le monde.

Parler de lui est une entreprise des plus difficiles. Non seulement, pour les qualités littéraires exceptionnelles de son œuvre, mais surtout pour leur enchevêtrement inextricable avec ses engagements dans les enjeux sociopolitiques du moment. Auteur éminemment impliqué, dans les luttes de son pays, Kateb nourrit aussi une aspiration à un universalisme progressiste qui lui a fait épouser les causes de pays et de catégories sociales en lutte pour leur émancipation.

Après s'être manifesté très jeune par la publication de poèmes et par des conférences, la sortie fracassante de son roman *Nedjma* l'impose au niveau médiatique. Ce roman fait éclater au grand jour, non seulement, l'existence d'un potentiel littéraire algérien, mais aussi le scandale de la guerre sans nom qui se déroule dans ce pays.

La trajectoire littéraire de notre auteur se construit sur ce coup d'éclat, la critique l'ayant crédité d'une réputation de créateur génial. Cependant, pour autant qu'un tel engouement soit justifié, il ne dispense pas de penser « le phénomène Kateb » par référence à une histoire littéraire et au contexte socioculturel dans lequel l'auteur

évolue. Car au-delà de l'effet de rupture qui a frappé, à juste titre, lecteurs et critiques littéraires, il importe aussi d'appréhender le champ au sein duquel cette rupture prend tout son sens. De fait, l'auteur lui-même s'est évertué, sa vie durant, à exhumer, « *les liens jamais rompus* » de la généalogie historique et littéraire algérienne, profondément bouleversée par l'intrusion coloniale.

Au-delà de *Nedjma*, l'œuvre de Kateb, très diverse, embrasse tous les genres : poésie, roman, théâtre ; genres que l'auteur s'est appliqué à rendre communicants en transgressant leurs frontières. Il s'est aussi attaché à renouveler le théâtre populaire, s'adressant prioritairement aux couches les plus défavorisées de la société.

Son œuvre se livre par bribes sous forme d'éclats échappés à un bouillonnement perpétuel, de parcelles incandescentes et sans cesse revisitées, ressassées, amendées. Fragments qui semblent avoir absorbé toute la teneur explosive des aspirations contradictoires d'un peuple que l'Histoire a beaucoup violenté et qui se trouve périodiquement sommé de se redéfinir en fonction de conjonctures nouvelles.

Kateb écrit constamment au cœur d'une Histoire en train d'advenir, remettant chaque fois en question la mémoire et ses aléas, cherchant à lire, dans un présent obscur et mouvant, le sens de la marche de l'Histoire et de ses déviations. Tourné vers l'avenir, il fait confiance à la vitalité du mixage des hommes et des cultures et ne cède jamais au mythe de l'authentique et de l'originel.

Son œuvre a la réputation d'être difficile d'accès en raison de la complexité de ses techniques, de la riche diversité de ses références culturelles et de la multiplicité des points de vue qu'elle sollicite. Enfin, sa poéticité qui, tantôt projette de fulgurants éclairages sur le mystère du monde, tantôt augmente ses zones d'ombre et ses muettes interrogations, participe, elle aussi, à produire une impression de difficulté.

L'auteur, quant à lui, assure que ce ne sont pas ses textes mais l'Algérie elle-même qui est complexe et difficile à décrypter, jusqu'à devenir parfois illisible parce qu'elle a été constituée depuis la nuit des temps par un amalgame des civilisations dont on retrouve les traces dans ses paysages et dans le génie de son peuple.

Dépourvu de tout égocentrisme et de tout narcissisme, Kateb fuyait sa bourgeoisie d'origine, lui préférant la fréquentation des gens du peuple, estimant qu'il suffisait de les écouter et de leur prêter sa plume. Il s'attachera à mettre en œuvre cette pratique en se fondant dans les membres de sa troupe théâtrale, devenue sa vraie famille, sa raison de vivre.

Kateb revendiquait une responsabilité dans la défense des droits des opprimés et exigeait des intellectuels qu'ils arrachent la liberté d'être eux-mêmes. Quant à lui, il s'est donné comme programme de choisir librement d'être au service du peuple pour que lui soit restituée la capacité de construire son destin.

L'objectif de ce fascicule est de répondre à la curiosité du lecteur sans illusion de la combler mais en attisant son désir d'en savoir plus. Et, fidèles à l'esprit de l'auteur, nous aurons à cœur de laisser ouverte la lecture d'un texte qui s'insurge contre toute clôture et réfute toute artificielle cohérence.

I. Itinéraire de l'auteur

Les registres de l'état civil colonial consignent la naissance de Kateb Yacine le 25 janvier 1929 à Constantine. Son décès survient dans l'Algérie indépendante, le 28 octobre 1989, le même jour que celui de son cousin Mustapha Kateb, qui dirigea le Théâtre National d'Alger (TNA) à l'aube de l'indépendance. Et c'est la sœur de celui-ci, Zouleikha, la cousine qui inspira à l'auteur sa mythique héroïne Nedjma, qui ramena de France où ils étaient soignés, les dépouilles des deux cousins. Ils seront inhumés dans le même carré au cimetière d'El Alia, à Alger, la proximité de leurs tombes scellant à jamais leur roman familial.

Le déroulement des obsèques de l'écrivain rebelle échappa aussi bien à sa famille qu'aux autorités gouvernementales qui avaient manifesté le désir d'enterrer en grandes pompes l'enfant prodige du pays. Ses amis proches organisèrent, à leur manière, la cérémonie qui fut suivie par une foule immense d'hommes et de femmes de tous âges et de toutes conditions, dans un climat quasi carnavalesque.

Les représentants de l'Etat et du culte maintenus à l'entrée du cimetière, la cérémonie se déroula dans des manifestations de douleur et d'allégresse de la part de la foule d'admirateurs venus accompagner sa dépouille. Pour faire honneur à l'esprit du défunt, on entonna des chants berbères et son corps fut mis en terre au son de *l'Internationale ouvrière* entonnée dans les trois langues : français, arabe et tamazight.

La coïncidence de ces obsèques avec la commémoration du 1er Novembre¹, a contribué à donner à la cérémonie une solennité et un air de fête conformes à l'esprit du chantre de la révolution permanente. Et, pour ajouter à l'extravagance du rituel improvisé, une touche de surnaturel s'en mêla quand, le lendemain de la mise en terre, le mont de Tipaza fut secoué par un énorme tremblement de terre, comme en une annonce d'apocalypse.

I.1. La mise sur orbite

Yacine appartient à une famille de lettrés : son père était *oukil* (avocat dans le système judiciaire musulman qui coexistait avec l'appareil judiciaire français) et sa mère fille de *bach-adel* (juge suppléant du *cadi*), tous deux férus de littérature orale : poésie, contes et légendes. La première formation de l'auteur s'effectue donc, naturellement, dans la langue arabe et il évoquera avec nostalgie les joutes oratoires que se livraient ses deux parents, estimant que son destin aurait pu (aurait dû) être celui d'un écrivain de langue arabe sans la bifurcation induite par la colonisation et l'école française :

« Quelqu'un qui, même de loin aurait pu m'observer au sein du petit monde familial, dans mes premières années d'existence, aurait sans doute prévu que je serais écrivain ou, tout au moins un passionné de lettres, mais s'il s'était hasardé à prévoir dans quelle

Le 1^{er} novembre 1954, une série d'attentats sur le territoire algérien marquaient le coup d'envoi de la Guerre de Libération. Depuis l'indépendance cette date est commémorée comme anniversaire de naissance de la jeune nation algérienne.

langue j'écrirais, il aurait dit sans hésiter "en langue arabe, comme son père, comme sa mère, comme ses oncles, comme ses grands-parents". Il aurait dû avoir raison, car, autant que je m'en souviens, les premières harmonies des muses coulaient pour moi naturellement de source maternelle. Mon père versifiait avec impertinence (...) et ma mère souvent lui donnait la réplique, mais elle était surtout douée pour le théâtre. Que dis-je ? A elle seule, elle était un théâtre. J'étais son auditeur unique et enchanté»²

Yacine entre en 1934 à l'école coranique et en 1935 à l'école française, selon un usage courant dans les familles de la bourgeoisie algérienne de l'époque.

Il est admis, en 1941, en qualité d'interne, au collège de Sétif, dans le constantinois, et y restera jusqu'en classe de troisième, quand éclatent, dans la ville, les mémorables manifestations du 8 mai 1945. Comme nombre de jeunes gens de son âge, Kateb y prend part. Il est arrêté, détenu durant deux mois et voit de près le carnage sans nom perpétré par la police et l'armée françaises.

Cette expérience traumatisante est fondatrice de son itinéraire existentiel et de sa carrière d'écrivain. Elle hallucinera son œuvre et il en donnera plusieurs versions, notamment dans *Nedjma* ; roman où l'auteur se projette dans ses quatre héros de premier plan et fait endosser le récit des manifestations par d'entre eux.

²*Le Polygone étoilé*, Le Seuil, 1966, p.179

Dans la vie réelle, le jeune Yacine, à sa sortie de prison, se trouve exclu du collège et confronté à l'entrée en folie de sa mère. Expérience particulièrement douloureuse qui propulse brutalement l'adolescent dans le monde des adultes.

Dès 1946, il entame l'écriture de son premier recueil de poésie «Soliloques»³, alors qu'il est encore sous le choc de son arrestation et sous l'effet de la découverte éblouissante de son peuple : « *J'ai commencé à comprendre les gens qui étaient avec moi, les gens du peuple (...). Devant la mort, on se comprend, on se parle plus et mieux* », écrira-t-il en préface du recueil où l'auteur noue définitivement son adhésion à une double cause : l'engagement politique et la vocation poétique.

Son milieu familial avait déjà fait de lui un passionné des Lettres, lui-même fera remonter l'éclosion de sa vocation d'écrivain à sa rencontre dans la geôle coloniale, avec ces hommes de la rude composante paysanne-populaire qui a fourni le gros des troupes des manifestations de 1945 et de la guerre d'indépendance. Ils resteront, à jamais, à ses yeux, le sel de la terre, lui enjoignant de faire de la révolution un devoir et quasi une religion.

« C'est en prison (...) que j'ai accumulé ma première réserve poétique. Je me souviens de certaines illuminations que j'ai eues. Rétrospectivement ce sont les plus beaux moments de ma vie. J'ai

³*Soliloques*, poèmes, Bône, Ancienne imprimerie Thomas, 1946 Réédition (avec une introduction de Yacine Kateb), Alger, Bouchène, 1991, 64 p.

découvert les deux choses qui me sont les plus chères, la poésie et la révolution. »⁴

De retour chez lui après son incarcération, il éprouve des moments de dépression mais aussi d'exaltation et se jette à corps perdu dans des discussions avec les rescapés de la répression. Son père, inquiet, cherche à l'éloigner de ce milieu subversif et à la surveillance policière. Il le fait admettre au lycée de Bône (aujourd'hui Annaba) pour l'inciter à reprendre ses études.

Commence alors pour l'adolescent, un nouveau cycle de sa vie. Il est accueilli dans la famille de son cousin Mustapha dont il s'éprendra de la sœur Zouleikha qu'il rencontre pour la première fois. Dès lors, la passion amoureuse se combine avec la passion de la politique et de la poésie, dans une triangulation intime et conflictuelle. Le noyau dur de sa création cristallise autour du sentiment amoureux et sa cousine entrera dans le répertoire des héroïnes de la littérature algérienne sous le nom et les traits de Nedjma (Etoile). Le choix de ce prénom à connotation irradiante qui évoque l'éblouissement amoureux réfère également à « l'Etoile Nord-Africaine », premier parti algérien, populaire et indépendantiste, créé en 1926 en France par Messali El Hadj.

Dans son nouveau lycée, Yacine néglige les études pour lesquelles il n'éprouve plus d'intérêt. Par contre, il fréquente assidument des militants politiques et écrit frénétiquement de la poésie.

⁴*Nouvel Observateur* du 18/ 01/ 967

Malgré son jeune âge, il fait figure d'intellectuel et, alors qu'il a abandonné le lycée, il donne des conférences dans les cafés maures et les associations culturelles. Celles-ci ont fleuri sur tout le territoire au lendemain de la Seconde Guerre mondiale et sont le lieu d'une résistance politique plus ou moins clandestine qui propage ses réseaux informels dans les villes et les campagnes, prolongeant les revendications des manifestants de mai 1945.

I.2. Les débuts littéraires

En 1947, Kateb se rend à Paris où, à peine âgé de 18 ans, il prononce à la Salle des Sociétés savantes, une conférence sur l'Emir Abdelkader. On le sait, l'Emir fut l'artisan de la fédération de tribus en un embryon d'Etat National contre l'invasion coloniale française. Il est devenu, dans la mémoire collective, une figure mythique.

A Paris, Kateb est introduit auprès d'intellectuels français d'obédience marxiste et dans les milieux littéraires progressistes. Il se lie amitié avec Armand Gatti, homme de théâtre révolutionnaire, et publie en 1948, dans la revue *Le Mercure de France*, un long poème : *Nedjma ou le poème ou le couteau* qui apparaîtra, rétrospectivement, comme la matrice de son œuvre future, plus précisément du « cycle *Nedjma* » constitué de l'ensemble de livres où apparaît l'héroïne.

Entre 1949 et 1951, de retour au pays, le jeune auteur s'installe dans la capitale et collabore au journal *Alger républicain*, quotidien

progressiste où il signe une série de reportages. A part le maigre revenu que lui assure cette collaboration, il gagne sa vie jusqu'en 1952 en exerçant toutes sortes de métiers dont celui de docker.

Etant donné que l'analphabétisme touche la majorité de la population, la politisation se fait, par-delà les organes de presse (soumis à rude surveillance), à travers les canaux traditionnels de l'oralité dont la poésie des bardes et les sketches des conteurs (gouwalin). Dans ce paysage, la petite minorité de jeunes gens qui ont eu accès à l'enseignement est très impliquée dans les activités culturelles et politiques. Dans *Nedjma*, Kateb tourne en dérision les sollicitations dont ces jeunes font l'objet et leur instrumentalisation par des individus comme ce marchand de beignets fanfaron qui héberge Mustapha, jeune lycéen en rupture de ban, en échange de connaissances sur la splendeur passée des Arabes qu'il débitera pour briller en public.

Pendant qu'il vit une période cruciale d'effervescence politique et culturelle, Kateb est confronté, en 1950 au décès de son père, tandis que sa mère s'enfonce inexorablement dans la folie.

Après cet épisode algérois particulièrement dense, Kateb s'installe à Paris jusqu'en 1959. Il y rencontre des artistes et hommes de culture algériens résidant dans la capitale française. Parmi eux l'artiste-peintre M'Hammed Issiakhem avec lequel il noue une amitié profonde et engage un compagnonnage artistique qui durera toute leur vie. Les deux hommes sont des écorchés vifs qui

présentent une forme de gémellité intellectuelle mise en exergue par l'anthropologue Benamar Médiène.

En 1954, la revue *Esprit* publie *Le Cadavre encerclé* ; pièce mise en scène à Bruxelles par le dramaturge Jean-Marie Serreau qui influencera la réflexion de Kateb : « *Si je n'avais pas rencontré Jean-Marie Serreau peut-être que je continuerais à écrire des choses dans la lignée du Polygone étoilé. C'est Jean-Marie Serreau qui m'a montré le premier que le théâtre n'est pas si difficile. Jusque-là, j'avais un peu peur du théâtre. J'ai lu Eschyle quand j'ai terminé Le Cadavre encerclé. J'avais vraiment une culture insuffisante. Mais je me sentais quand même tenté par toutes les formes d'expression. Quand j'ai commencé Le Cadavre encerclé jamais je n'aurais pensé que ça se monterait. Et finalement Jean-Marie Serreau est venu et il a eu le courage de vouloir monter la pièce.* »⁵

Durant la Guerre de Libération algérienne (1954 – 1962) Kateb, parvient à circuler entre la France, la Belgique, l'Allemagne, l'Italie, la Yougoslavie et l'Union soviétique en dépit de son harcèlement par les services de la Direction de la surveillance du territoire, mise en place pour juguler l'action des combattants indépendantistes.

⁵ Extrait d'un entretien réalisé par Mireille Djaïder et Khédidja Nekkouri-Khelladi, publié dans *El Moudjahid*, Alger, 4 avril 1975

Au cours de cette période le roman *Nedjma*, publié en 1956, fait grand bruit et assoit définitivement le prestige de Kateb. Nous y reviendrons.

I.3. Le travail de la maturité

En 1962, après un court séjour au Caire, Yacine rentre en Algérie, peu après les fêtes de l'Indépendance. Il collabore de nouveau à *Alger républicain* qui a repris son activité. La parution du journal avait été interdite pendant la guerre et son directeur de rédaction, Henri Alleg⁶, arrêté et torturé pour son combat contre le système colonial. A l'indépendance le journal reparaît mais il sera bientôt interdit *de facto*, suite à l'instauration du parti unique : le FLN (Front de libération nationale).

Kateb a le temps d'y publier, en 1964, six textes portant pour titre *Nos frères les Indiens* et qui manifestent l'élargissement des préoccupations de l'auteur à l'ensemble des opprimés du monde et de l'histoire. A la même époque, il raconte sa rencontre mémorable avec Jean-Paul Sartre dans l'hebdomadaire *Jeune Afrique*.

La notoriété de Kateb est déjà bien établie quand la pièce *La Femme sauvage*, écrite entre 1954 et 1959, est représentée en 1963 à Paris. *Les Ancêtres redoublent de férocité* et *La Poudre d'intelligence* suivront en 1967, toujours à Paris. La version en

⁶ Pendant son incarcération, Alleg réussit à faire passer un témoignage de son interrogatoire, dénonçant l'usage de la torture par l'armée française. La sortie du livre *La Gangrène* participera à la prise de conscience par l'opinion française des horreurs de cette guerre.

arabe algérien ne verra le jour à Alger qu'en 1969. Nous reviendrons sur ce théâtre.

Entre temps l'auteur aura effectué de 1963 à 1967 de nombreux séjours à Moscou, en Allemagne et en France. Mais, si sa vie d'écrivain est en plein essor, familialement le drame est latent et la tragédie imminente. La folie de sa mère se précise et son internement à l'hôpital psychiatrique de Blida (là où Franz Fanon avait exercé une décennie auparavant) est décidé. Cette hospitalisation donne lieu à la publication du recueil poétique *La rose de Blida* dans la revue *Révolution Africaine* en juillet 1965 ; un vibrant hymne à la mère.

En 1967, Kateb part pour le Viêt Nam, entamant une nouvelle tranche de vie marquée par cet élargissement de son engagement qui, de la lutte anticoloniale passe combat anti-impérialiste et consolide ses convictions internationalistes.

Il renonce (momentanément, pense-t-il) à la forme romanesque qu'il a profondément bouleversée avec *Nedjma* pour se consacrer au théâtre qu'il considère être une forme mieux adaptée au public populaire qu'il postule. En effet la population est encore, dans sa majorité, analphabète et ses pratiques culturelles sont celles de la transmission orale. Or, notre poète est soucieux d'une interaction politique et culturelle avec son public et conçoit le théâtre comme un vecteur possible d'action éducative et d'agitation politique.

Il achève d'écrire *L'Homme aux sandales de caoutchouc*, pièce liée à son périple vietnamien mais qu'il avait entamée avant son

voyage. « J'ai ébauché les premières scènes de *L'Homme aux sandales de caoutchouc* quand j'étais journaliste à Alger, en 1949 » a-t-il confié⁷. La pièce sera représentée en 1970 dans sa version française en France et publiée en 1971, puis traduite en arabe.

L'auteur est définitivement focalisé sur le théâtre : non plus celui de ses débuts, poétique et sophistiqué, mais dans une nouvelle écriture, plus limpide et plus explicitement politique. Il s'intéresse de plus en plus à la mise en scène qu'il cherche à renouveler en s'appuyant sur la réflexion révolutionnaire d'Armand Gatti et les discussions avec Serreau. Mais il a aussi en mémoire la scénographie minimaliste de la « halqa » (cercle du conteur des souks).

Il écrit *La guerre de deux mille ans* » dans cet esprit ; une œuvre aux influences universelles, inspirée à la fois du théâtre de rue et du théâtre antique grec qui fait une tournée de trois ans en France. Mais ce succès est essentiellement circonscrit dans les lieux de l'émigration et ne suscite pas l'adhésion de la critique française qui avait acclamé *Le Cadavre encerclé* ou *Les ancêtres redoublent de férocité*.

Cependant, poussant plus avant sa réflexion sur la dramaturgie et ses rapports avec le public, Kateb suspend son errance, s'établit en Algérie et engage un travail militant sur l'élaboration d'un théâtre populaire en arabe algérien. Il s'agit, dans la même veine que ses

⁷Entretien réalisé par Mireille Djaïder et Khédidja Nekkouri-Khelladi, El Moudjahid, Alger, 4 avril 1975

premières pièces écrites en français, d'un théâtre à la fois épique et satirique.

Mais l'auteur, qui n'a pas la même aisance pour s'exprimer (littérairement) en arabe qu'en français, renonce à la création solitaire pour développer un atelier d'écriture avec des collaborateurs. L'esprit-même de la création collective correspond à son nouvel engagement pour la promotion de la culture populaire.

Cette aventure, Kateb la commence en 1971 avec la troupe du *Théâtre de la Mer*, fondée par un animateur culturel, Kadour Naïmi, et prise en charge par le département de la formation professionnelle au ministère du Travail. Celui-ci était alors dirigé par Ali Zamoum, un intellectuel de progrès et de grande culture, ami de Kateb qu'il sollicita pour diriger la troupe. Ce fut une belle opportunité pour l'auteur de rentrer au bercail, d'autant qu'un air mauvais soufflait en France pour les émigrés.

Kateb relate les circonstances de son retour en Algérie en ces termes : « (Zamoum) (...) accordait de l'importance à l'animation et nous partageons la conviction que l'avenir du pays réside dans les jeunes travailleurs. C'est ainsi qu'est né "Mohammed prends ta valise". Là j'ai réalisé un très vieux rêve : celui de m'exprimer en arabe populaire, d'être compris par tous les Algériens, par l'immense majorité. (...) Alors, pour toucher ce public, le seul qui m'intéresse, le théâtre a été pour moi l'épreuve décisive, parce que je n'aurais jamais pu seul me mettre à écrire en arabe populaire.

Cela aurait été vraiment difficile, mais avec la troupe c'est devenu possible. »⁸

Kateb poursuit : « *La rencontre de cette troupe a été une grande chance pour moi parce qu'elle m'a permis de vérifier que j'étais capable de créer en arabe populaire et que, simplement, j'avais besoin d'un groupe de théâtre pour retrouver mes sources après dix ans d'exil »⁹*

L'homme aux sandales de caoutchouc sera joué, pour la première fois, en 1971, au Théâtre National d'Alger grâce à une collaboration entre l'auteur, son cousin Mustapha Kateb, alors directeur du TNA, et la troupe du *Théâtre de la mer*. Toutefois, les nombreuses œuvres écrites avec la collaboration des membres de sa troupe, restent peu connues du public et sont plutôt dédaignées des spécialistes qui s'intéressent surtout aux premières pièces : celles du *Cercle des représailles*.

Quoi qu'il en soit, Kateb parcourt, pendant cinq ans toute l'Algérie pour présenter à un public d'ouvriers, de paysans et d'étudiants *Mohamed prends ta valise* (1971), *La Voix des femmes* (1972), *La Guerre de deux mille ans* (où apparaît l'héroïne ancestrale Kahéna, 1974), *Le Roi de l'Ouest* (une violente charge contre le roi du Maroc Hassan II, 1975), *Palestine trahie* (1977).

Si l'écriture est collective, elle se fait toujours sous l'impulsion de Kateb qui reste l'auteur de l'argument et de la structure

⁸Extrait d'un entretien réalisé par Hafid Gafaïti pour la revue *Voix multiples*, éd. Laphomic Alger, 1986

⁹Ibid.

d'ensemble. Entre 1972 et 1975, il accompagne en France et en RDA (République démocratique d'Allemagne d'alors) les tournées de : *Mohamed prends ta valise* et *La Guerre de deux mille ans*, écrites en français.

En 1978, les interventions provocatrices de Kateb sur la scène sociale amènent son ami Zamoum à l'éloigner de la capitale en le chargeant de la direction du théâtre régional de Sidi Bel-Abbès dans l'ouest algérien. une sorte d'exil que Kateb mettra à profit pour s'adonner à une agitation politique partout où il trouve un public : établissements scolaires, entreprises, villages agricoles...

Chemin faisant notre éternel révolutionnaire a découvert la relégation dont souffraient la culture berbère et les langues tamazight et s'est mis à militer pour leur reconnaissance. Une cause qu'il a épousée en sillonnant le pays et en prenant conscience de la diversité linguistique des provinces algériennes et, surtout, du substrat berbère que la langue arabe a recouvert sans totalement l'ensevelir : « *On croirait aujourd'hui, en Algérie et dans le monde, que les Algériens parlent l'arabe. Moi-même, je le croyais, jusqu'au jour où je me suis perdu en Kabylie. Pour retrouver mon chemin, je me suis adressé à un paysan sur la route. Je lui ai parlé en arabe. Il m'a répondu en tamazight. Impossible de se comprendre. Ce dialogue de sourds m'a donné à réfléchir. Je me suis demandé si le paysan kabyle aurait dû parler arabe, ou si, au contraire, j'aurais*

dû parler tamazight, la première langue du pays depuis les temps préhistoriques... »¹⁰

Kateb a aussi embrassé la cause d'une autre catégorie d'opprimés : les femmes. Très tôt il a été sensible à la cause féminine et son attachement fusionnel à sa mère, sa complicité culturelle avec elle, ne sont pas étrangers à sa prise de conscience : *« La question des femmes algériennes dans l'histoire m'a toujours frappé. Depuis mon plus jeune âge, elle m'a toujours semblé primordiale. Tout ce que j'ai vécu, tout ce que j'ai fait jusqu'à présent a toujours eu pour source première ma mère. »¹¹*

Mettant en action son "féminisme", il milite contre le port du voile et en faveur de l'égalité entre hommes et femmes. Mais, surtout, il célèbre les grandes figures féminines de l'Histoire algérienne, notamment la grande cheffe guerrière berbère Kahina.

« Les humains qui ne savent pas qui ils sont, ni d'où ils viennent, ne peuvent pas vivre. Ils sont paralysés. La connaissance de l'histoire est absolument nécessaire. (...) Voyez notre héroïne nationale, la première, celle que tout le monde devrait connaître, dans les écoles et partout la Kahina. Eh bien personne ne sait rien d'elle. Etait-elle simplement une femme, ou une Berbère ou une juive ? Je n'en sais

¹⁰Avant-propos à *Les Ancêtres redoublent de férocité*, Bouchène/Awal, Alger, 1990

¹¹Extrait d'un entretien avec El Hassar Benali, réalisé à Tlemcen en 1972, paru dans le recueil *Parce que c'est une femme*, présenté par Zebeïda Chergui, édition des femmes Antoinette Fouque, Paris, 2004

rien. Mais je crois qu'elle est les trois à la fois, parce que c'est une femme. »¹²

Mais ses engagements tous azimuts qui contribuent à sa réputation de libertaire, lui attirent sa mise à l'index par les milieux traditionalistes et, surtout, par les islamistes dont l'action est montée en puissance au cours du temps. Leur acharnement contre lui n'a jamais désarmé et se manifestera avec un haut degré d'hystérie au moment de la poussée intégriste des années 1990 au point que sa tombe fut plusieurs fois profanée.

En 1986, Kateb, toujours fidèle à ses convictions révolutionnaires, livre un extrait de pièce sur Nelson Mandela qui restera à l'état de fragment mais qui porte témoignage de son admiration pour ce grand révolutionnaire pacifiste ; une des plus belles figures mondiales du XX^{ème} siècle.

En 1987, le Grand prix national des Lettres lui est décerné en France en reconnaissance de la puissance de son écriture en français, l'incitant à y revenir. En 1988, à l'occasion de la préparation du bicentenaire de la Révolution française de 1789, le Centre culturel d'Arras lui passe commande d'une pièce sur Robespierre, le grand révolutionnaire originaire de cette ville. Il s'exécutera et le festival d'Avignon crée en 1989 sa pièce intitulée : *Le Bourgeois sans culotte ou le spectre du parc Monceau*.

¹² Ibid

Après quoi, Kateb s'installe en France, dans un village de la Drôme, effectue un voyage aux USA et quelques brefs séjours en Algérie. Mais, provoquée par une foudroyante leucémie, sa mort survient le 28 octobre 1989 à Grenoble où il avait été hospitalisé. Il était en train d'écrire sur les émeutes d'octobre 1988 en Algérie qui ont surpris la classe politique et ouvert la voie au multipartisme.

I.4. Prolongements posthumes

L'auteur de *Nedjma* laisse également des interviews et des écrits où il expose sa vision d'une société algérienne progressiste, égalitaire et sa conception d'une littérature dégagée des normes contraignantes que lui avait imprimées la domination de l'histoire européenne.

Au cours de sa dernière apparition dans les médias, l'été 1989, Kateb a exposé son souhait de voir advenir une Algérie éloignée de toutes les formes d'intégrisme qu'il soit d'ordre politique ou religieux et appelé de ses vœux un théâtre indexé sur le public populaire.

Ses archives ont été entreposées à l'IMEC (Institut Mémoires de l'édition contemporaine), en France, qui publie régulièrement des inédits sous l'égide de sa famille. En Algérie, de nombreux universitaires ont fait de son œuvre leur domaine de recherche et l'objet de leur enseignement. Un amphithéâtre porte son nom à l'Institut des langues étrangères mais son inauguration ne s'est jamais effectuée de façon officielle par les autorités universitaires.

Tout se passe comme si on ne pouvait pas éluder son importance mais qu'on hésitait à la mettre en lumière de crainte d'avoir à légitimer son exigence de liberté absolue.

En 2003 (année de l'Algérie en France), son théâtre est inscrit au répertoire de la Comédie Française et son œuvre romanesque au programme de l'agrégation de Lettres modernes. Mais aucun effort de pédagogie n'est engagé pour rendre accessible une œuvre qui demeure largement une affaire de spécialistes.

Depuis son entrée fracassante dans le champ politico-culturel au moment de la sortie de *Nedjma*, l'enfant terrible des Lettres algériennes n'a cessé d'accumuler provocations et paradoxes, de faire alterner interventions tapageuses et éclipses plus ou moins longues, de surgir là où on ne l'attendait pas, au moment où on le pensait définitivement "hors circuit".

Sa vie durant, il a parcouru le monde avec une âme de nomade impénitent comme poussé par le besoin d'arpenter des lieux pour donner consistance à son rêve de solidarité planétaire avec tous les peuples, tous les opprimés de la terre. Vagabondage chaque fois ré-impulsé par une quête angoissée de soi et la poursuite de la trace de destins fraternels et de grandes figures patriotiques comme l'Emir Abdelkader, Ho Chi min, Nelson Mandela ou la Kahéna. Vagabondage interrompu de temps à autre par un "retour au pays natal" où s'effectue un recentrage de la réflexion et de la création.

II. Contexte d'émergence de l'œuvre

Yacine KATEB (1929-1989) est le contemporain de Mouloud Feraoun (1913-62), Mouloud Mammeri (1917-89), Mohammed Dib (1920-2003), Malek Haddad (1927-1978), et Assia Djébar (1937-2015). Autrement dit, il appartient à la génération d'écrivains qui a donné ses lettres de noblesse à la littérature algérienne de langue française. Génération charnière qui vient après celle des pionniers qui se sont exprimés en français aux alentours du centenaire de la colonisation et ceux qui s'y sont aventurés après l'accession de l'Algérie à l'indépendance. Parmi les noms, tous prestigieux, de sa génération, celui de Dib bénéficie d'une audience au-delà du face à face France/Algérie.

II.1. Naissance d'une littérature francophone en Algérie

Les Algériens qui, pour la première fois, se sont avisés d'écrire en français, l'ont fait d'abord en poésie ; forme privilégiée de l'expression littéraire du terroir. Quant au roman, il n'est apparu que vers 1920, dans la foulée de la floraison du roman colonial.

Il s'agit alors d'une prise de parole réactive, d'un roman qui, tout en obéissant à la pulsion créative des auteurs, est impulsée par une injonction historique. En effet la nécessité de contrecarrer la parole coloniale anime ces nouveaux venus sur la scène littéraire, soucieux de donner à voir leur communauté de leur point de vue d'autochtones. Mais ils veulent aussi se faire accepter dans le cénacle des écrivains

français. Ces auteurs¹³ appartiennent à des familles de notables qui occupent des fonctions dans l'administration coloniale et souscrivent à la politique assimilationniste en inscrivant leurs enfants (garçons) dans la filière pour indigènes du système éducatif français.

Ceux-ci, passés par l'école française, ont acquis la capacité d'écrire (y compris littérairement) dans la langue étrangère. Devenus auteurs, ils occupent une situation délicate, à cheval sur deux systèmes de valeurs et leurs romans manifestent une complexe redéfinition identitaire. Procès ambigu : à la fois d'acculturation, plus ou moins heureuse selon les cas, et de fidélité à la culture ancestrale fût-elle dévaluée par le conquérant. La nouvelle identité qu'ils postulent comporte un désir de modernité à travers l'acquisition de la culture française en même temps qu'un souci de fidélité aux valeurs arabo-islamiques.

D'un point de vue formel, leurs romans reconduisent, en substance, les traits du roman colonial, avatar du roman classique français du XIX^{ème} siècle. Ils relatent l'itinéraire de formation d'un héros parti à la conquête d'un destin illustre par son entrée dans le monde de l'Autre. Aussi le milieu littéraire colonial, qui les perçoit comme des échantillons du projet de civilisation proclamé par la France, leur consent-il un certain espace dans ses institutions.

Cependant, ces œuvres, par-delà la reconduction des normes du roman classique, ont en commun la fin tragique des héros. Ceux-ci sont marginalisés par les deux communautés et leurs itinéraires sombrent

¹³Ils se nomment : Mohammed Ben Chérif, Abdelkader Hadj Hamou, Chukri Khodja, Mohammed Ould Cheikh, Rabah Zenati, Bamer Slimane Ben Brahim

dans une désillusion cuisante si ce n'est dans l'alcoolisme ou le suicide.

Il apparaît ainsi que ces pionniers qui font preuve d'une perméabilité à la civilisation de l'Autre, font leur entrée dans le cénacle littéraire français par la porte étroite de la domination coloniale. Ils révèlent une littérature nouvelle adossée à deux héritages en même temps qu'une intelligentsia nouvelle de double culture. En contrepoint, ils instaurent une certaine cassure dans la relation de médiation avec leur public naturel qui, lui, est maintenu dans l'analphabétisme et reste massivement étranger à la langue française.

En définitive, les œuvres de ces pionniers donnent à voir un double phénomène : celui d'une bifurcation qui affecte l'histoire littéraire algérienne, générant un mixte culturel ; celui d'un hiatus qui s'instaure dans la société entre les élites scolarisées et leur peuple.

En revanche, du fait de l'action propre au travail transformationnel de l'écriture littéraire, ces romans préparent leur sortie de la sphère d'influence du roman colonial et annoncent l'arrivée des grandes œuvres des années 1950, auxquelles appartient Kateb, qui accompagneront la guerre d'indépendance et décrocheront le roman algérien de sa matrice coloniale.

L'existence de cette littérature, qui apparaît d'abord comme suspecte, voire illégitime, va se développer jusqu'à devenir partie intégrante du champ littéraire algérien après avoir été, dans la décennie 1950, la caisse de résonance de la parole indépendantiste. Produit d'une situation historique de domination, elle se présente comme une espèce

hybride, semblable à celles apparues dans les autres empires coloniaux du XIX^{ème} siècle (littérature anglophone, hispanophone ou lusophone). Nées de l'impérialisme européen, ces littératures opèrent un brassage des langues et des cultures annonciateur du procès de mondialisation en cours.

En Algérie, l'émergence de cette littérature marque un tournant dans l'histoire de la résistance des autochtones à l'occupation coloniale qui prélude au procès de décolonisation

II.2. Littérature de langue française et reprise historique.

Depuis la littérature des voyageurs et celle des militaires jusqu'à celle des écrivains européens issus de la colonie, l'écriture romanesque en Algérie s'inscrit, en substance, dans le sillage de l'exotisme et de l'orientalisme du XIX^{ème} siècle. La fiction s'y structure autour de la dichotomie du Même et de l'Autre que la configuration ségrégationniste de la société coloniale justifie pleinement. La survenue d'auteurs indigènes dans ce contexte va reconduire en texte cette dichotomie tout en inversant les pôles de l'identité et de l'altérité.

Tout au long de la première moitié du XX^{ème} siècle, le champ culturel algérien (et, plus largement maghrébin) subit une importante transformation qui aboutira à un basculement dans la décennie 1950 qui conduit à l'indépendance.

Dans la colonie de peuplement, le mouvement de *L'École d'Alger* (avec Gabriel Audisio, Albert Camus, Emmanuel Roblès, Claude de Fréminville, Jules Roy, etc.), universaliste et ouvert au dialogue avec les colonisés se démarque de l'École algérianiste et de ses préjugés colonialistes.

Du côté des indigènes le processus d'acculturation – à la fois "amaigrissement" de la culture du terroir et absorption de pans entiers de la culture française – s'est accéléré au lendemain de la Première Guerre mondiale, passant essentiellement par l'école, secondairement par l'émigration. Les écrivains qui ont apprivoisé la langue française deviennent progressivement quasiment monolingues, n'entretenant plus de rapports avec l'arabe savant qu'à travers les éléments qu'en véhiculent la pratique familiale ou les productions des orientalistes européens. Une telle évolution contribue à fragmenter l'intelligentsia algérienne en instaurant un clivage entre francophones et arabophones formés dans le système religieux traditionnel local ou dans les universités des pays voisins : la Zitouna de Fès au Maroc ou El Azhar du Caire. Malgré tout, la contradiction fondamentale reste celle qui oppose colonisateurs et colonisés.

Quoi qu'il en soit, les écrivains sont des acteurs importants d'une reconfiguration du paysage sociolinguistique et socioculturel où ils représentent, quelle que soit leur langue d'expression, des figures problématiques, emblématiques de subtiles négociations idéologiques, psychologiques et politiques qui se jouent dans la réalité. De fait, et malgré leurs rivalités, les deux littératures sont habitées par les mêmes

tensions et sont porteuses, toutes deux, de la revendication nationale qu'elles répercutent, l'une auprès de l'opinion occidentale, l'autre du côté du Moyen-Orient.

Dans ce contexte, la greffe « littérature de langue française » prend bien (au sens végétal du terme) et acquiert plus de prestige que la littérature de langue arabe. Cependant, elles participent toutes deux d'un élan créatif porté par l'intense bouillonnement politique qui bénéficie du renfort de l'universalisme de l'Ecole d'Alger et du mouvement anticolonialiste né au lendemain de la Seconde Guerre mondiale.

Une floraison de talents en sort qui embrasse toutes les sphères de la vie intellectuelle et artistique. En particulier, la littérature de langue française des années 1950 (et l'œuvre de Kateb en particulier) offre un exemple éloquent de cette effervescence. Des auteurs tels que Feraoun, Mammeri et autre Dib à ses débuts – sommairement qualifiées d'ethnographiques parce qu'ils souscrivent aux conventions de l'écriture réaliste et au projet de témoignage – ont tout de même opéré un saut qualitatif qui donne ses lettres de créance à leurs œuvres. Avec eux le sujet écrivain se manifeste à la fois dans la tension et l'épanouissement d'une double inscription linguistique, psychologique et culturelle. Leur littérature met à mal la dichotomie du « même » et de « l'autre » en faisant apparaître une modalité hybride qui conjoint les contraires.

Le terrain est bien préparé pour accueillir Kateb et son besoin viscéral de renverser la table. Il vivra intensément cette situation complexe et

éprouvera douloureusement le décalage linguistique qui le sépare de son peuple. Tarauté par le malaise, voire la culpabilité de cette séparation, il n'aura de cesse que de rétablir la communication et de tisser des liens solides avec les masses populaires dont il proclame qu'elles sont le véritable auteur de ses livres

En 1956, la publication de *Nedjma* résonne dans le fracas des armes de la Guerre de Libération, comme un coup de tonnerre qui attire l'attention de l'intelligentsia française sur cette écriture poétique au puissant souffle révolutionnaire et ...sur « le drame algérien ».

II.3. Quel statut pour cette littérature ?

Si Kateb a introduit un renouveau notable dans le champ littéraire algérien, il n'a pas, pour autant légitimé l'écriture en français, ni apaisé les polémiques autour de sa légitimité qui resurgissent épisodiquement. Par ailleurs, cette littérature ne cesse de négocier sa « candidature » à l'universel dans un monde où les rapports de domination se sont déplacés sans être dépassés.

La réception ambiguë qu'instaure cette production de l'inter (ou du poly) culturel, qui invite à surmonter les défiances et l'incuriosité, inquiète et déstabilise les institutions. Notamment en s'attelant à faire résonner et s'interpénétrer les harmoniques des deux civilisations concurrentes, elle postule des rapports égalitaires et un universalisme effectif, n'ayant ni centre attiré ni périphéries obligées.

Toutefois, et quelles que soient ses difficultés à se faire reconnaître comme littérature à part entière, cette production rassemble, aujourd'hui, un corpus considérable et constitue déjà un capital non négligeable d'expériences de partages. Et ses auteurs les plus éminents continuent à œuvrer pour l'arracher au ghetto folkloriste dont elle émane en élaborant des procédures d'intégration dans la culture originelle et de relais vers les autres cultures.

Entre 1950, date de la parution de *Le Fils du pauvre* de Feraoun, et 1956, date de la sortie de *Nedjma*, cette littérature s'est progressivement autonomisée, permettant au colonisé d'échapper à l'expropriation ultime de l'être qui le désignait à la mort et de rattraper le train de l'Histoire. Car ses auteurs ont réussi à déposséder l'idéologie dominante de son pouvoir de contrôle et à se forger les moyens d'émancipation de son champ rhétorique.

Quand Kateb entre en scène, il était en quelque sorte dégagé de la responsabilité historique de témoignage puisque c'est désormais par les armes que s'expriment l'affirmation identitaire et la revendication nationale. Il est, de ce fait, devenu disponible pour rendre audible une pluralité de paroles générées par des rapports sociaux complexes. La déflagration poético-symbolique de *Nedjma* confère, alors, une violence explosive à la contestation d'un monde devenu plus lisible après les descriptions des Feraoun, Mammeri et autres Dib. Aussi Kateb pourra-t-il opérer un changement crucial de point de vue.

Son œuvre interdit, dès lors, toute récidive du roman colonial et ouvre les avenues du possible à la génération suivante qui inaugure l'ère

postcoloniale. Génération qui s'affirme, du reste, en proclamant, dans la foulée de Kateb, la Révolution permanente.

Les années 1960-70 enregistrent la consécration d'écritures non conventionnelles, turbulentes et audacieuses, avec des têtes de proue comme Rachid Boudjedra ou Nabile Farès en Algérie, Mohammed Khaïr Eddine, Tahar Ben Jelloun et Abdelkébir Khatibi au Maroc, Abdelwaheb Meddeb en Tunisie pour ne citer que les plus connus.

Cependant Driss Chraïbi, Mohammed Dib, Mouloud Mammeri, Assia Djebar et, bien sûr, Yacine Kateb poursuivent leurs quêtes et réajustent leurs trajectoires en réfutant radicalement toute généalogie univoque. D'une part, ils conçoivent la spécificité maghrébine comme la résultante de convergences culturelles diversifiées, d'autre part, ils ont ouvert une brèche décisive dans "le Grand Code" occidental - langue, mythes, modèles culturels, formes génériques - pour y engouffrer des références du code originel maghrébin, faisant en sorte que deux systèmes, à la fois conflictuels et complices, soient à l'œuvre dans les nouvelles écritures.

Le roman algérien (maghrébin) de langue française s'applique alors à décrocher de l'alternative idéologique antérieure : aliénation /authenticité et met en place un espace de la « traduction en marche » selon l'heureuse formule de Abdelkébir Khatibi. Espace de la liberté qui offre une riche gamme de références culturelles, laisse toute latitude aux recherches formelles et poursuit sa marche avec, pour horizon, l'accès à la modernité de la pensée : enjeu historique décisif pour les sociétés maghrébines.

L'activité critique s'avère désormais consubstantielle de l'acte d'écrire et la "maghrébinité" se décline alors dans une stratégie de transformation culturelle et non plus dans un quelconque mythe d'essence antérieure, extérieure à toute pratique sociale et artistique. Démarche à rebours du discours politique officiel, resté figé sur d'illusoires constantes identitaires.

Néanmoins, force est de reconnaître que l'esprit d'ouverture des jeunes écrivains, engagés dans un processus de réappropriation critique du passé national et d'appropriation du présent moderne, reste le fait d'une minorité éclairée dans un contexte où extension de la scolarisation ne rime pas forcément avec démocratisation, ni avec esprit critique.

Malgré toutes les embûches, la littérature algérienne (maghrébine) de langue française s'est imposée dans sa spécificité historique, culturelle et géopolitique. Elle s'est aussi affirmée comme entreprise humaniste et esthétique à vocation universelle, parce qu'elle a su réaliser, en son creuset, une synthèse d'éléments vitaux de civilisations différentes, historiquement concurrentes ou même antagoniques et établir un trait d'union entre elles. Pourtant les institutions tant européennes que maghrébines ne l'ont pas encore inscrite au panthéon des grandes littératures mondiales, sauf peut-être et dans une certaine mesure, l'œuvre de Kateb.

Enfant terrible qui a toujours marché à l'effraction, à la transgression, à la libération, Kateb a joué un rôle décisif dans ce processus d'émancipation, par-delà la détermination linguistique qui menaçait de

l'enfermer et qu'il s'est ingénié à briser. La littérature algérienne francophone a, notamment grâce à lui, démontré qu'elle avait assimilé - et dépassé - son héritage étranger et que, si elle lui a payé son tribut, ce n'est que pour mieux en prendre congé !

Dès lors, en dépit des hostilités, des ignorances, des incompréhensions et des anathèmes, cette littérature, comme le sphinx, renaît chaque fois de ses cendres. Et ce regain périodique de vitalité lui vient, nous semble-t-il, du fait qu'elle constitue - au même titre que la musique, la peinture, le théâtre issus des mêmes déterminations historiques - un dispositif intégré du brassage culturel. Si la littérature suscite plus de controverses que les autres arts, c'est parce que son matériau (la langue) exhibe, ouvertement, sa double généalogie.

Mais c'est aussi ce qui fait sa prétention à transcender les frontières, sa prédisposition à jouer la carte de l'ouverture et de l'échange dans un monde qui se veut de plus en plus global. Elle déjoue d'autant mieux les arguments des partisans d'un retour pur et simple au giron arabo-musulman, que la reconnaissance du substrat amazigh comme socle, toujours vivant, de l'identité maghrébine est aujourd'hui unanimement admise.

Désormais, le désir de gommer la « parenthèse » coloniale et le rêve de retrouver l'éclat passé de la civilisation arabo-musulmane apparaissent bien comme illusoire et obsolètes. Le développement actuel de la littérature algérienne dans trois langues – arabe, français, tamazigh - sont là pour l'attester.

III. LE CYCLE *NEDJMA*.

Chaque grand auteur est représenté dans l'imaginaire collectif par une œuvre phare. Pour Kateb, c'est *Nedjma* ; œuvre centrale d'un cycle où son héroïne occupe une place irradiante, même quand sa présence en texte n'est pas prépondérante. Elle apparaît dans l'écriture de Kateb avant la sortie du roman du même nom auquel elle doit sa puissance d'icône.

En fait, plus qu'un personnage anthropomorphe, Nedjma est une forme qui accueille plusieurs potentialités de sens et acquiert, chemin faisant, la force d'un symbole. En quelque sorte, c'est un signe qui, à la fois, concentre et diffuse du sens.

A l'origine, Nedjma n'est pas une pure fiction puisque le personnage a été inspiré à l'auteur par une jeune femme qu'il a passionnément aimée : une cousine déjà mariée quand il fit sa connaissance.

La caractéristique majeure de cet amour est donnée, d'emblée, comme d'autant plus ardent qu'il était impossible. Pas seulement pour des raisons de convenances morales ou sociales, mais parce que la passion amoureuse se présente, d'entrée de jeu, dans une concurrence féroce avec deux autres passions, aussi dévorantes, qui s'étaient déjà installées dans l'esprit de l'auteur : la lutte politique et la création poétique.

Dès lors, le travail littéraire va intégrer la femme et le désir amoureux dans l'univers katébien. Cette thématique va même cristalliser toutes les aspirations et les interrogations, tant

existentielles que politiques ou esthétiques, qui parcourent le texte.

Autour de l'astre féminin, gravitent une pléiade de personnages, essentiellement masculins, dessinant une fresque sociale bariolée à travers laquelle l'auteur donne à voir les contradictions et les tensions qui travaillent en profondeur son époque, préparant un futur dont il cherche à capter les signes annonciateurs.

Le « cycle Nedjma » regroupe :

- Un long poème : *Nedjma ou le poème ou le couteau*, paru en 1948 dans la revue *Le Mercure de France*, 1948
- Un ensemble théâtral : *Le Cercle des représailles*, Le Seuil, 1959, composé de quatre éléments divers : *Le Cadavre encerclé*, créé à Bruxelles en 1958 ; une farce tragique *La Poudre d'intelligence* ; une tragédie *Les Ancêtres redoublent de férocité* et un poème héroïco-tragique *Le Vautour*, qui clôt l'ensemble
- Le roman *Nedjma*, Le Seuil, 1956, pièce maîtresse du cycle
- Un texte inclassable hâtivement catalogué roman : *Le Polygone étoilé*, Le Seuil, 1966
- Et des poèmes épars, regroupés pour la plupart par Jacqueline Arnaud dans *L'œuvre en fragments*, Ed. Sindbad, 1986.

Le dilemme qui court tout au long du cycle est désigné d'entrée de jeu par le titre du poème : *Nedjma ou le poème ou le couteau*, qui oppose la femme aimée à la vocation littéraire et à la violence révolutionnaire (le couteau). Toutefois, la contradiction est posée en termes qui ne s'excluent pas radicalement mais se concurrencent pour produire un équilibre toujours instable et fragile.

Poétique, lyrique, tragique, spéculatif, ironique, baroque ... le cycle *Nedjma*, dans sa richesse et sa complexité, se caractérise par une flamboyance et une diversité stylistique autant que par une constance thématique et par une récurrence de personnages. Ceux-ci forment un réseau d'appels et d'échos d'un opus à l'autre, dessinant, autour de la figure de l'héroïne, un univers stellaire reconnaissable entre tous, autant par la mobilité des personnages, les métamorphoses de *Nedjma* que par la transgression des frontières génériques en vigueur.

Kateb écrit de façon discontinue, passant d'un texte à l'autre, en abandonnant un en chemin, soit définitivement, soit pour le reprendre plus tard, dans un nouveau contexte et une optique différente, selon les préoccupations de l'heure et ses pulsions créatives.

Ne pouvant suivre pas à pas la marche vagabonde (physiquement et intellectuellement) de l'auteur, nous avons choisi de présenter son œuvre, selon les trois genres littéraires (poésie, théâtre, roman) qu'il a exploités de concert, d'un même geste scriptural. Cette option, qui souscrit à la classification générique récusée par l'auteur, nous est dictée par l'exigence pédagogique tout comme elle lui avait été imposée par les conventions éditoriales.

Mais nous aurons à cœur de ne jamais perdre de vue que l'auteur envisageait son œuvre comme un long roman-poème plus ou moins théâtralisé. Il l'a déclaré dans une interview : « *Nedjma n'est pas ce qu'on appelle un roman et Le Cadavre encerclé est anti-théâtre au possible. Actuellement je poursuis une tentative de faire éclater les limites matérielles qui emprisonnent la littérature* »¹⁴.

¹⁴in *L'Action* du 25 août 1958

III.1. Nedjma dans les poèmes¹⁵

La figure de Nedjma apparaît d'abord dans la poésie qui est la forme de prédilection de l'auteur. « *La poésie est au centre de tout* » disait-il en lui assignant un but ambitieux d'ordre quasi métaphysique : aller au bout du langage pour retrouver la voix perdue : « *si vous voulez aller au bout de ce que vous dites, vous êtes à un moment abstrait, obscur : vous vous retournez sur vous-même. Mais j'ai, en tout cas confiance dans le pouvoir explosif de la poésie, autant que dans les moyens conscients du théâtre, du langage contrôlé, bien manié.* »¹⁶

Kateb nous livre, ici, en même temps qu'une pétition de principe, les caractéristiques majeures de son écriture : intériorité, abstraction et lutte contre l'opacité.

Dans cette entreprise, Nedjma – femme aimée - est aussi et indissociablement, forme poétique appelée à devenir incarnation de la Nation, effectuant la conjonction des termes opposés du titre *Nedjma ou le poème ou le couteau*.

Écrit en 1947-1948, ce poème programme la visée de l'œuvre en tissant le lien indissoluble entre amour, poésie et révolution. Les autres titres : *Loin de Nedjma*, *La Séparation de Corps*, *Poèmes d'Exil*, *L'œil qui rajeunit l'âme* etc. portent le signe de la perte ou de la séparation. Nedjma y est omniprésente, à la fois par l'appel, l'élan qu'elle provoque autour d'elle et par son mutisme désespérant.

¹⁵Les titres des poèmes seront indiqués par les initiales : NPC = *Nedjma ou le poème ou le couteau* ; LN = *Loin de Nedjma* ; KN = *Keblout et Nedjma* ; RB = *La rose de Blida* ; SC = *La Séparation de corps* ; Œil = *L'œil qui rajeunit l'âme*

¹⁶ « Pourquoi j'ai écrit *Le cadavre encerclé* » in *France Observateur*, 31/12/1958

Passante énigmatique, elle laisse l'amant accroché à son secret, condamné à suivre sans répit « *une étoile amnésique* », à passer « *Toutes les heures /.../dans le monde infernal* » (*Œil*), condamné à « *aimer une muette* » (*L N*). Toutefois, ce mutisme n'est pas toujours silence : il éveille d'innombrables autres paroles qui sont essentiellement des paroles mémorielles évoquant d'autres amours, elles aussi frappées de séparation. Ainsi en est-il de l'histoire de Djaziya, (*NPC*), héroïne d'une geste nationale, ou celle des chevauchées fantastiques des Beni-Hilal dans le désert où les amants trouvent place : « *nous avions nom dans l'épopée* » (*Poème d'Arabie*). En arrière-fond du drame de l'amour éconduit, surgissent aussi bien le désert que les jardins d'Andalousie ou la mer avec ses navires et son éternelle invitation au voyage. Lieux baignés de rêve et de nostalgie, marqués ici par la déchirure, comme si tout espace s'accordait à l'image de l'aimée toujours-déjà perdue.

En fait, il s'agit moins d'un désarroi personnel que d'un drame généralisé : celui d'une mémoire collective éclatée et dont l'exploration constitue le lien entre tous les poèmes dispersés. Et Nedjma, signe de ralliement plutôt que personnage, fédère l'ensemble de ces poèmes éparpillés au cours d'une vie vagabonde.

En particulier un réseau solide se tisse entre *Nedjma* ou le poème ou le couteau et d'autres poèmes rassemblés par Jacqueline Arnaud dans *L'Œuvre en fragments* tels que *L'Œil qui rajeunit l'âme*, *Séparation de corps*, *Poème d'exil*, *Septembre*, *Keblout et Nedjma*, *Jardin parmi les fleurs* ou encore *La rose de Blida*.

Quel que soit le poème, les mots renvoient à des souvenirs parcellaires. Mémoire lacunaire, disloquée par l'épreuve, de sorte que la poésie ne peut livrer que des états d'âme fugitifs, des bribes d'un univers mental qui ne réfère qu'à lui-même. La disposition des vers sur la page donne, de prime abord, un aperçu de cet éparpillement psychologique et mémoriel : courts fragments, parfois un seul mot, beaucoup de blancs, imposant une impression de fragmentation généralisée.

Il en ressort un sentiment de manque, fait de souvenirs lapidaires entrecoupés de silences, des bribes de confessions disséminées donnant une impression d'existence brisée : « *Les pages du livre déchiré // Et maintenant tout nous sépare // Ils furent séparés* » (*Œil*)

Textes en bourgeonnement continu, en chantier permanent, se recomposant en patchwork mouvant, jamais définitivement ajusté, essaillant selon une stratégie de confrontation plutôt que de développement.

Les poèmes construisent un espace de la féminité, voué au silence douloureux, à l'interdit du désir, à l'enfouissement et nettement séparé de l'espace des hommes. Le destin féminin est celui des torrents taris qui se perdent « *chassés des sources de l'enfance* » (*K. N.*). Figure centrale de cet espace, Nedjma ne parle pas. Elle apparaît comme énigme qui dit la violence du déni qui la frappe : « *cils bordés d'ombres tragiques* », « *frissons inhabités des peupliers réprobateurs* » (*Septembre*).

Les silences de la femme indiquent une présence vidée de parole ; une femme non pas coquette, jouant de surgissements et de retraits intempestifs, mais plutôt « *sauvage et de prunelle andalouse / ne sachant quel époux fuir / et quel amant égarer* » (R. B)

Univers de silence, donc, où se découvrent pourtant des régions fabuleuses, des grottes magiques, des êtres bénéfiques ou maléfiques, des éléments soit solaires soit nocturnes, des gestes quotidiens, des jeux enfantins d'antan.

Le silence et la fragmentation sont le prix à payer pour sauver quelques parcelles de ce monde de la réclusion des femmes, l'arracher au consensus qui légitime leur claustration et ce faisant, les arme du « couteau » ou du « treuil » qui « déracine » ; prix à payer pour conjurer le dérobement de ces figures désœuvrées et fuyantes ou implacables.

Malgré tout, une suggestion d'idylle parvient à s'immiscer à travers des évocations d'une attente, ou le souvenir d'une invitation à la rencontre en un château avec escalier et terrasse, ou en bord de mer avec barque : « *Assise dans l'escalier / Elle dit / Viens ! / Passons / La nuit / Sur la terrasse* » (Œil) ; « *Je me souviens des longues promenades que je fis avec elle / Car elle était sur la terre une mouette et dans la terre une île / Elle était à la fois le navire et son ancre* » (Œil)

L'amoureux, traîne sa peine entre remémoration évasive et attente indéfinie, hanté par l'image de rivaux à la porte de l'aimée, par l'apparition d'un capitaine assassiné, d'une esquisse de cimetière,

d'une source aux illusions ... Evocations furtives qui se déclinent en variantes répétitives et discontinues produisant un paysage kaléidoscopique.

La répétition, principe poétique universel, est le noyau dur de la poétique katébienne, faisant circuler des vers d'un opus à l'autre, laissant le texte vivre librement, en attente d'une reprise ou d'un prolongement inopiné ; symphonie à jamais inachevée...

Tout se passe comme si l'auteur répugnait à figer la rêverie, comme s'il lui laissait la chance de revivre différemment, dans un autre contexte, un autre temps. Sans doute sous l'effet d'une blessure mémorielle impossible à cicatriser. Peut-être par une mystérieuse fidélité à la manière dont se propage la parole dans la transmission orale, soucieuse de la liberté d'improvisation, prête à passer par des voix successives.

Pourtant plus qu'à un esprit de liberté, c'est à un espace du chaos que nous avons à faire, habité par la nostalgie des temps d'avant la catastrophe, d'avant la rupture ; lieu du désastre où surnagent quelques épaves de souvenirs irrémédiablement échoués, des ruines de discours, des figures fantomatiques comme cette colombe, symbole de paix en déshérence, à laquelle le poète s'identifie : « *Je suis natif de ces contrées comme toi Colombe, je voudrais revenir à la main qui m'a lâché* » (K N)

Le poème se cherche dans le souvenir d'une épopée en faillite et la quête d'une connivence avec l'aimée en rupture de bans : « *Je dis*

Nedjma, le sable est plein de nos empreintes gorgées d'or / Les nomades nous guettent et crèvent nos mots comme des bulles » (NPC).

Comme la faillite, la défiguration révèle une blessure indélébile :
« *Keblout défiguré franchit sans se retourner / Le jardin des vierges et l'une lui jeta au front / Un coquelicot ...* » (K et N).

Tout dit l'absence à soi et la perte du pouvoir de nommer le réel. Seuls les animaux « *Touristes par la terre* », échappent au désarroi général comme ces chats qui « *voyagent pour le plaisir / Et sans naufrage / Tranquilles* » (L N)/

Cependant quelques animaux, comme le scorpion, sont solidaires de l'homme : « *As-tu remarqué / que l'homme seul / Et le scorpion / se suicident* » (L N). Car, à l'instar du poète, le scorpion est pétri de révolte : « *Pareil au scorpion / toute colère dehors / j'avance avec le feu du jour / Et le premier esclave que je rencontre / je le remplis de ma violence* » (Scorpion)

Le vautour, quant à lui, avatar de l'aigle, totem des ancêtres, le long poème qui clôt *Le Cercle des Représailles* lui est consacré qui annonce un changement : une quête quasi prométhéenne du poète s'élançant vers d'autres horizons. Son envergure d'oiseau de proie en noir et blanc l'impose pour anéantir la plainte stérile et sortir le poète du solipsisme morbide pour l'amarrer au libre cours de l'imaginaire collectif qui se prépare à prendre sa revanche.

III.2. Nedjma dans le théâtre

III.2.1. *Le Cadavre encerclé*¹⁷

Composé pour l'essentiel en 1946, *le Cadavre encerclé*, est centré sur les manifestations de mai 1945 auxquelles l'auteur a participé. La conjonction de l'amour d'une femme et de l'amour de la révolution s'y réalise sur un mode conflictuel et douloureux tout en produisant de Nedjma une figure très humaine, différente du sphinx campé dans les poèmes.

Son amant et partenaire de combat, Lakhdar, la désigne comme « *l'amante en exil* » : exil intérieur puisque, comme lui, elle pâtit de l'occupation coloniale ; exil affectif puisque la violence du combat révolutionnaire contrecarre son amour et la confronte à une horde de militaires, policiers et autres geôliers.

De surcroît, l'amour que Nedjma porte à Lakhdar est entravé par la jalousie de Mustapha qui l'aime lui aussi et par la rivalité avec l'étrangère Marguerite qui exerce un certain attrait sur Lakhdar. Mais, la tragédie atteint son paroxysme quand le traître Tahar assassine Lakhdar, brisant l'élan révolutionnaire et l'amour du couple. Malgré tout, le duo Nedjma/Lakhdar, qui concentre une grande intensité émotionnelle et poétique se perpétuera et Nedjma formera avec leur fils, Ali, un nouvel attelage mythique qui renoue – autrement - avec la

¹⁷*Le Cadavre encerclé* paraîtra dans le n° de la revue *Esprit* de décembre 1954 – janvier 1955. Repris et remanié, il paraîtra dans *le Cercle des représailles*, aux Editions du Seuil, en 1959. Selon Jacqueline Arnaud, il aurait été écrit en 1946, laissé à la revue *Esprit* et aurait été repris à la demande de l'éditeur cinq ans plus tard alors que l'auteur en était à la rédaction définitive de *Nedjma*

généalogie. De fait, Nedjma a toujours entretenu un lien avec les ancêtres, au point de finir prisonnière de leurs exigences.

III.2.2. Les ancêtres redoublent de férocité

L'action de ce volet tragique se déroule pendant la guerre de Libération Nationale. Il y est fait référence à l'arraisonnement le 22 octobre 1956, par les Services français, de l'avion civil marocain qui transportait cinq dirigeants du Front de Libération Nationale (FLN).

Nedjma gagne en densité au cœur de l'action, concentrant une forte charge émotionnelle et c'est autour d'elle que gravitent les personnages masculins : Hassan, le vétéran marocain et Mustapha qui va exécuter le traître Tahar. De même, les forces en présence : l'armée coloniale, le vautour (représentant des Ancêtres et âme incarnée de Lakhdar), le chœur des jeunes filles convergent toutes vers « *la femme sauvage* » a pris les commandes d'une armée féminine¹⁸.

A mesure que l'action avance, Nedjma devient l'enjeu des rivalités masculines et n'y échappera qu'en rejoignant Lakhdar dans la mort. Elle représente l'élément actif de la tragédie. Moins par son action ou par la menace de mort qui plane sur elle, que par la verbalisation du drame historique qu'elle déclame et que répercute le chant du chœur des jeunes filles, porte-voix de l'aspiration nationale. En même temps se met en place la double postulation qui traverse l'ensemble de l'œuvre : la quête conjointe de la féminité et de l'ancestralité qui

¹⁸Elle deviendra, plus tard, dans le théâtre en langue arabe, Kahina, la cheffe guerrière berbère qui s'opposa à l'invasion des Arabes au VII^{ème} siècle.

subjugue tous les héros, tandis que l'auteur poursuit parallèlement, sa quête esthétique d'une forme inédite. Aussi, lorsque paraît le roman *Nedjma*, l'auteur est-il en pleine possession de ses moyens.

III.2.3. La Poudre d'intelligence

Pièce satirique, l'auteur y met en scène Nuage de fumée, un avatar de Dj'ha, héros facétieux des traditions populaires du Maghreb et du Moyen-Orient. Il cèdera sa place à Ali, le militant révolutionnaire, fils de Lakhdar et Nedjma.

La pièce se présente sous forme d'une suite de tableaux dont certains comportent une seule réplique tandis que d'autres offrent un poème. Scénographie tout à fait originale qui préfigure les innovations ultérieures de Kateb dramaturge.

La satire qui, on le sait, utilise la liberté du fou à produire des réponses subversives aux questions sociales et politiques, permet, ici, de faire la critique d'un héritage culturel sclérosé, déformé par une histoire d'aliénation. Puis la satire cède le pas au drame qui évolue vers le tragique à la fin de la pièce.

Dj'ha, le personnage archétypal aux nombreux avatars, devient, sous la plume de Kateb, un personnage problématique : un intellectuel qui n'a ni la verve, ni la jovialité ni l'assurance de son modèle. Son nom évoque, plutôt, l'inconsistance, la légèreté, la prédisposition à la rêverie éthérée. En fait, Nuage de Fumée est au diapason du contexte de confusion dans lequel il évolue, aux prises avec des situations

extrêmes sur fond de tensions entre tradition et modernité. Il se veut « éveilleur des consciences » et s'attache à éclairer le peuple en lui révélant le secret de la poudre d'intelligence : allégoriquement en lui dévoilant les rouages cachés du pouvoir.

Mais son projet émancipateur échoue et c'est la classe dominante qui s'empare de la poudre d'intelligence, détournant l'intellectuel subversif de son objectif en l'enrôlant comme précepteur du prince. Cette trahison du clerc signe sa mort symbolique et il se trouve, dès lors, supplanté sur scène par Ali, le produit de la guerre, fils de deux militants martyrs.

Au demeurant, sa femme Atika l'avait déjà discrédité en le présentant comme un homme paresseux, ivrogne et drogué. Lui-même ne se justifie que par une pirouette incriminant les Arabes : « Ô, *pourquoi inventer l'alcool et mourir assoiffés* ». Le Coryphée le juge sévèrement : « *Voyez cet homme, il est habité par le démon, il connaît les signes de l'avenir et il en fait rien et il fume le chanvre de la mort lente ...* ».

Malgré tout, l'intellectuel, même dégradé, fait peur au Sultan qui entreprend de le soudoyer. Si le nouveau Dj'ha tombe dans le piège c'est que sa personnalité mal définie, à mi-chemin entre le philosophe rationaliste et le bouffon, n'est plus adaptée au rôle qu'il incarnait autrefois dans la société et l'amène à se saborder lui-même : « *(il monte sur un arbre, s'installe sur la plus haute branche et scie en rêvassant, (la branche casse). Chute* ».

En somme, Dj'ha/Nuage de fumée apparaît comme un être déclassé, enfermé dans « *le cercle de représailles* » de ses illusions et de son impuissance. La conclusion qu'il tire de son entreprise est amère : « *Je n'ai plus rien à faire dans ce pays* ».

Avec ce personnage Kateb réalise un mixage d'éléments comiques et d'éléments tragiques pour procéder à la démystification carnavalesque du monde anachronique des sultans, cadis et autres muftis. Mais le ton est sombre pour dénoncer les intellectuels opportunistes, prêts à renoncer à leur droit de parole par souci de leur bien-être matériel.

Ainsi la culture traditionnelle qui avait engendré un bouffon subversif et libre, s'affiche comme revers grimaçant du drame originel de déculturation imposé au colonisé. Dès lors, la tentative (la tentation) de retour aux sources apparaît nettement comme une revanche imaginaire, impuissante à transformer l'Histoire.

III.3. Le roman *Nedjma* au cœur du cycle

La sortie de *Nedjma*, en 1956, retentit comme une véritable « bombe rhétorique »¹⁹ sur fond de la guerre sans nom que le discours officiel français nommait alors : « les événements d'Algérie ».

Le roman surprend, séduit, déconcerte, dérange, violente d'une certaine façon la critique française. En tous cas il interpelle le monde des lettres et, plus largement, l'intelligentsia. Dès cette publication, le jeune poète Kateb qui n'a jusque-là livré que de courts textes dans la presse, est sacré « grand auteur ». Et ce titre lui sera définitivement acquis, quels que soient les aléas de sa production, ses reniements et ses retours en scène intempestifs. Le charisme de l'homme et la force percutante de sa parole font que l'auteur sera auréolé de prestige sa vie durant.

Mais plus qu'un roman révolutionnaire, *Nedjma* est un phénomène d'époque. Son titre l'ancre dans un moment historique crucial de l'Algérie en marche vers la décolonisation. Titre qui rend hommage, conjointement, à la jeune femme, belle et fascinante - *astre impossible à piller dans sa fulgurante lumière* - qui révéla à l'auteur les affres de la passion amoureuse et au parti indépendantiste qui éveilla sa conscience politique.

Ainsi, l'histoire personnelle croise la grande Histoire collective et *Nedjma* deviendra l'œuvre emblématique de cette période de pic du combat de décolonisation qui embrasse tous les continents. L'auteur

Formule du critique algérien Ismaël Abdoun qui a consacré sa thèse d'Etat à l'œuvre de Kateb : *Polyvalence et unité du texte chez Kateb*, université d'Alger, 2005.

en suivra la propagation et peut déjà rêver de « *l’Afrique toute entière se libérant du nord au sud, faisant de l’Algérie son tremplin, son foyer, son principe, son étoile du Maghreb* » (*Le Polygone étoilé*)

III.3.1. Radiographie d’une forme narrative inédite

Nous venons de le voir, Kateb est un poète déroutant, voire hermétique. La lecture du roman *Nedjma* n’atténue pas cette impression mais nous introduit plus avant au secret de la poétique qu’il est en train de mettre en place.

Au niveau le plus apparent, Kateb bouscule dans ce roman toutes les catégories de la représentation : temps, espace, intrigue, personnage et rejoint les recherches du roman moderne en Europe, en Amérique latine, aux USA et partout ailleurs dans le monde. L’engagement politique épouse intimement la créativité poétique, induisant en texte un questionnement généralisé des opacités de l’existence et des contradictions de l’Histoire. Plus fondamentalement, sa pulsion iconoclaste produit une parole de la révolte radicale et de la subversion qui enrôle le lecteur dans une aventure conjointe de décryptage du sens du monde.

La centralité de la figure de Nedjma ne peut constituer un fil conducteur pour découvrir l’organisation de l’œuvre ; en revanche elle nous invite à renoncer à chercher « **une** vérité » qu’elle soit d’ordre psychologique, social ou politique dans la fiction de l’auteur. Et ce, du fait-même que le roman met en œuvre une multiplicité de discours et

de strates narratifs qui disent la complexité et les opacités de la société donnée à voir, plus qu'ils ne livrent une quelconque vérité.

Un des premiers critiques de l'œuvre, Maurice Nadeau, est déstabilisé par « *une confusion complète du passé, du présent et de l'avenir* »²⁰ qui enfermerait, selon lui, le récit dans la circularité du « *retour éternel* ». Impression que le déroulement du récit justifie, certes, mais qui reste prisonnière d'une vision dictée par le code du roman classique européen quand elle ne cherche pas à se raccrocher à des antécédents chez des écrivains prestigieux comme Faulkner. Alors que le texte de Kateb implique qu'on se laisse porter par le flux de subjectivité qui le dynamise.

En effet, la subjectivité travaille en profondeur le roman enchaînant, à la manière de la geste dont la mère de l'auteur lui avait communiqué le secret, énoncés mythiques, fragments historiques, témoignages prosaïques et envolées lyriques. Une telle narration où des modalités différentes se succèdent et s'interpénètrent, empêche les contours du récit de se fixer et son contenu d'être conventionnellement socialisé. Et ce, alors même que les personnages sont complètement immergés dans la vie sociale et politique et que l'auteur est lui-même fortement impliqué dans l'ébullition que connaît sa société.

Aussi, le pouvoir de fascination de ce roman se situe-t-il, par-delà sa valeur strictement esthétique incontestable, dans une expérience de pensée profondément ancrée dans le vécu. C'est par là que l'auteur signe son engagement, non par une posture de porte-parole.

²⁰ Maurice Nadeau, *France Observateur*, 16 août 1956

Dans cet univers déroutant, la narration qui mythifie la femme aimée, la met pourtant en compétition avec le combat politique qui prend sa source dans les mémorables manifestations de mai 1945. Le dilemme sera surmonté lorsque la conjonction des deux pôles d'attraction pourra se réaliser, propulsant la femme fatale au statut de symbole de la patrie et, du même coup, dénouant le récit.

On le sait, les manifestations de mai 45, réprimées dans le sang, sont devenues dans la conscience populaire un jalon décisif de la cristallisation nationaliste. Dans le roman, elles représentent le moment crucial où prend racine la quête des quatre héros, jeunes gens cousins, rivaux dans leur amour pour Nedjma et camarades par ailleurs. Selon des stratégies différentes, tous quatre poursuivent la femme insaisissable et l'ancêtre Keblout qui leur a fait défaut. Deux objets du désir qui dynamisent le récit et convergent dans l'aspiration à l'émancipation de la Nation du joug colonial.

Cependant, cette trame n'est pas immédiatement lisible parce que le récit n'adopte pas une ligne vectorisée. L'auteur, ayant banni le principe d'une narration sagement chronologique et renoncé au statut de narrateur omniscient, délègue la relation des événements à plusieurs personnages qui, dès lors, dessinent un récit diffracté en une constellation de mini-récits qui interfèrent et se répondent en écho.

Cette multiplicité de points de vue - tous aimantés par l'image de la femme/astre mythique - distord la ligne du temps en provoquant des ruptures dans le déroulement de l'action et le ressassement de certains événements.

Le récit qui en découle est, certes, cahotant, mais dynamique. A l'instar des narrations de la tradition orale qui laissent libre cours aux improvisations d'énonciateurs successifs. Cette forme de récit a aussi quelque chose à voir avec la conception des Surréalistes qui préconisent de procéder par libres associations de l'imagination et de l'émotion. C'est donc dans un double sillage littéraire (occidental/maghrébin) que s'écrit ce texte dont la complexité structurelle n'a d'égale que le souffle poétique et la puissance émotionnelle qui l'animent. Ce qui interdit de facto les interprétations simplificatrices.

Le roman exerce son pouvoir d'attraction par les deux objets du désir signalés ci-dessus qui mobilisent les héros : la séduction de la femme et la nostalgie des origines. Soit les deux manques lancinants qui taraudent la société de référence : le désir d'amour (censuré par le puritanisme social) et le désir de patrie (blessé par la spoliation du colonisateur).

En remontant à la surface du texte ces manques entraînent la narration dans un mouvement brownien qui charrie des fragments mémoriels fulgurants, toujours en débris. Comme le texte qui la porte, la figure de la femme désirée se disperse en images multiples : combattante, amante, mère, vierge, veuve ... mobilisant le plus fort investissement lyrique du travail de l'écriture. Ses métamorphoses en font, à la fois l'héritière d'un lourd passé et une figure féminine du présent, voire une espérance d'avenir. Fille de la tribu et symbole de la nation en gestation ; elle aiguise les aspirations de l'auteur, des quatre cousins

rivaux aussi bien que du vieux mentor Si Mokhtar, représentant de la génération des pères félons.

Le Polygone étoilé portera à l'extrême cette écriture de la fragmentation, de la disparité, la diffraction et de l'inachèvement qui, dans *Nedjma*, prépare l'éclatement de la forme romanesque tout en offrant une image homothétique de la réalité : histoire brisée, société cadencée, élan de rénovation entravé.

III.3.2. La dérégulation du temps

La subversion la plus apparente dans *Nedjma* - la dérégulation du temps – vise à rendre compte de la désagrégation de la société et de destins irrémédiablement brisés. Mais elle correspond aussi, chez l'écrivain, à un souci d'ordre esthétique : restituer par des procédés narratifs la simultanéité des actions.

Préoccupation courante dans les textes de la modernité, la dérégulation de la chronologie donne lieu, dans le roman katébien, à des épisodes discontinus, sans lien entre eux, agencés par répétitions et par télescopages temporels afin de restituer l'imbroglio des généalogies et la distorsion des projets personnels.

Seulement deux dates figurent dans le texte : l'une renvoie au temps historique, l'autre à celui de la fiction. 1942 - sans autre précision - grave dans le marbre l'année du mariage de Nedjma, tandis que le 8 mai 1945 introduit de façon intempestive dans le roman les manifestations de Sétif - pierre angulaire du discours sur l'Histoire.

Plus que des repères chronologiques, ces dates qui concernent des événements majeurs dans l'univers de la fiction, propagent leurs ondes au vécu des personnages, générant la perception d'un temps animé d'une sourde agitation sous son apparence étale.

La déconstruction de la chronologie induit une structure éclatée en adéquation avec une réalité qui empêche toute tentative de récupération du temps perdu. Tout se passe comme si l'Histoire de l'Algérie, était perçue par l'auteur et ses personnages, comme livrée à la confusion des origines, à l'instar de ce que le texte révèle de la progéniture de Si Mokhtar, le vieux brigand mythomane.

Cependant, à travers les versions concurrentes d'un même fait, le texte, par sa mobilité-même, communique la sensation du bouillonnement contestataire en train de faire bouger l'Histoire sans pouvoir encore en maîtriser la trajectoire. Pour l'heure, la structure temporelle de *Nedjma* défie le projet de remembrement d'une Histoire d'aliénation ; c'est ce qu'apprendra à ses dépens Rachid, le héros de la quête des origines.

Le temps ne pouvant se domestiquer, c'est alors le primat d'une organisation spatiale du récit qui s'impose avec la coprésence, au même plan, d'éléments de niveaux différents, comme sur une toile de peinture qui ignore la perspective. Le tableau émerge d'une juxtaposition de « bribes » et de « ruines » d'histoires, selon une démarche pointilliste, lacunaire et néanmoins saisissante de vérité.

La relation de la répression des manifestations de mai 45 et des autres exactions coloniales, se faisant par à-coups, à partir de points-de-vue

divers, baigne les personnages dans un climat d'insécurité permanente et produit un effet de roman engagé alors même que l'auteur récuse la posture de témoignage.

Mais la force des événements est telle que le personnage de Nedjma s'épanouit en une image cosmique de l'Algérie : nation à conquérir dans les affres d'une histoire de dominations successives et les tensions de rivalités complexes.

III.3.3. Structure narrative et polyphonie

Si le hasard a pu guider les choix de l'auteur dans la construction de son livre, comme il l'a prétendu dans ses interviews, l'architecture n'en est pas, pour autant, aléatoire. Au contraire, elle repose sur une distribution narrative qui met en scène, à chaque strate temporelle du récit quatre acteurs :

- les quatre conquérants (Romains, Arabes, Turcs, Français) pour l'arrière-plan historique du texte ;
- les quatre branches de la tribu de Keblout auxquelles l'administration française attribue, après leur reddition, quatre noms différents ;
- les quatre pères (Si Mokhtar, Sidi Ahmed, le père de Rachid et le puritain père de Kamel l'époux de Nedjma) dont seul Si Mokhtar joue un rôle important dans l'économie narrative ;
- enfin les quatre jeunes héros (Lakhdar, Mustapha, Rachid et Mourad) qui tiennent le devant de la scène.

Le roman présente donc une structure bien charpentée dont on pourrait aisément dessiner une projection géométrique. Edifiée sur une solide assise historique, elle est en interaction avec le récit légendaire de la tribu que Si Mokhtar raconte à Rachid.

Cette structure vise à restituer la mémoire familiale et ce, par la puissance d'un verbe poétique qui conjugue ambiguïté métaphorique, précision historique et polysémie symbolique. De fait, nous avons à faire, dans ce roman, à une savante organisation où l'exploration du passé et la quête des ancêtres guident l'action des jeunes héros cherchant le chemin de leur devenir. Chacun adopte une trajectoire différente et produit un récit particulier, ce qui démultiplie les voix narratives. D'autant que Rachid, le héros délégué à la recherche des commencements, porte en lui deux voix : celle de Si Mokhtar qui lui livre sa version personnelle de l'histoire de la tribu et la sienne propre, confiant son enquête malheureuse à un journaliste.

Si Mokhtar est ce mentor dévoyé qui, autrefois, a assassiné le père de Rachid, son rival auprès de la française, mère de Nedjma. A présent, il veut embarquer sa propre fille (présumée) et le fils de sa victime (devenu son fils spirituel) sur le territoire des ancêtres afin de ranimer l'esprit des ancêtres.

La visite au Nadhor fera découvrir à Rachid l'impossibilité de remonter le cours du temps et l'inanité de son projet de retrouver l'unité mythique d'antan. Pas plus que les autres descendants de Keblout, il ne parviendra à inventer sa propre histoire car « *ce sont des âmes d'ancêtres qui nous occupent substituant leur drame éternisé à*

notre juvénile attente (...). L'ombre des pères, des juges, des guides que nous suivons à la trace, en dépit de notre chemin, sans jamais savoir où ils sont (...) jusqu'à l'hécatombe où gît leur vieil échec chargé de gloire, celui qu'il faudra prendre à notre compte, alors que nous étions faits pour l'inconscience, la légèreté, la vie tout court... ».

Ainsi s'exprime dans son délire fiévreux « le vieil orphelin » qui se sentait « *comme un morceau de jarre cassée, insignifiante ruine détachée d'une architecture millénaire* ». Lui qui a échoué à ré-enraciner l'Histoire dans le mythe tribal, en vient à dénoncer la quête des origines qui ne peut que momifier l'Histoire en voulant la graver sur des stèles. Dès lors, confronté au dilemme de « *se taire ou dire l'indicible* », il s'enferme dans une fumerie où il expose à l'écrivain public l'histoire de l'unité nationale toujours recommencée : « *il suffit de remettre en avant les ancêtres pour découvrir la phase triomphale, la clé de la victoire refusée à Jugurtha, le germe indestructible de la nation écartelée entre deux continents, la Sublime Porte et l'Arc de Triomphe (...) la Numidie dont les cavaliers ne sont jamais revenus de l'abattoir, pas plus que ne sont revenus les corsaires qui barraient la route à Charles Quint* ».

Mourad, quant à lui, après s'être vainement appliqué à décrypter l'allégorie inscrite au fronton de la mosquée Sidi Boumérrouane, s'est fourvoyé en s'introduisant dans les noces de Suzy (confusément substituée à Nedjma) et en tuant monsieur Ricard, l'entrepreneur qui allait l'épouser. Il sera enfermé pour toujours dans la citadelle de

Lambèse et son discours se résumera à une plainte : « *Ô Mère, le mur est haut ...* »

Mustapha qui représente en texte l'écrivain Kateb dont il transpose le "roman familial" dans ses carnets, ses rédactions, son journal, prend le revers des autres discours. Il établit entre eux une relation nouvelle, substituant aux liens du sang ceux de la lutte commune, élucidant les rapports contradictoires entre l'individuel et le social et développant une vision personnelle du présent par recours à l'éclairage de la grande Histoire telle qu'il l'a apprise au lycée : « *Sais-tu ce que j'ai lu dans Tacite (...) « Les Bretons vivaient en sauvages, toujours prêts à la guerre ; pour les accoutumer, par les plaisirs au repos et à la tranquillité, (Agricola) fit instruire les enfants des chefs (...) de sorte que ces peuples, dédaignant naguère la langue des romains, se piquèrent de la parler avec grâce ; notre costume fut même mis à l'honneur (...) et ces hommes appelaient civilisation ce qui faisait partie de leur servitude (...) Voilà comment nous, descendants des Numides, subissons à présent la colonisation des Gaulois* ». Les leçons d'histoire sont bien apprises mais l'écolier n'échappe pas au destin commun et se trouve à son tour mis en échec en incarnant dans la fiction le mythe personnel de l'écrivain.

Après avoir pris part aux manifestations anticoloniales, après avoir été exclu du lycée et avoir pourchassé vainement la vérité fuyante de la femme désirée, il dénonce sa sacralisation dans un texte d'une intensité poétique qui n'a d'égale que l'évocation du Nadhor par Rachid et se trouve, lui aussi, condamné au silence.

Même Lakhdar, héros épique par excellence, est dépassé par son action qui le place au cœur des contradictions de l'existence et de l'Histoire. Il sera crucifié à l'arbre de la Nation, non pas dans le roman, mais dans la pièce de théâtre *Le Cadavre encerclé*.

En définitive, c'est à Si Mokhtar « *réduit à cracher la vérité par la matérialisation imprévue de ses mensonges* » que sera dévolu le rôle de dire le vrai sur cette histoire confuse ; Si Mokhtar le mythomane qui absorbe une multiplicité de paroles de toutes origines, toutes époques, tous niveaux pour composer sa propre parole entre bouffonnerie et dissimulation jusqu'à la révélation fulgurante qu'il fait à Rachid : « *sache le, nous ne sommes pas encore une nation* »

Une telle complexité du récit correspond à la conviction de l'auteur pour qui la vérité n'est ni simple ni unique et procède de la recherche esthétique de l'auteur : la superposition des voix et l'enchevêtrement des événements visant à restituer la simultanéité des démarches d'individuation des protagonistes. Leurs trajectoires divergentes et leurs paroles dissonantes construisent l'univers du roman, complexe et instable par la diversité des options existentielles, harmonieux par la polyphonie qu'émet le chœur de leurs multiples voix.

III.3.4. L'Histoire, le mythe et le symbole

L'ensemble de ces discours disparates fait apparaître la solidarité du présent avec le passé dans une forme dont la précarité et l'inachèvement composent en permanence avec la mort. De fait, la société représentée est encore sous le choc de la répression violente

des manifestations de mai 1945. Elle vit dans le désarroi et l'insécurité, incapable d'envisager l'avenir autrement que dans le sang et la sueur.

Aussi, en contrepoint de la quête incertaine de la vérité historique, se dresse la tentation permanente du mythe. Le mythe en tant qu'entreprise de mystification, mais aussi en tant qu'histoire imaginaire qui retrouve sa fonction originelle de répondre à une question pressante, à une angoisse qui taraude les hommes. Dans le roman deux personnages – Nedjma et l'ancêtre – concentrent la force du mythe ; leur duo offrant une possible réponse aux attentes mal définies des protagonistes.

Keblout, l'ancêtre fondateur de la tribu et sa lointaine descendante, Nedjma, l'héroïne impossible à posséder, sont tous deux investis d'une valeur à la fois historique et mythique. Tous deux hallucinent le texte et n'ont d'existence qu'à travers le désir des quatre héros en quête d'un sens à donner à leur vie.

L'ancêtre dont le nom signifie, selon Si Mokhtar, « *corde cassée* », concentre les quêtes d'identité des personnages et le désir de restaurer la généalogie brisée par l'intrusion coloniale. Nedjma diversement qualifiée : Andalouse, Salambô, ogresse au sang impur, mauvaise étoile de notre sang, aphasique, amnésique etc. se trouve, quant à elle, appelée à représenter les trois aspirations que l'auteur investit dans son roman : la quête de la patrie, la quête de l'amour et, les surplombant, la quête d'une forme littéraire inédite. L'un et l'autre (l'ancêtre et la femme) sont définis davantage par la place qu'ils

occupent dans la généalogie et par les projections des différents protagonistes sur eux, que par leurs aventures personnelles. Absents/présents, ils constituent, à travers le flux des données empiriques vacillantes, parcellaires, disséminées, des figures abstraites et évanescents. Images paradoxales et insaisissables qui ne sont pas de l'ordre de la représentation mais du symbolique, elles sont chargées de susciter l'identification des autres personnages.

Nedjma, qui incarne, à la fois, la continuité (fille de la tribu) et la bifurcation (fille de la française), figure la quintessence de toutes les pertes et de toutes les quêtes des héros qui la convoitent. Quant à Keblout, ses apparitions intempestives concourent davantage à maintenir la Loi qu'à restaurer la mémoire. Quand il apparaît en rêve à Rachid dans la pénombre de sa cellule, c'est pour lui ordonner d'obéir à une loi dont il ne lui donne aucune justification. Son seul message est une mise en demeure d'entretenir l'ancestralité.

Comme Nedjma, et sans doute plus qu'elle, l'ancêtre est insaisissable, irréprésentable. Le texte en dessine un portrait abstrait en jaune et noir, constitué de la juxtaposition de motifs isolés : air féroce, moustaches, yeux de tigre, ombre pâle, trique à la main...

Or, quand la représentation achoppe sur l'incohérent, le censuré ou l'absent dans l'ordre de l'historique, elle s'avère impuissante à conférer une vraisemblance à un monde désagrégé. Alors la nécessité d'entretenir le symbolique et de le rénover s'impose. C'est ainsi que Nedjma la bâtarde deviendra, après s'être baignée dans le chaudron ancestral au Nadhor, condensation d'ancestralité et de féminité,

appelée à symboliser l'émanation de la patrie perdue. Sanctifiée sur la terre des ancêtres par un bain baptismal dans le chaudron des ablutions mortuaires, Nedjma en sort dans la splendeur et l'innocence de sa nudité. Elle revêt, alors, aux yeux de Rachid qui la contemple en secret, l'apparence d'une divinité qui fait chavirer le destin de la bâtarde en la propulsant au statut d'étendard de la nation en gestation.

Nous sommes là au point où toute représentation fait fonction de butée sur laquelle la connaissance échoue et renvoie à l'efficacité du symbolique. Ainsi, quand l'irreprésentable ricoche sur l'innommable ; l'indicible recourt au poétique pour surmonter l'aporie du silence. Et, dans la situation qui nous occupe, ici, pour recoudre les bords disjoints d'une généalogie malmenée par les avanies de l'Histoire.

La prédisposition imaginative de l'auteur, ancrée dans une mémoire culturelle informée par l'interdit de la représentation, impulse un travail poétique/symbolique à la recherche de la voix perdue : « *Si vous voulez aller au bout de ce que vous dites, vous êtes à un moment abstrait, obscur : vous vous retournez sur vous-même* »²¹.

Expression poétique nourrie aux sources d'une tradition populaire orale contestataire qui innerve l'ensemble de l'œuvre. Ainsi retrouve-t-on dans le poème *Le Vautour*, presque mot pour mot, un distique de la geste de *Hiziya* : « *Ne peut être amoureux / que celui qui se fait une haute idée de l'amour* ». Citation ou intertextualité qui relie l'héroïne

²¹ in « Pourquoi j'ai écrit *Le cadavre encerclé* », *France Observateur*, 31/12/1958

²¹ *France Observateur* du 16/08/1956

katébienne aux grandes figures du répertoire traditionnel : Jazia ou Hiziya ou cette autre Leila qui, avec Qaïs, a été intégrée dans le patrimoine maghrébin.

De fait, Nedjma était comme prédestinée à devenir une émanation de la patrie perdue et à prendre place dans la lignée des femmes célèbres comme Kahina la cheffe militaire berbère qui combattit les Arabes avant de se convertir à l'islam ou Fatma N'Soumer qui résista, armes à la main, à l'invasion coloniale française : figures de la patrie qui galvanisent les hommes en conjuguant féminité et épopée héroïque.

La métamorphose décisive de Nedjma, fille d'un père keblouti et d'une mère française et juive, en symbole de la patrie, sert *in fine*, le projet de restaurer une continuité historique et une permanence culturelle, en même temps que l'acceptation de l'altérité comme partie intégrante de notre identité. Cette « vérité » complexe se précise à travers le travail que l'auteur effectue **sur** et **par** son texte ; tout comme la forme littéraire qu'il cherche se dégage de ce travail.

III.3.5. La révocation du roman de l'étranger

On voit, à la lumière de ces brèves incursions dans la complexité structurelle, temporelle, symbolique de ce roman, combien la critique a pu être déstabilisée par sa radicale nouveauté.

Sans ignorer une probable influence sur l'écriture katébienne, souvent invoquée par la critique, des innovations de Faulkner ou du Nouveau Roman français, force est de reconnaître que les préoccupations de

l'auteur n'étaient pas du même ordre. S'il refuse, comme les adeptes du Nouveau Roman, d'écrire à l'intérieur du code réaliste et de son régime du sens, ses motivations relèvent d'une tout autre histoire.

L'enjeu, pour lui, n'est pas de rénover un genre devenu obsolète, mais d'inventer, « dans la gueule du loup », les moyens d'émancipation de cette matrice générique sans en renier les apports. Sa volonté de surmonter la faille coloniale et ses retombées culturelles vont de pair avec son désir, plus ou moins inconscient, de retrouver des modalités narratives auxquelles sa mère l'avait initié.

Dès lors, sa poétique se réalise à la confluence de deux histoires littéraires et au cœur de leurs contradictions. Et l'espace narratif devient, de ce fait lieu de la contestation où confronter les deux traditions narratives.

La représentation réaliste adoptée par ses prédécesseurs pour dire leur différence s'étant avérée fallacieuse à ses yeux, l'auteur s'attache à mettre en place un langage (langue et code narratif) qui rende compte, de façon authentique, du rapport que l'imaginaire collectif entretient avec les nouvelles conditions réelles d'existence et de pensée.

La révolution des modalités de narration chez Kateb participe donc d'une entreprise de restauration de la capacité de signifier hypothéquée par la politique coloniale d'assimilation. Aussi *Nedjma*, forme originale, marquée au sceau d'une « grimace historique », ne pourra-t-elle plus se reproduire et conservera-t-elle à jamais une part d'opacité. Déjà les Romantiques, avaient exalté l'opacité du langage et préconisé l'abolition des genres ; Kateb se trouve fortuitement en

adhésion avec ce programme dé-constructeur qui met en exergue le caractère énigmatique des œuvres d'art.

Le Polygone étoilé parachèvera ce programme dé-constructeur. Le narrateur est propulsé progressivement dans une remontée vers la scène primitive qui clôt le livre : « *Ainsi avais-je perdu tout à la fois ma mère et son langage, les seuls trésors inaliénables – et pourtant aliénés* ». Tout est dit. Ce processus se réalise dans les limbes de la conscience claire, à travers le combat que l'écrivain mène avec son matériau de travail (langue et forme générique) permettant la survenue d'une forme inédite, laquelle porte en elle les conditions historiques de sa genèse.

Jacqueline Arnaud, amie de Kateb et première analyste de son œuvre, rapporte qu'il lui aurait confié, en évoquant ses recherches lors de l'écriture de *Nedjma*, son désir de découvrir des modalités de composition telles que la simultanéité des événements soit perceptible et que le lecteur puisse ouvrir le roman à n'importe quelle page et s'y sentir comme dans un monde²².

La démultiplication des narrateurs et des points de vue vise à la sauvegarde les multiples facettes de la réalité et l'auteur prolongera, rapporte Jacqueline Arnaud, cette expérience tout en la radicalisant dans *Le Polygone étoilé*, en faisant des essais de lecture simultanée avec des typographies parallèles.

La polyphonie des textes de Kateb, leur structure rayonnante résultent donc de ce souci de l'auteur de suggérer la simultanéité et la

²² In thèse de doctorat d'Etat : *Recherche sur la littérature maghrébine de langue française*

dissémination des événements. Or, la geste ancestrale avait, à sa manière, pratiqué une telle forme narrative que l'auteur aurait sans doute enseveli dans sa mémoire en s'éloignant du langage maternel. En entérinant cette perte irrémédiable, à la fin du *Polygone étoilé*, l'auteur/narrateur réalise qu'il lui a fallu composer avec cette « seconde rupture ombilicale » pour pouvoir se reconstruire sur d'autres bases.

La trajectoire de Kateb témoigne de ces difficiles négociations telles qu'elles se manifestent dans l'activité littéraire. Dans *Nedjma*, il a pourchassé une forme de composition qui dépasse le cadre du roman réaliste, postulant un texte qui, outrepassant le code issu de l'histoire européenne, s'ouvre sur l'ailleurs. *Le Polygone étoilé* qui poursuit la recherche de Kateb, ne figure comme roman dans la nomenclature éditoriale que par une habitude classificatoire, révélatrice de la méconnaissance de ces formes de compromis dont le livre est un exemple.

La critique de l'époque, tout en invoquant le caractère inclassable de l'œuvre, s'en tient aux catégories reconnues et inclut le caractère d'autofiction (avant l'heure) dans le projet de révolution romanesque. En fait, la récusation de la forme générique héritée de l'Etranger se fait en englobant des modalités narratives du terroir. Elle connaît son aboutissement avec *Le Polygone étoilé* qui retrouve l'hétérogénéité de la geste ancestrale.

Au début du *Cadavre encerclé*, le poète invoquait « *notre mère incorruptible, la Matière jamais en défaut* » ; son corps à corps avec

l'écriture pour retrouver et recoller les morceaux épars de la jarre cassée, induit un texte qui se disperse et s'étoile sans retenue.

Le Polygone est aussi le lieu où une prédominance de personnages politiques se substitue aux personnages mythiques qui peuplaient *Nedjma*. Tout se passe comme si l'univers de la légende et de l'épopée révolutionnaire avait cédé le pas au monde de l'Histoire et de ses prosaïques réalités concrètes. Du coup, la présence de Nedjma, le personnage le plus mythique du cycle se trouve considérablement réduite, annonçant l'éviction de la femme chimérique du texte katébien. Après quoi l'auteur renoncera à la forme romanesque pour se consacrer à l'expression théâtrale tout en continuant à semer à tous vents des poèmes, à l'instar de ces bardes se déplaçant de région en région pour déclamer leur poésie et proclamer leurs dénonciations des maux sociaux.

Si, comme le pense Salman Rushdie, « toutes les histoires sont hantées par les fantômes des histoires qu'elles auraient pu être »²³, les littératures nées sous domination coloniale, sont plus que d'autres, perturbées par la rumeur de textes qui n'ont pas pu advenir ; elles impriment l'ombre portée d'autres langues, d'autres histoires, d'autres codes narratifs. Ce sont des textes palimpsestes qui conservent des vestiges du texte qui n'a pas vu le jour.

Les textes de Kateb sont des textes-palimpsestes ; toute son œuvre s'étant écrite sur un socle censuré : « *On nous a volé notre manière*

²³*La Honte*, Paris, Stock, 1984 p. 133

d'être au monde »²⁴ a-t-il déclaré au moment de la parution de *Nedjma*, accréditant cet effet palimpseste où ce qui affleure dénonce ce qui est absent – perdu ou dissimulé, oblitéré.

Aussi, dans l'ensemble du cycle de *Nedjma*, les récits qui passent de bouche en bouche et s'inscrivent dans d'autres récits, les informateurs hasardeux, les confessions remises en cause, les acteurs épisodiques etc. sont-ils autant de « trébuchements » qui révèlent, sans conteste, la confrontation du texte qui a surnagé avec le texte mort-né.

Après le cycle de *Nedjma*, Kateb continuera à livrer ses textes en fragments rebelles à tout ajustement, bourgeonnant en versions oniriques, magiques, ludiques non totalisables et dont le désordre dénonce moins un désarroi personnel que la tentative éperdue d'explorer sans fin l'émiettement d'une mémoire collective brisée pour l'arrimer à l'aventure universelle.

Texte toujours en chantier comme ces legs de l'oralité qui circulent à travers les âges, à la fois vivaces et rétifs à tout archivage. Implicitement se met en place cette identité à entrées multiples devenue, soixante ans après la sortie de *Nedjma*, une des données sur lesquelles s'interroge une anthropologie nouvelle. Une donnée qui génère une littérature-monde que revendiquent les écrivains des anciens empires coloniaux et les Antillais.

²⁴Entretien intitulé « Dialogue à Carthage » paru dans *L'Action Tunis* du 11 août 1958.

IV. Le nouveau théâtre

Une fois l'indépendance acquise, les préoccupations de Kateb écrivain ne sont pas pour autant révolues, ni son esprit critique érodé.

Sa création s'oriente délibérément vers le théâtre pour ses potentialités d'éducation populaire. *Le Cercle des représailles* avait déjà montré sa vertu mobilisatrice sur un public éduqué francophone ; désormais il s'agit de s'adresser à un public algérien, massivement analphabète.

Kateb prend le parti de célébrer sur les planches les aspirations libératrices des laissés-pour-compte : les émigrés, les femmes et autres dépossédés.

La première pièce de ce nouveau théâtre, *L'Homme aux sandales de caoutchouc*, poursuit la lutte anticoloniale au-delà de l'Algérie. Dans un ensemble de treize séquences dramatiques, impliquant des personnages symboliques français, américains et vietnamiens où l'auteur s'attaque au problème de politique internationale de l'heure : la guerre que mènent les USA au Viet Nam et qui s'est substituée aux horreurs de la colonisation.

Comme dans *La Poudre d'intelligence*, nous avons à faire à une juxtaposition de séquences où les dialogues des personnages alternent avec le commentaire des chœurs parlés. La méthode katébienne d'étoilement du texte y est toujours à l'œuvre, permettant des digressions et des échappées. Et les personnages symboliques centraux autorisent des recoupements avec d'autres combats : guérillas d'Amérique latine, luttes anti-raciales des Etats Unis d'Amérique ou combat des Palestiniens.

Théâtre du verbe et de la réflexion politique, didactique par essence, il fonctionne avec une extrême économie de moyens scéniques.

IV.1. Théâtre minimaliste et engagement politique

Par cet engagement nouveau qui s'inscrit dans la foulée du pacte scellé en prison un certain mai 1945, Kateb se trouve *pris* dans les enjeux de ceux qui ne savent pas écrire, inéluctablement embarqué dans une conception plus réactive de son intervention artistique. Son écriture change de visée en rejoignant l'action des minorités.

On a beaucoup glosé sur le passage de l'écriture hyper-culturelle du cycle de Nedjma à celle du théâtre populaire par laquelle l'auteur, selon certains critiques, se serait sabordé comme écrivain. Pourtant Kateb n'a pas renoncé à sa quête littéraire, pas plus qu'il n'a renoncé à la langue française. Il veut aller jusqu'au bout de l'entreprise d'écrire qui mène à la dépersonnalisation, à ce « devenir imperceptible » par lequel l'artiste cède la parole aux intéressés dont il épouse la lutte.

Comme l'a bien montré Zohra Siagh²⁵ le spectacle de Kateb s'apparente au « théâtre pauvre » de Grotowski²⁶. Construit avec la plus grande économie de moyens, il se suffit d'un petit nombre d'acteurs pouvant jouer plusieurs rôles et de quelques rares objets chargés de concentrer une multiplicité de sens. Les personnages et leurs accessoires rassemblés sur scène selon un principe de stricte autarcie, créent la plastique, le son, le temps et l'espace comme dans

²⁵ Cf. article « *Palestine trahie* : une rhétorique du fauteuil roulant » in *Kateb et la modernité textuelle*, sous la direction de Naget. Khadda, ADISEM, L'Harmattan, 1989.

²⁶ Jerzy Grotowski, metteur en scène polonais (1933-1999), théoricien du théâtre pédagogue

la halqa (le cercle du conteur) sur les places de marchés du Maghreb²⁷. Une telle conception permet une mobilité de la troupe et une installation des « tréteaux » dans les campagnes les plus reculées.

Théâtre didactique, œuvrant pour la production culturelle et la promotion des laissés-pour-compte ; le sens n'y est pas donné par l'auteur mais construit en collaboration avec le public, s'élaborant au fur et à mesure que la représentation se déroule.

Par-delà le texte écrit – jamais clos – la représentation réactive une pratique locale de la *fordja* qui intègre des procédures du mime et du spectacle de marionnettes (*garagouz*)²⁸ implanté au Maghreb par les Turcs. Ses caractéristiques sont : une intrigue simple d'ordre social et/ou politique, des retournements parodiques, des personnages-types²⁹ aux noms ridicules ou satiriques, un langage libre, parfois obscène, perlé de jeux de mots, etc... Spectacle qui dispense une franche gaieté, tout en traitant de problèmes sérieux : problèmes de la Cité impliquant le spectateur.

Ce théâtre, qui contraste par plusieurs aspects avec celui du cycle de Nedjma, en reconduit pourtant les aspects essentiels : morcellement du texte, alternance des registres de langue, interventions du chœur, verve

²⁷ Signalons que cette préoccupation de raccorder le théâtre moderne avec le spectacle de rue de la halqa a été une idée commune aux grands dramaturges Ould Abderrahmane Kaki et Abdelkader Alloula en Algérie ou encore Seddiki au Maroc. Alloula, en particulier a conceptualisé la démarche.

²⁸ L'administration coloniale, se méfiant de la portée critique du spectacle et de l'implication des spectateurs, l'interdit très tôt (en 1843) et le garagouz se réfugia dans les fêtes privées.

²⁹ Ce sont des personnages stylisés, supports de la réflexion : ce sont des signes. Voir Jawida Khadda : *Alloula, dramaturge algérien*, DEA, Université de Paris IV, Sorbonne, 1996

populaire et trouvailles langagières habilement transformées en avis politiques.

Comme dans *Le Polygone*, le système onomastique désigne les personnages par des surnoms au sémantisme transparent : Face-de-Ramadhan, Visage-de-Prison, Tapage Nocturne, Si Ammar-Mauvais-Temps, Hassan-pas-de-chance etc. Noms de la marginalité sociale et d'une poésie propre à l'oralité qui exploite l'usage de l'emblème.

Tandis que, dans le roman, Nedjma, assiégée par la horde de ses adoreurs, s'était réfugiée dans ses monologues intérieurs ; le nouveau théâtre donne la parole aux femmes. Et l'espace du féminin, connaît une sensible expansion, sous le signe de figures mythiques comme la cheffe berbère Kahéna : femme sujet de son histoire et de la grande Histoire.

L'espace du masculin, quant à lui, sous la morsure bénéfique de la satire, procède à un renversement des pouvoirs qui dessaisit les puissants de la parole d'autorité. En contrepoint de la figure de Kahéna, celle de l'oncle Ho est intégrée au combat des peuples et sa parole, répercutée par le chœur, devient celle de tous. Ainsi l'auteur le soustrait au culte de la personnalité et à la momification.

Dans ce nouveau théâtre s'exprime, pour reprendre une formulation empruntée à Gilles Deleuze, « un devenir peuple » et « un devenir femme » ; c'est-à-dire des objectifs d'émancipation de ces catégories, en cours d'élaboration. A l'inverse de l'image obsessionnelle de la femme fatale, le texte dessine à présent, à travers des figures agissantes, la perspective de la libération des Femmes.

Nedjma qui pensait secrètement : « *Puisqu'ils m'aiment, je les garde dans ma prison, à la longue, c'est la prisonnière qui décide* », avait compris que son assujettissement était en même temps celui des hommes qui la cloitraient. Dans *Saout En-Nissa*, l'auteur met en scène un épisode de l'histoire de Tlemcen où l'intervention des femmes a été décisive pour libérer la ville assiégée. Les femmes des deux camps ennemis sont entrées secrètement en relation pour tramer une coalition qui mette en échec l'esprit belliqueux des hommes et leurs voix conjointes a réussi à les désarmer, les délivrant de leur volonté de puissance. Les « petits secrets » de Nedjma ont laissé place aux stratagèmes d'action et la parole féminine s'est imposée aux hommes, prolongeant la voix musicienne du poème *L'Algérie des Maudits* : « *Elle seule savait laisser tomber sa voix, comme une pierre fracassée, jusqu'à l'intensité du silence* ». On songe, bien sûr, à Salambô dans le roman de Flaubert haranguant les troupes, chaque camp dans sa langue, pour sauver Cirta assiégée.

Dans *La guerre de 2000 ans*, la grande voix de Kahéna remonte du plus lointain des âges et donne à entendre, en même temps que « le devenir femme », « le devenir berbère » de l'Algérie par la reconnaissance de son passé amazigh antérieur à l'arrivée des Arabes. Le dernier combat de Kateb aura été de faire entendre une langue qu'il ne parlait pas et de faire accueillir par la population algérienne un « amour trilingue » : arabe – français - tamazight.

IV.2. D'un versant théâtral, l'autre : le « devenir algérien »

Dans le théâtre du « cycle Nedjma », l'écriture sophistiquée se faisait laboratoire de l'interculturel, agencant un éblouissant patchwork de discours hétérogènes ; le nouveau théâtre table sur un langage dépouillé et sur l'efficacité du discours d'agitation indexé sur les rouages populaires du rire : jeux de mots, quiproquos et gags carnavalesques.

Toutefois, d'une époque à l'autre, c'est toujours la même interrogation sur les origines et sur le pouvoir ; toujours la même fougue révolutionnaire marquée au sceau d'un souffle poétique constant et d'une dérision généralisée. Et chacun des deux versants de ce théâtre, porté à son ultime réalisation expose l'auteur au mutisme. D'un côté, un hermétisme qui pointe l'ineffable et se trouve confronté au défi de « dire l'indicible ou se taire » ; de l'autre une transparence qui, par souci d'efficacité, dédaigne l'opposition entre le poétique et le trivial, au risque de s'abolir comme entreprise littéraire.

D'un théâtre à l'autre, la même passion anime l'auteur. Aventure qui ne va pas sans tâtonnements et réajustements, fidèle au principe d'une poétique en acte qui exhibe sans complexe ses failles et cherche les moyens de les surmonter.

La vocation poétique qui était latente chez Yacine adolescent, s'est affirmée, on l'a rappelé à maintes reprises, sous le choc de l'expérience carcérale qui a induit un engagement politique. *Le cadavre encerclé*, écrit à la sortie de prison, a donné le ton de cet engagement : dans la rue des Vandales, agonise le militant qui,

poignardé à l'arbre nourricier reprend racine dans une identité matricielle.

Autoportrait du jeune poète qui retrouve instinctivement la tragédie antique de l'aveuglement sur les origines. « *C'est après coup, en lisant Eschyle pour la première fois, que j'ai vu à quel point mon théâtre se rapprochait du théâtre antique* » déclarera-t-il³⁰. Kateb, alors journaliste à *Alger Républicain*, participe au débat culturel et politique du moment et projette son œuvre dans une optique qui associe satire et épopée : deux formes passibles de susciter l'adhésion au dire qu'elles véhiculent.

Après *L'Homme aux sandales de caoutchouc*, l'auteur se lance dans l'aventure d'un théâtre populaire en langue arabe algérien et, en vue de le faire jouer aussi en tamazight, s'assure la contribution de Ben Mohammed, un des paroliers du célèbre chanteur Idir³¹. De leur collaboration naît la traduction de l'Internationale en arabe algérien (*darja*) et en tamazight en prélude au théâtre postulé. Les deux versions seront entonnées au début de chaque représentation.

Le nouveau théâtre de Kateb casse deux tabous. D'une part, en établissant un continuum entre la langue arabe vernaculaire et la langue arabe savante, le problème toujours éludé de l'arabe algérien comme langue nationale est mis sur la table. D'autre part, en donnant droit de cité à la langue tamazight sur les planches du théâtre national. A travers ce théâtre, se poursuit l'invention d'un langage satirique,

³⁰ in *L'Action* du 11 août 1958 : « Qu'est-ce que le théâtre ? »

³¹ Chanteur, auteur, compositeur, interprète et musicien algérien d'expression tamazight de renom.

subversif et didactique qui exploite une "*pratique tri-jumelée de l'arabe, du kabyle et du français*" (Bensmaïa)³².

Dans cette cohabitation linguistique, le français sert une énonciation collective de même nature que les noms emblématiques (Face-de-Ramadhan, Frères-Monuments, Visage de Prison, Ane-alfa-bête, Ane-à-tôle...) qui ne sont ni des personnages individualisés, ni des types sociaux mais des "effets linguistiques", des agents de forces socio-culturelles. Cette langue n'appartient pas vraiment à la voix qui parle (celle de l'auteur ou du personnage), elle désigne plutôt une voix extérieure, élaborée sur un télescopage de langues.

Un tel travail joue de la position du sujet par rapport à une situation sociolinguistique et participe d'une aventure aussi bien esthétique que politique. Il oriente vers le fragment singulier en tant que signe d'un arrachement au silence et devient un document révélateur des enjeux linguistiques qui se disputent dans le champ culturel de référence.

³²in "La littérature algérienne face à la langue...", art. cit. La pièce *La gandourie en uniforme* illustre bien cette veine de l'écriture katébiennne. L'entreprise se poursuit, prise en charge aujourd'hui par des dramaturges et réalisateurs cinématographiques impliqués dans ce combat linguistique.

Conclusion

Kateb est, aujourd'hui, sans conteste, un des noms les plus connus de la littérature algérienne (maghrébine) de langue française

Ecrivain errant, il a eu un destin exceptionnel. L'histoire dans laquelle il a eu à vivre a fortement impacté son parcours et, en retour, son œuvre nous en a livré, mieux qu'un témoignage, une image vivante et complexe.

Tout commence au moment où le champ culturel algérien était saturé par la problématique de l'engagement de l'art. Or, la volonté de Kateb était de libérer la parole réprimée des colonisés, non de se faire leur porte-parole. Sa responsabilité, il l'a toujours conçue dans une collaboration avec le peuple dont il disait qu'il était le véritable créateur de son œuvre.

Son théâtre d'agitation a contribué à surmonter le handicap de l'analphabétisme d'une grande partie de son auditoire, comme il a permis de fracturer le carcan de la pensée unique imposé par le FLN, ouvrant au poète un espace d'écoute réciproque qu'il saura occuper et étendre, notamment auprès des lycéens et des paysans.

C'est dans son comportement d'agitateur impénitent que réside son engagement et dans sa préoccupation majeure de se connaître et de connaître l'histoire profonde de son peuple. Car, savoir d'où on vient est une nécessité absolue à ses yeux pour pouvoir projeter où on va.

Aussi l'écriture a-t-elle été pour lui le moyen d'échapper au polygone qui menace l'être de s'enfermer dans la résignation.

Vivre et écrire ont été une seule et même chose pour Kateb. Il lui a fallu pour réaliser son programme quitter la mère et son univers fabuleux et suivre l'injonction du père : « *La langue française domine, il te faut la dominer* ». Puis, le père ne suffisant plus à orienter l'histoire du fils, sa voix s'efface et la quête d'une origine perdue commence pour le jeune écrivain, suscitant l'errance avec, pour toute boussole, la cause des opprimés quels qu'ils soient.

Sa mission, il l'a conçue à partir de sa position personnelle « entre deux lignes ». Ce qui l'a conduit à inventer « dans la gueule du loup » pour « **retrouver sa voix perdue dans le fracas des armes** »³³. Son coup de génie a été d'avoir su réaliser la confluence en dépit de la déchirure. A la faveur de quoi il a produit des formes inédites qui l'introduisent de plain-pied dans l'esthétique de la modernité où il fait souffler un puissant air de dissidence.

Il navigue d'abord entre ses deux langues, amantes rivales : l'arabe populaire et maternel dans lequel ses deux parents se livraient des joutes oratoires et le français qui a bercé les émois du petit garçon séducteur, fasciné par la maîtresse d'école et sa langue. Cependant, en arrière fond, se manifeste la nostalgie de la langue berbère : celle qu'il n'a jamais apprise et qu'il s'est mis à défendre véhémentement comme parler originel du terroir. Son ambition était de devenir trilingue en

³³ Interview in *Témoignage Chrétien* du 13/03/1957

intégrant le tamazight à sa connaissance de l'arabe et du français. Il y a, d'ailleurs été initié au point de pouvoir superviser la traduction de ses textes dans cette langue.

Poète engagé, Kateb refuse d'être embrigadé. « *Le vrai poète, a-t-il affirmé, même dans un courant progressiste, doit manifester des désaccords* ». C'est donc, la liberté absolue de penser et de s'exprimer qu'il mettra au service de la Révolution permanente pour l'émancipation des hommes.

Tout, chez lui, est tendu vers le franchissement des frontières : son écriture télescope les langues, enjambe les frontières génériques, malaxe les formes, entrecroise les mythes et les poétiques, joue avec les références culturelles et historiques de son double héritage, invente un dictionnaire de personnages bigarrés, stylisés à l'extrême qui se condensent en purs signes linguistiques s'entrechoquant sur la scène du texte.

Son texte, en perpétuel chantier, à jamais en fragments, strié de silences éloquents, testant plusieurs formes génériques et plusieurs registres, naviguant entre les langues, passant du scriptural à l'oral, offre, en dépit des discontinuités, un effet de totalité. Tout se passe comme si l'auteur avait eu l'ambition, consciente ou inconsciente, en interrogeant sans complaisance son monde, de lui arracher, moins le secret de son hypothétique vérité que la révélation de ses réelles contradictions.

A la fois par instinct moderniste et par une secrète prédisposition d'un imaginaire hérité de siècles de pratique par les Arabo-Berbères d'une

esthétique de l'abstraction ; sa poétique dédaigne la description mimétique pour laisser s'épanouir en toute liberté les sens symboliques et leurs ambiguïtés.

Instruit dans la langue du colonisateur, Kateb considérait la langue française comme un « butin de guerre » que les Algériens se devaient de sauvegarder : *« Il ne faut jamais l'abandonner parce qu'une langue est une arme puissante à notre époque et que les moyens de communication avec les autres peuples sont très précieux. Nous devons avoir une attitude offensive. Ceux qui reculent ou ont peur seront les plus bernés, mystifiés et ceux qui veulent aller au-devant des autres doivent apprendre leur langue. Si les français ont perdu la guerre, ce n'est pas parce qu'ils étaient moins travailleurs ou moins intelligents que nous. C'est parce que nous connaissions leur langue et qu'ils ignoraient la nôtre. (...) Voilà pourquoi, quand nous avons une richesse, il ne faut pas la fuir, la nier ou l'étouffer, mais la développer au contraire, car elle est une arme. »*³⁴.

Par contre, il considérait l'organisation de la francophonie comme une machine politique néocoloniale, destinée à perpétuer l'aliénation des anciens colonisés. Il se méfiait de sa propension à la récupération, affirmant : *« j'écris en français pour dire aux Français que je ne suis pas français »*.

En définitive, son œuvre traduit la quête d'identité d'un pays aux multiples langues et cultures et les aspirations d'un peuple auquel il s'identifie dans sa composante la plus défavorisée. Elle se présente

³⁴Extrait de l'entretien avec El Hassar op. cit.

comme une opération à la fois d'anamnèse, d'archéologique du socle culturel censuré et comme une opération d'examen critique du présent à la lumière des traces sauvées de l'oubli. Plus clairement, le travail de l'auteur s'attache à réveiller des présomptions de sens enfouies dans les zones obscures de la mémoire.

C'est en cela que réside son engagement. Car la littérature, pour lui, n'est pas destinée à livrer une connaissance organisée, mais à interroger sans relâche les zones d'ombre. Et si elle produit un certain savoir, il s'agit seulement d'un éclairage visant à donner sens à « la Matière jamais en défaut » : « notre mère incorruptible » ; autrement dit à la complexité inhérente à la vie.

Entreprise qui génère des indécisions et de constants conflits du sens et qui sollicite une participation active du lecteur (ou du spectateur) à la production du sens. Aussi, la difficulté d'accès invoquée par certains lecteurs n'est-elle pas inhérente à son texte mais, estime-t-il, à la réalité intrinsèquement complexe dont il traite.

Dès lors, il faudra pour construire une lecture éclairante de l'œuvre, s'attacher à en démystifier l'hermétisme. Pour cela, il s'agira de se départir de comportements de lecture obnubilés par des modèles littéraires classiques, accepter la multiplicité des angles d'attaque et renoncer à la vanité des lectures globalisantes.

De nombreux chercheurs s'y emploient, poursuivant les dessins imbriqués des configurations mythiques, exhumant les réseaux touffus de la quête du sens. Sans pour autant que la hardiesse de la pensée, l'authenticité du vécu ou l'originalité de l'esthétique - qualités

reconnues par tous - n'aient fait accéder l'auteur aux manuels littéraires par lesquels s'opère l'intégration dans le patrimoine national et son appropriation par un imaginaire collectif. Le texte katébien reste affaire de spécialistes.

Malgré tout, l'auteur jouit, même aux yeux de ceux qui ne peuvent le lire, du prestige que lui confère son image de contestataire infatigable, son aura de poète errant et de barde à l'écoute du peuple.

V. ANNEXES

V.1. Extraits d'interviews et de textes littéraires ayant trait à la biographie de l'auteur

« Mon père, ma mère, mon grand-père et ma grand-mère, mes oncles, mes tantes, cela vient de la même tribu. Nous sommes tous issus de mariages consanguins.

Grâce à mon père qui voyageait beaucoup, j'ai parcouru, tout enfant, l'Algérie. J'ai été à l'école coranique d'abord, jusqu'à l'âge de 7 ans. Puis mon père s'est rendu compte que, continuer à étudier la langue arabe sous la forme coranique – sous le régime colonial – ça ne menait à rien. Il a décidé que j'apprendrai le français puisque la culture française dominait. Mon père avait d'ailleurs la double culture, arabe et française. J'ai donc été à l'école française et j'ai fait des études jusqu'à l'âge de 15 ans.

Il y eu alors les événements de 45, les manifestations anticolonialistes. J'y ai participé, j'ai été arrêté et j'ai été exclu du collège. J'étais en 3^{ème}. A partir de là la classe ne m'intéressait plus, après la prison. Ce qui m'intéressait, c'était la poésie avant tout. Mon père, bien qu'avocat, n'a pas su me dire non. En ce sens, mon arrestation a été bénéfique ... »

in revue *Dialogues*, 1^{er} trimestre 1967

« ... quand j'eus 7 ans, (...) mon père prit soudain la décision irrévocable de me fourrer sans plus tarder dans « la gueule du loup », c'est-à-dire à l'école française. Il le faisait le cœur serré :

- Laisse l'arabe pour l'instant. Je ne veux pas que comme moi, tu sois assis entre deux chaises. (...) La langue française domine. Il te faudra la dominer, et laisser en arrière tout ce que nous t'avons inculqué dans ta plus tendre enfance. Mais une fois passé maître dans la langue française, tu pourras sans danger revenir avec nous à ton point de départ.

Tel était à peu près le discours paternel.

Y croyait-il lui-même ?

(...)

Après de laborieux et peu brillants débuts, je prenais goût rapidement à la langue étrangère, et puis, fort amoureux d'une sémillante institutrice, j'allais jusqu'à rêver de résoudre, pour elle, à son insu, tous les problèmes proposés dans mon volume d'arithmétique !

Ma mère était trop fine pour ne pas s'émouvoir de l'infidélité qui lui fut ainsi faite. Et je la vois encore, toute froissée, m'arracher à mes livres – tu vas tomber malade ! – puis, un soir, d'une voix candide non sans tristesse, me disant : « Puisque je ne dois plus te distraire de ton autre monde, apprend-moi donc la langue française ... » Ainsi se refermera le piège des Temps Modernes sur mes frêles racines, et j'enrage à présent de ma stupide fierté, le jour où, un journal français à la main, ma mère s'installa devant ma table de travail, lointaine

comme jamais, pâle et silencieuse, comme si la petite main du cruel écolier lui faisait un devoir, puisqu'il était son fils, de s'imposer pour lui la camisole du silence, et même de le suivre au bout de son effort et de sa solitude – dans la gueule du loup.

Jamais je n'ai cessé, même aux jours de succès près de l'institutrice, de ressentir au fond de moi cette seconde rupture du lien ombilical, cet exil intérieur qui ne rapprochait plus l'écolier de sa mère que pour les arracher, chaque fois un peu plus, au murmure du sang, aux frémissements réprobateurs d'une langue bannie, secrètement, d'un même accord, aussitôt brisé que conclu ... Ainsi avais-je perdu tout à la fois ma mère et son langage, les seuls trésors inaliénables ... et pourtant aliénés !

Le Polygone étoilé, p. 180 – 182

« Mon maître spirituel c'est Cheikh Mohamed Tahar Ben Lounissi (...) Chagrin d'amour et chargement de bouquins, je descends à Constantine dans un petit café maure. Je pensais trouver un copain de classe pour me dépanner parce que je n'avais pas un sou ... Entre, à ce moment-là, dans ce café maure, un vieux personnage qui connaît tous les clients et que tout le monde connaît ...

Il vient tout droit à ma table et me demande : « est-ce que tu ne serais pas de telle famille ? ». Et il me sort immédiatement tout un arbre

généalogique. Pas de doute, il connaissait tous mes parents et il me dit : « Naturellement tu dois écrire, toi, parce que ta famille vient de ces tribus de lettrés, au sein desquelles on improvise la poésie. C'est ce qui montre que la poésie n'est pas une chose qui appartient à tel ou tel ». Je lui dis : « Oui, j'écris », et je lui passe un bouquin. Il emmène le paquet, puis commence à montrer les poèmes aux gens dans le café. Et tout à coup, je m'aperçois qu'il a disparu. Je m'inquiète. On me dit : « Ne t'en fais pas, il est connu. » Bon. Je passe la nuit à la guerre. (...) le matin, très tôt, je suis happé par un bonhomme qui me prend par l'épaule. C'était lui. Alors, il m'entraîne dans le café maure. Il me bourre de beignets (...) Puis, il tire de sa poche une liasse d'argent, et il me dit : « Voilà, j'ai vendu tes livres (...) Il m'a présenté au responsable du PPA de l'époque, des syndicalistes etc. Enfin tout ce qu'il y avait dans la ville de Constantine. C'est lui, c'est Si Mohamed Tahar Ben Lounissi qui fut mon père spirituel, et je l'ai fait vivre dans le roman *Nedjma* sous le nom de Si Mokhtar. Il est mort pendant la guerre dans un asile de vieillards. Je n'arrive pas à le croire mort ».

in *Jeune Afrique* n° 324 du 26 mars 1967

« Je suis né d'une mère folle très géniale. Elle était généreuse, simple, et des perles coulaient de ses lèvres. Je les ai recueillies sans savoir leur valeur. Après le massacre (8 mai 1945), je l'ai vue devenir folle. Elle, la source de tout. Elle se jetait dans le feu, partout où il y avait du

feu. Ses jambes, ses bras, sa tête, n'étaient que brûlures. J'ai vécu ça, et je me suis lancé tout droit dans la folie d'un amour, impossible pour une cousine déjà mariée. »

in *Entretien*, Ghania Khelifi, 1990, p. 13

« C'est en prison (...) que j'ai accumulé ma première réserve poétique. Je me souviens de certaines illuminations que j'ai eues. Rétrospectivement ce sont les plus beaux moments de ma vie. J'ai découvert les deux choses qui me sont les plus chères, la poésie et la révolution. »

Nouvel Observateur 18/01/1967

« Quelqu'un qui, même de loin aurait pu m'observer au sein du petit monde familial, dans mes premières années d'existence, aurait sans doute prévu que je serais écrivain ou, tout au moins un passionné de lettres, mais s'il s'était hasardé à prévoir dans quelle langue j'écrirais, il aurait dit sans hésiter « en langue arabe, comme son père, comme sa mère, comme ses oncles, comme ses grands-parents » Il aurait dû avoir raison, car, autant que je m'en souviens, les premières harmonies des muses coulaient pour moi naturellement de source

maternelle. Mon père versifiait avec impertinence (...) et ma mère souvent lui donnait la réplique, mais elle était surtout douée pour le théâtre. Que dis-je ? A elle seule, elle était un théâtre. J'étais son auditeur unique et enchanté ... »

Le Polygone étoilé, p. 179

V.2. Extraits critiques

« Marguerite³⁵ est une fille écrasée par la domination de son père et complètement isolée. Elle ne peut assumer un passé qu'elle réprouve. Mais elle ne peut non plus s'inscrire dans le mouvement de l'avenir. C'est le drame de toute une partie de la France, de cette partie qui conserve une vertu d'authenticité humaine, qui prend part à la tragédie. C'est presque ici l'illustration du dialogue de la gauche française. On peut y voir une flèche à double pointe destinée à la fois aux Français, mais aussi aux Algériens qui désespèrent de la partie adverse dans ce qu'elle a de vrai et de sincère. Marguerite, avec cette façon qu'elle a de passer dans la pièce et de disparaître, c'est sans doute le personnage le plus tragique du *Cadavre encerclé*, la véritable victime. »

Kateb in *L'Action*, Tunis, 28 avril 1958

³⁵ Personnage de l'auteur à propos duquel il livre sa vision de la gauche française

« Ces romans écrits en français, lus dans le meilleur des cas par des Français qui voudraient apaiser leur conscience ou complaire à leur paternalisme en criant inconsidérément au chef d'œuvre, se prêtaient à une opération par laquelle on faussait aisément le jugement du lecteur, seul un public algérien peut être juge de leur authenticité. »

Mostefa Lacheraf, in *Les Temps Modernes*, n° 209, octobre 1963

« Le bilinguisme colonial ne peut être assimilé à n'importe quel bilinguisme. La possession de deux langues n'est pas seulement celle de deux outils, c'est la participation à deux royaumes psychiques et culturels. Or, ici, les deux univers symbolisés, portés par les deux langues, sont en conflit : ce sont ceux du colonisateur et du colonisé (...)

De ce fait ajoute (...) la langue maternelle, celle du colonisé, celle qui est nourrie de ses sentiments, de ses passions et de ses rêves, celle enfin qui recèle la plus grande charge affective, celle-là précisément est la moins valorisée. (...)

En bref le bilinguisme colonial n'est ni une diglossie ou coexistent un idiome populaire et une langue de puriste appartenant tous les deux au même univers affectif, ni une simple richesse polyglotte qui

bénéficierait d'un clavier supplémentaire mais relativement neutre, c'est un drame linguistique. »

Albert Memmi in *Le portrait du colonisé*

« Si on veut éduquer l'homme, faire l'homme, il faut d'abord le fonder : il faut assurer, dans les profondeurs, les fondations ontologiques de cet homme, c'est-à-dire faire en sorte qu'il accède de plain-pied et de plein droit à son héritage par la possession d'une langue qui le fait car c'est la langue qui nous fait. A la fois au niveau de la mémoire, consciente, et, beaucoup plus profondément, au niveau de la mémoire involontaire et au niveau des archétypes ... Cette langue, je crois qu'elle doit être la langue nationale, et – aussi souvent que possible, aussi généralement que possible – la langue de sa lignée naturelle »

Jean Amrouche, in *Colonisation et langage*

« ... je n'hésite pas à affirmer, paradoxalement, que la langue française, introduite en Algérie comme moyen de dépersonnalisation, est devenue, par un juste retour des choses, le haut-parleur le plus puissant d'où surgissent en chœur les voix les plus authentiques d'un

pays aux mille visages, d'un pays qui accède à son unité par le chemin le plus court ; celui que lui ouvrirent sans le savoir ses derniers conquérants (...) On ne se sert pas en vain d'une langue et d'une culture universelles pour humilier un peuple dans son âme. Tôt ou tard le peuple s'empare de cette langue, de cette culture, et il en fait les armes à longue portée de sa libération

Kateb in *Les Lettres nouvelles*, juillet-août 1956

« Kateb a construit un univers stellaire. En son centre, il a déposé un soleil : Nedjma, autour duquel gravitent un certain nombre d'étoiles grandes ou petites, pourvues elles-mêmes de satellites. Si le soleil est fixe et brille à peu près avec la même intensité, nous ne le connaissons que par ses reflets sur les astres qui l'entourent et dont le mouvement régulier les rapproche ou les éloigne périodiquement de sa lumière. Il en va de même par rapport à eux de leurs satellites. Comme tous ces astres sont prisonniers du même mouvement qui, à des intervalles fixes, les rend également présents, il s'en suit dans une espèce de "retour éternel" une confusion complète du passé, du présent et de l'avenir. L'histoire commence à un moment, s'arrête, recommence au même point, prend une autre direction qu'elle suit quelque temps avant de revenir à son point de départ et ainsi de suite. Nous sommes à l'intérieur d'un mouvement circulaire dont les orbites se recouvrent sans se confondre. L'image de la petite pierre jetée dans l'eau ne suffit pas à

rendre compte de ce mouvement !au lieu de couvrir une surface, les ondes finissent par enserrer un volume d'espace et de temps qu'au terme du livre nous connaissons en tous points.

Maurice Nadeau, *France Observateur*, 16 août 1956

« Explorer les abîmes, scruter les horizons, c'est là l'œuvre exaltante de l'écrivain algérien. S'il écrit en français, dans la gueule du loup, il n'est pas pour autant coupé de sa langue maternelle. Sa situation entre deux lignes, l'oblige à inventer, à improviser, à retrouver sa voix perdue dans le fracas des armes et à s'offrir en cible aux frères ennemis dans la mêlée raciale et les fumées chauvines. Il sent en lui la déchirure et cependant il entrevoit la confluence ».

Kateb in *Témoignage Chrétien*, 13 mars 1957

« Éternelle sacrifiée, la femme dès sa naissance est accueillie sans joie. Quand les filles se succèdent (...), cette naissance devient une malédiction. Jusqu'à son mariage, c'est une bombe à retardement qui met en danger l'honneur patriarcal. Elle sera donc recluse et vivra une vie secrète dans le monde souterrain des femmes. On n'entend pas la voix des femmes. C'est à peine un murmure. Le plus souvent c'est le

silence. Un silence orageux. Car ce silence engendre le don de la parole. »

Kateb, *J'ai vu mourir l'étoile qui n'a brillé qu'une fois*,

In *Le Monde*, Paris, 4 avril 1984

« Cette femme impossible, au fur et à mesure que je travaillais, elle s'est identifiée à l'Algérie et c'est là qu'il faut comprendre le sens du symbole. Le symbole dans ce qu'il a de profond, n'est jamais voulu. C'est une chose qui se structure à partir d'une vérité, d'un noyau et qui, plus elle signifie, plus elle donne lieu à des interprétations diverses et plus elle se précise comme symbole (...) Au fond un symbole est insaisissable et (...) chaque fois qu'on l'examine, il est de plus en plus riche de signification... (Mais) un symbole est toujours fragile ; si on veut le littéraliser, il se détruit (...) le symbole jette seulement des éclairs de signification."

Conférence aux étudiants, Alger, 1957. in mémoire de maîtrise,
Pierre Laval : *Nedjma ou le thème de l'ambivalence dans l'œuvre
de Kateb Yacine*, Paris VII, juin 1972

« On croirait aujourd'hui, en Algérie et dans le monde, que les Algériens parlent l'arabe. Moi-même, je le croyais, jusqu'au jour où je me suis perdu en Kabylie. Pour retrouver mon chemin, je me suis adressé à un paysan sur la route. Je lui ai parlé en arabe. Il m'a répondu en tamazight. Impossible de se comprendre. Ce dialogue de sourds m'a donné à réfléchir. Je me suis demandé si le paysan kabyle aurait dû parler arabe, ou si, au contraire, j'aurais dû parler tamazight, la première langue du pays depuis les temps préhistoriques... »

Kateb, avant-propos à *Les Ancêtres redoublent de férocité*,
Bouchène/Awal, Alger, 1990

V.3. Extraits des œuvres

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

Un luth faisait mousser les plaines et les transformait en jardins

Noirs comme du sang qui aurait absorbé le soleil

J'avais Nedjma sous le cœur fruits fumais des bancs de chair
précieuse

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

...

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

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

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

La fontaine où les saints galvanisaient les « bendirs »

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

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

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

Extrait, *Nedjma ou le poème ou le couteau*

« Invivable consommation du zénith. Ce matin Nedjma s'est levée tout endolorie ; elle n'a pas fait honneur aux aubergines mijotées de Lella Fatma ; Kamel est rentré sans faire de bruit, le cœur lourd de journaux invendus et de tabac vendu à crédit ! Contenant sa faim, l'homme décroche le luth ; il tente de s'associer au spleen conjugal. Nedjma s'enfuit au salon, les sourcils froncés. Le musicien sent fondre son talent dans la solitude ; il raccroche le luth ; le calme de Kamel ne fait que l'affubler du masque de cruauté que Nedjma compose à qui ne tombe pas dans son jeu ; elle pleure sans prendre garde aux protestations de Lella Fatma : « ... *un homme si bon tout en miel, à croire que ce n'est pas le fils de sa mère ! Que veux-tu donc ? Un goujat qui vendrait tes bijoux ?* »

Invivable consommation du zénith ! prémices de fraîcheur ... »

Nedjma, p. 68-69

« Fallait pas partir. Si j'étais resté au collège, ils ne m'auraient pas arrêté. Je serais encore étudiant, pas manoeuvre, et je ne serais pas enfermé une seconde fois, pour un coup de tête. Fallait rester au collège.

(...)

J'ai senti la force des idées.

J'ai trouvé l'Algérie irascible. Sa respiration ...

La respiration de l'Algérie suffisait.

Suffisait à chasser les mouches.

Puis l'Algérie elle-même est devenue ...

Devenue traitreusement une mouche.

Mais les fourmis, les fourmis rouges.

Les fourmis rouges venaient à la rescousse.

Je suis parti avec les tracts. Je les ai enterrés dans la rivière.

J'ai tracé sur le sable un plan ...

Un plan de manifestation future.

Qu'on me donne cette rivière, et je me battraï.

Je me battraï avec du sable et de l'eau.

De l'eau fraîche, du sable chaud. Je me battraï.

J'étais décidé. Je voyais donc loin. Très loin.

(...)

Les fleurs des peupliers éclataient en bourre soyeuse.

Moi j'étais en guerre. Je divertissais le paysan.

Je voulais qu'il oublie sa faim. Je faisais le fou. Je faisais le fou devant mon père le paysan. Je bombardais la lune dans la rivière. »

Nedjma, p. 53-54

« Lakhdar ouvrait la marche, et Mustapha luttait contre sa mère évadée de l'asile, en camisole bleue, la tête rasée, au beau milieu de la passerelle, au-dessus de l'abîme, à travers un rideau serré de pluie d'hiver. (...) »

« Elle se jette dans le feu. Dans n'importe quel feu. Il semble que le feu l'apaise. Sa chair grésille. Elle soupire d'aise, elle se détend. Puis quand vient la douleur, elle se baigne dans l'eau froide. Que faire ? Je suis cloué sur un lit. Les deux petites sont effrayées. Regarde-la. Elle n'est plus que plaies »

Mustapha lui parla. Elle parut le reconnaître. C'était la seconde fois qu'il l'emmenait, consentante, et ne songeant qu'à fuir. (...) A l'hôtel, le croyant endormi, elle avait encore failli lui échapper. Il avait dû glisser la clé sous l'oreiller, surveiller la fenêtre. Toute la nuit calme, persuasif, brutal ou excédé, il avait lutté contre la démence, pas seulement la sienne à elle... La folie. Rien de plus contagieux. Sa mère. Jamais elle n'avait eu tant de pouvoir sur lui. Et maintenant il la tenait, rudement, par les deux bras, tête baissé, vide et féroce, prêt à frapper, sans même entendre les cris de foudre insatisfaite dans l'accalmie, la pluie trop fine, trop rare pour la soif du Rhummel qui râlait lui aussi, à la façon d'un malade irrité par un ça-va-mieux dont il

n'est pas dupe. Il ne l'entendait plus, fixant les avant-bras, les paumes, les poignets couverts de cicatrices, les nerfs noués, comme des serpents, comme si elle faisait partie désormais de ce câble d'acier sur le pont suspendu, aérienne, éperdue et tout à coup triviale, tandis qu'il s'efforçait de lui faire lâcher prise. Puis elle cessa de résister, à nouveau consentante et toujours prête à fuir.

- Oui, comme les oiseaux dit-elle

Le Polygone étoilé, p. 166-167

« (Nedjma) avait encore les plus belles toilettes, mais trop d'élégantes froissées la repoussaient dans l'ombre avec les trois ou quatre natives dévoilées, pas des plus riches, filles de fonctionnaires ou de commerçants que les Européennes ignoraient, que leurs compagnes d'autrefois montraient du doigt par la fenêtre, elles qui ne pouvaient rester cloîtrées ni s'exposer dans l'autre monde, maudites et tolérées comme si leur turpitude méritait considération, ne fût-ce que pour mettre en valeur la vertu de celles qui demeuraient dans leur camp, acceptant la coutume et l'orthodoxie, fidèles au voile et aux traditions – cette vertu de vierges majoritaires qui fait l'honneur des citadins, laissant licence aux plus belles ou aux plus folles de déroger, pourvu que demeure l'ancienne pudeur du clan, du sang farouchement accumulé par les chefs de file et les nomades séparés de leur caravane, réfugiés dans ces villes du littoral »

Nedjma, Carnet de Mustapha, p. 188

« Elle était revêtue d'une ample cagoule de soie bleu pâle, comme en portent depuis peu les Marocaines émancipées ; cagoules grotesques ; elles escamotent la poitrine, la taille, les hanches, tombent tout d'une pièce aux chevilles ; pour un peu, elles couvriraient les jambelets d'or massif (...) Ces cagoules dernier cri ne sont que prétexte pour dégager le visage, en couvrant le corps d'un rempart uniforme, afin de ne pas donner prise aux sarcasmes des puritains ... Elle m'a parlé en français. Désir de couper les ponts en me traitant non seulement comme un commissionnaire, mais comme un mécréant, à qui l'on signifie qu'on n'a rien de commun avec lui, évitant de lui parler dans la langue maternelle. »

Nedjma, p. 72

« Toute petite, Nedjma est très brune, presque noire ; c'est de la chair en barre, nerfs tendus, solidement charpentée, de taille étroite, des jambes longues qui lui donnent, quand elle court, l'apparence des calèches hautes sur roues qui virent de droite et de gauche sans dévier de leurs chemins ; vastitude de ce visage de petite fille. La peau, d'un pigment très serré, ne garde pas longtemps sa pâleur native ; l'éternel jeu de Nedjma est de réduire sa robe au minimum, en des poses acrobatiques d'autruche enhardie par la solitude ; sur un tel pelage, la robe est un surcroît de nudité ; la féminité de Nedjma est ailleurs ; le

premier mois d'école, elle pleure chaque matin ; elle bat tous les enfants qui l'approchent ; elle ne veut pas s'instruire avant d'apprendre à nager ; à douze ans, elle dissimule ses seins douloureux comme des clous, gonflés de l'amère précocité des citrons verts ; elle n'est toujours pas domptée ; les yeux perdent cependant de leur feu insensé ; brusque, câline et rare Nedjma ! Elle nage seule, rêve et lit dans les coins obscurs, amazone de débarras, vierge en retraite, Cendrillon au soulier brodé de fils de fer ; le regard s'enrichit de secrètes nuances ; jeux d'enfants, dessin et mouvement des sourcils, répertoire de pleureuse, d'almée ou de gamine ? (...) Nedjma se développe rapidement comme toute Méditerranéenne ; le climat marin répand sur sa peau un hâle, combiné à un teint sombre, brillant de reflets d'acier, éblouissant comme un habit mordoré d'animal ; la gorge a des blancheurs de fonderie (...) et le sang, sous les joues duveteuses, parle vite et fort, trahissant les énigmes du regard. »

Nedjma, p.78-79

« Tu dois songer à la destinée de ce pays où nous vivons, qui n'est pas une province française, et qui n'a ni bey ni sultan ; tu penses peut-être à l'Algérie toujours envahie, à son inextricable passé, car nous ne sommes pas une nation, pas encore, sache-le : nous ne sommes que des tribus décimées. Ce n'est pas revenir en arrière que d'honorer notre tribu, le seul lien qui nous reste pour

nous réunir et nous retrouver (...) Ici, entre l’Egypte et l’Arabie, les pères de Keblout sont passés, ballotés comme nous sur la mer, au lendemain d’une défaite. Ils perdaient un empire. Nous ne perdons qu’une tribu. Et je vais te dire : j’avais une fille, la fille d’une Française. J’ai commencé par me séparer de la femme à Marseille, puis j’ai perdu la fille (...) ... Les gens à qui je l’avais confiée, (...) l’ont toujours éloignée de moi ; et la mère adoptive vient de marier ma fille. Je n’y puis rien. Tous les torts sont de mon côté. Mais je sais bien que Nedjma s’est mariée contre son gré (...) ... A toi, Rachid, c’est à toi que je songe ... Mais jamais tu ne l’épouserai. Je suis décidé à l’enlever moi-même, sans ton aide, mais je t’aime aussi comme un fils... Nous irons vivre au Nadhor, elle et toi, mes deux enfants, moi le vieil arbre qui ne peut plus nourrir, mais vous couvrira de son ombre... Et le sang de Keblout, retrouvera sa chaude, son intime épaisseur. (...) S’il faut s’éteindre malgré tout, au moins serons-nous barricadés pour la nuit, au fond des ruines reconquises... »

Nedjma, pp. 128-129

« ... ce sont des âmes d’ancêtres qui nous occupent substituant leur drame éternisé à notre juvénile attente, à notre patience d’orphelins ligotés à leur ombre de plus en plus pâle, cette ombre impossible à boire ou à déraciner - l’ombre des pères, des juges, des guides que nous suivons à la trace, en dépit de notre chemin, sans jamais savoir où ils sont, et s’ils ne vont pas brusquement

déplacer la lumière, nous prendre par les flancs, ressusciter sans sortir de la terre ni revêtir leurs silhouettes oubliées, ressusciter rien qu'en soufflant sur les cendres chaudes, les vents de sable qui nous imposeront la marche et la soif jusqu'à l'hécatombe où gît leur vieil échec chargé de gloire, celui qu'il faudra prendre à notre compte, alors que nous étions faits pour l'inconscience, la légèreté, la vie tout court... »

Nedjma, p. 97

VI. Bibliographie

VI.1. Œuvres de Kateb

Soliloques, poèmes, Bône, Ancienne imprimerie Thomas, 1946
Réédition (avec une introduction de Yacine Kateb), Alger, Bouchène, 1991, 64 p.

Abdelkader et l'indépendance algérienne, Alger, En-Nahda, 1948, 47p.

Nedjma, roman, Paris, Éditions du Seuil, 1956, 256 p.

Le Cercle des représailles, théâtre, Paris, Éditions du Seuil, 1959, 169p [contient *Le Cadavre encerclé*, *La Poudre d'intelligence*, *Les Ancêtres redoublent de férocité*, *Le Vautour*, introduction d'Edouard Glissant : *Le Chant profond de Kateb Yacine*].

Le Polygone étoilé, roman, Paris, Éditions du Seuil, 1966, 182 p.

Les Ancêtres redoublent de férocité, [avec la fin modifiée], Paris, collection TNP, 1967.

L'Homme aux sandales de caoutchouc [hommages au Vietnam et à Ho Chi Min], théâtre, Paris, Éditions du Seuil, 1970, 288 p.

Mohamed, prends ta valise (1971)

L'Œuvre en fragments, Inédits littéraires et textes retrouvés, rassemblés et présentés par Jacqueline Arnaud, Paris, Sindbad 1986, 448p.

Loin de Nedjma, Alger, Laphomic, Poème, 93 p.

Le Poète comme un boxeur, entretiens 1958-1989, Paris, Éditions du Seuil, 1994.

Boucherie de l'espérance, œuvres théâtrales, [contient quatre pièces : *Mohammed prends ta valise*, *Boucherie de l'espérance*, *La Guerre de deux mille ans* et *Le Bourgeois sans culotte* ; œuvres écrites entre 1972 et 1988], Paris, Éditions du Seuil, 1999, 570 p. Textes réunis et traduits par Zebeïda Chergui.

Minuit passée de douze heures, écrits journalistiques 1947-1989, textes réunis par Amazigh Kateb, Paris, Éditions du Seuil, 1999, 360p.

Kateb Yacine, un théâtre et trois langues, Catalogue de l'exposition littéraire du même nom, Éditions du Seuil, 2003, 75 p.

Parce que c'est une femme, textes réunis par Zebeïda Chergui, théâtre, [contient un entretien de Yacine Kateb avec El Hanar Benali, 1972, *La Kahina ou Dihya* ; *Saout Ennissa*, 1972; *La Voix des femmes* et *Louise Michel et la Nouvelle Calédonie*], Paris, Éditions des Femmes - Antoinette Fouque, 2004, 174 p.

VI.2. Sélection de courts textes parus dans la presse

- *Bonjour*, in revue *Forge* n° 3, Alger, avril-mai 1947
- *Ouverte la voix*, in *Les Lettres Françaises*, Paris, 16 mai 1947
- *Porteuse d'eau* in journal *Alger Républicain*, Alger 22 mars 1950
- *Keblout et Nedjma*, in revue *Europe*, n° 66 juin 1950
- *Poème au douar Sfahli* in journal *Liberté*, Alger, 23 février 1950
- *La Séparation de corps*, in revue *Soleil*, n° 1, Alger, janvier 1950
- *A l'instar d'un match sanglant*, in revue *Simoun* n° 8, Oran 1953
- *L'Ancêtre et le têtard*, in revue *Simoun* n° 10, Oran 1953
- *Un rêve dans un rêve*, in revue *Terrasses* n° 1, Alger, juin 1953
- *Lakhdar* in revue *L'Action poétique*, n° 5, Marseille, juin 1956
- *Clandestins*, in *Les Lettres françaises*, n° 650, Paris 20 décembre 1956
- *L'Enlèvement de Nedjma*, in *Les Lettres nouvelles*, n° 38, Paris, mai 1956
- *Le Fondateur*, in *Les Lettres nouvelles*, n° 40, Paris, juillet 1956
- *Porteuse d'eau et Pour un blessé à mort* in *Exigence*, n° 5, Paris, janvier 1957
- *Le Fondateur* in *Les Temps modernes*, n° 135, Paris, mai 1957
- *Le feu, c'est le secret*, in *La Nouvelle critique*, n° 112, janvier 1960
- *Le chameau prolétaire* in *Afrique Action*, Tunis, 1^{er} mai 1961
- *La Guerre de cent trente ans* in *Afrique Action*, Tunis, 26 août – 1^{er} sept 1961
- *La Séparation de corps* in *Le Journal des poètes*, n° 3, Bruxelles, mars 1961
- *Déserteur* in *Les Lettres nouvelles* n° 11, Paris, février 1961
- *Jardin parmi les flammes* in *Esprit* n° 11, Paris, novembre 1961
- *La rose de Blida*, in *Les Lettres françaises*, Paris, février 1963
- *L'œil qui rajeunit l'âme*, in *Dialogue*, n° 14, Paris, septembre 1964
- *Parmi les herbes qui refléurissent*, in *Le Mercure de France*, n° 1206, avril 1964
- *Une étoile de sang noir*, in *Révolution Africaine*, n° 54, Alger 8 février 1964
- *Lakhdar à l'école* in *Al Djazairi*, n° 31, Paris, 14 avril 1965

- *Un Corse taciturne* in *Dialogues*, n° 17, Paris, janvier 1965
- *Fleurs de poussière* in *Dialogues*, n° 20, Paris, avril 1965
- *Sidi M’Cid*, in *Dialogues*, n° 23, Paris, juillet 1965
- *Le Bain des Maudits*, in *L’Algérien en Europe*, n° 15, Paris, décembre 1965
- *Un long rêve et un coq rôti* in *Les Cahiers de l’Oronte*, n° 1, Beyrouth, février 1965
- *Les Poissons sautent*, in *Révolution africaine*, n° 123, Alger, 5 juin 1965
- *Poussières de juillet*, in *Révolution africaine*, n° 130, Alger, 24 juillet 1965
- *Nouvelles aventures de Nuage de fumée* in *L’Algérien en Europe*, n°7, 16 janvier, n°8, 15 février, n° 9, 28 février, Paris, 1966
- *Le Sculpteur de squelettes* in *Le Nouvel Observateur*, Paris, 25 janvier 1967
- *La Bicyclette de l’Oncle Ho*, in *Algérie-Actualité*, Alger 1^{er} septembre 1968
- *La Route de Dien Bien Phu*, in *An Nasr*, Constantine, du 11 mai au 15 mai 1968
- *Sur le dos du tigre (Extraits)*, in revue *Promesses*, Alger, juin 1969
- *Boucherie de l’espérance* in revue *Change*, n° 8, Paris, 1971
- *La Gandourie en uniforme*, in revue *Europe*, n° 567-569, Paris 1976
- *Œil de Lynx*, in *Algérie Actualité* n° 1052, Alger, 12-18 décembre 1985
- *Guelma tremble (Nouvelle)*, in *Politis*, Paris, 11 février 1988
- *Le bourricot d’exportation*, in *Algérie Actualité*, n° 1278, Alger, 18 avril 1990
- *Poème d’exil* in *Les Cahiers de la poésie*, Paris, n° 1, janvier-février 1990

VI.2. Préfaces de Kateb

Les Fruits de la colère, préface à *Complainte de la petite Yasmina* de Aît Djaffar.

Les mille et une nuit de la révolution, préface à *La Plaine et la montagne* de Abdelhamid Benzine.

Les Enfants de la Kahina, préface à *La Grotte éclatée* de Yamina Mechakra, 1979

Les Ancêtres redoublent de férocité, préface à *Lounis Aït Menguellat chante...* de Tassadit Yacine, Paris, La Découverte, 1989 ; Alger Bouchène/Awal, 1990

Kateb a également écrit des préfaces pour ses amis peintres :

- M'hamed Issiakhem, *Œil-de-lynx et les américains, trente-cinq années de l'enfer d'un peintre*, catalogue d'exposition
 - *Algérie expressions multiples*, catalogue de l'exposition collective Baya, M'hamed Issiakhem et Mohammed Khadda, Cahiers de l'ADEIAO n° 5, 1987.
-

VI.3. Principales œuvres critiques sur Kateb :

- Jacqueline Arnaud, *La Littérature maghrébine de langue française*, Paris, Publisud, 1986
- Kateb Yacine, Collection « Classiques de monde », présentation Ismaël Abdoun, Fernand Nathan, Paris / SNED, 1986, Alger
- Jacqueline Arnaud, *Le Cas Kateb Yacine*, Publisud, Paris, 1986
- *Hommage à Kateb*, *Kalim*, n° 7, Institut des langues étrangères d'Alger, direction Naget Khadda, 1^{ère} de couverture Mohammed Khadda, Alger, OPU (Office des publications universitaires), 1987, 264 p.
- *Pleins feux sur Kateb Yacine*, Actualité de l'immigration n° 72, Paris, 14 janvier 1987, 128 p. Textes de Merzak Bagtache, Azouz Begag, Tahar Bekri, Farida Belghoul, Mourad Bourboune, Tahar Djaout, Abdelkader Djeghloul, Abdelkader Djemaï, Ahmed Kalouaz, Nacer Kettane, Abdellatif Laabi, Mostefa Lacheraf, Mehdi Lallaoui, Rachid Mimouni, Mustapha Raïth, Tayeb Sbouai, Leïla Sebbar
- *Kateb Yacine et la modernité textuelle*, direction Naget Khadda, OPU, Alger, 1989
- Joseph Le Coq, *Kateb Yacine, le rebelle amoureux*. CBA, 1989.
- *Kateb Yacine*, colloque international, Université d'Alger, 1990, direction Beïda Chikhi, Alger, OPU, 1991, 1^{ère} de couverture Mohammed Khadda.
- Saïd Tamba, *Kateb Yacine*, coll. Poètes d'aujourd'hui, Seghers, Paris, 1992.

- *Kateb Yacine, Éclats de mémoire*, documents réunis par Olivier Corpet, Albert Dichy et Mireille Djaider, IMEC, 1994, 80p.
 - *Anthologie de la littérature algérienne (1950-1987)*, introduction et notices Charles Bonn, Le livre de poche, Paris, 1990.
 - Kateb Yacine, revue Europe, n° 828 / Avril 1998, coordonné par Jean-Baptiste Para et Naget Khadda
 - Benamar Mediène, *Kateb Yacine, le cœur entre les dents*, Robert Laffont, Paris, 2006. Préface de Gilles Perrault.
 - Olivier Neveux, *Théâtres en lutte. Le théâtre militant en France des années 1960 à aujourd'hui*, Paris, La Découverte, 2007.
 - Beïda Chikhi et Anne Douaire-Banny, *Kateb Yacine au cœur d'une histoire polygonale*, Rennes, PUR, 2014.
-

VI.5. Entretiens

Isidro Romero, *Kateb Yacine, écrivain public*, entretien filmé, coll. "Un certain Regard", ORTF / INA, 1971, 54 min.

Hafid Gafaïti, *Kateb Yacine : un homme, une œuvre, un pays*, éd. Laphomic, coll. Voix multiples, Alger, 1986

Abdelkader Djeghloul : *Kateb Yacine, le provocateur provoqué*, Paris, ed. Actualité de l'immigration, 1989, 128 p.

Ghania Khelifi, *Kateb Yacine, Éclats et poèmes*, Alger, Enag, 1990, 136 p.

Gilles Carpentier : *Le poète comme un boxeur, Entretiens 1958-1989*, Paris, Le Seuil, 1994, 190 p.

Stéphane Gatti, *Kateb Yacine, poète en trois langues*, documentaire, France, 2001. Production, La Parole errante.

Sarah Baron, Swann Dubus, *Le Cadavre encerclé de Kateb Yacine lu par Armand Gatti*. Production : le Volcan/scène nationale du Havre. La Parole errante, 2003.