
Fondateur :

Mouloud Mammeri

SPECIAL 1992
SOMMAIRE
HOMMAGE A KATEB YACINE

M. Dib, J. Sénac, R. Belamri, E. Roblès, D. Amrani, M. Abdallah Alaoui,
 L. Sebbar, J. Pélégri, M. Moussy, T. Sbouai, M. El Houssi, T. Bekri,
 B. Rabia, A. Aïtouche, S. Zenia, T. Djaout 3

ENTRETIENS AVEC KATEB YACINE

Tassadit Yacine	
Aux origines des cultures du peuple.....	57
Abdelkader Djeghloul	
La révolte sercine d'un poète militant.....	69
Arezki Mokrane	
Yacine, le frondeur.....	87
Djamal Amrani	
A peuple libre théâtre libre.....	93

ARTICLES

Jean-Pierre Faye	
Le palimpseste algérien de Kateb Yacine	99
Nabile Farès	
Amalou, le pays d'ombres.....	103
Charles Bonn	
Sur des manuscrits de jeunesse de Kateb Yacine	107
Abdallah Medeghri-Alaoui	
Approche de l'image chez Kateb Yacine.....	127
Ismail Abdoun	
La double séduction de Nedjma.....	139
Beïda Chikhi	
Le théâtre et son double	147
Jacqueline Arnaud	
A propos du théâtre de Kateb Yacine.....	157
Mireille Djaïder	
L'Épreuve du Cercle des représailles.....	169
Ouahiba Hamouda	
Kateb Yacine écrits de jeunesse dans <i>Alger républicain</i>	197
Denise Brahimi	
Déclaration d'amour : l'hommage à Fadhma	209
M'hamed Alaoui Abdalaoui	
Bonsoir, na Taos	215

ACTUELLES

Kateb Yacine	
La guerre de 2000 ans (en kabyle)	221

TEXTES ET DOCUMENTS

Ali Ikken	
Fella n tɣmeɛt.....	231
Sassi	
Argaz amuzwar	235

AWAL A KATEB YACINE

Tassadit Yacine

Kateb Yacine compte parmi les auteurs connus aussi bien en Afrique du Nord que dans le monde entier. Qui n'a pas lu ou étudié «Nedjma», son chef-d'œuvre !

Même si les travaux sur Nedjma sont actuellement de plus en plus nombreux, il n'en demeure pas moins que l'œuvre «intégrale» de Kateb Yacine reste encore à décoder, analyser. Car le lecteur garde un sentiment de grande frustration, de soif de connaître chaque fois plus le sens caché, implicite de cette œuvre plurielle, au symbolisme pluridimensionnel. Comme une fresque, dans son achèvement, elle donne l'impression de l'inachevé. Mais, ce n'est là qu'un mode de penser et de vivre une réalité, propre à Kateb Yacine : celle d'une patrie, d'un monde en construction; aussitôt fait, le monde se défait... aussitôt construites les idéologies tombent comme un château de cartes sous ses yeux... ses espérances aussi. C'est précisément ce mot de la fin, ou l'achèvement d'une œuvre conçue dans un esprit permanent d'élaboration qui caractérise sa vision du monde. Mais la révolution n'est-elle pas née pour continuer ? On ne peut que se joindre à Jacqueline Arnaud, pour dire que la métaphore qui convient d'appliquer à l'œuvre de Yacine, c'est peut-être le chantier, comme elle le suggère à propos du «Polygone étoilé» :

«La figure du «Polygone étoilé» suggère la multiplicité des facettes et l'image du chantier, Alger chantier, œuvre en chantier («work in progress»), revient souvent. Kateb est l'homme d'un immense puzzle, auquel sans cesse des pièces sont ajoutées, retaillées, puzzle ou «patch work» qui utilise des étoffes d'origines et de textures différentes»¹.

Mais Nedjma n'est-elle pas le reflet d'une réalité, d'un chantier, d'un pays en chantier, d'une jeunesse en quête d'identité ?

1. *L'œuvre en fragments*. Paris, Sindbad, 1986. p.14.

Notre propos n'est pas de retracer le portrait de Kateb Yacine ni d'analyser son œuvre mais d'informer le lecteur sur les rapports de Kateb Yacine avec la revue «Awal», dont il a été membre du comité de rédaction, à la suite du décès de Mouloud Mammeri, en février 1989.

La revue «Awal», comme nous l'avons signalé dès son premier numéro est interdisciplinaire (anthropologie, sociologie, linguistique, littérature, histoire) et ouverte à toutes les expressions culturelles de l'espace nord-africain (berbère, arabe, français, espagnol). Il va de soi que Kateb Yacine — comme homme de culture appartenant à cet espace — y trouve une place privilégiée.

Ce numéro qui lui est consacré tente de rendre la multiplicité de l'œuvre (roman, théâtre, poésie) tout en respectant l'engagement politique de l'homme qui a milité avec courage et dignité contre le totalitarisme en Algérie en faveur de l'expression des langues et cultures populaires (berbère et arabe algérien) et de l'émancipation des groupes dominés (femmes, ouvriers, paysans). De nombreux amis de Kateb Yacine venus d'horizons divers (Maghreb, Europe), saluent la mémoire du disparu.

RUE DE LA LYRE

Kateb Yacine

Manuscrit envoyé à Mohammed Dib ¹, en 1950, pour publication dans *Alger Républicain*.

Alger de ta poitrine
La source rougissait
Aux affamés lésine
Au lieu de lait du sang !

Aussi rare est la hutte
La rue ou le gourbi
Où l'enfant naît fourbi
Une arme pour la lutte !

Sous les bottes des sbires
Eveillés en sursaut
J'ai vu la rue de la Lyre
Sans mère ni berceau

J'ai vu sans cri ni larme
Sans habits ni frissons
D'Alger les nourrissons
Errer cherchant une arme !

1. Nous remercions Mohammed Dib de nous l'avoir fait parvenir pour ce numéro spécial «Kateb Yacine».

UN CHANT TERRIBLE ¹

Jean Sénac

Précédé d'une notice introductive de R. Belamri

Cet article, le premier sur *Nedjma*, porte la marque de l'amitié. A l'époque où parut le roman, Sénac et Kateb, tous deux vivant à Paris, entretenaient des relations chaleureuses. Ils se voyaient régulièrement, ayant en commun le courage intellectuel et la lucidité. Lors de la préparation du numéro spécial de la revue *Entretiens sur les lettres et les arts* consacré à l'Algérie (février 57), Sénac, passant outre à l'interdiction de Haddad et de Benmiloud — les deux autres responsables du projet — réussit à insérer dans le sommaire, en traitant directement avec l'éditeur, un article où il faisait ressortir l'indépendance morale de Kateb, qui, tout en attaquant le système colonial, dénonçait avec véhémence «*les tares profondes et les habitudes qui ont permis de l'intérieur la mise en place d'un dispositif d'aliénation*» (*Kateb Yacine et la littérature nord-africaine*). Cet acte de désobéissance avait valu à Sénac blâmes et menaces. «*Tu as commis là une de ces fautes que l'on ne pardonne pas*», lui avait écrit Benmiloud, à la parution de la revue. Rappelons que Kateb et Sénac auraient souhaité que fussent associés à cette publication tous les créateurs algériens progressistes, sans distinction de communauté ou de confession. Cette conception ouverte de la culture algérienne n'était pas celle de Haddad et de Benmiloud.

Le texte ci-dessous confirme la relation fraternelle que les deux poètes entretenaient.

Introduction de Kateb Yacine au texte de Jean Sénac *Lettre à un jeune Français d'Algérie* (janvier 1956).

Aujourd'hui, dans le bled comme dans les villes, à l'université, dans le tram, et même dans les casernes, bien des Français d'Algérie disent tout bas ce que Jean Sénac a le courage d'écrire et de révéler. Jean Sénac est un jeune

1. «Le chant terrible», in *l'Express*, 13 juillet 1956.

Algérien d'origine européenne. Il a quitté l'Algérie au moment même où s'ébauchait la tragédie. Cette lettre, adressée à un de ses amis d'enfance, est l'expression du profond mouvement d'opinion qui se fait jour dans les milieux européens, mais qui jusqu'ici était resté à l'état de débat intérieur.

*

* *

Voilà un livre écrit «à la vitesse d'une poignée d'abeilles». Nous n'avons pas fini d'en ressentir les brûlures ni cette intolérable giration où revient à la fois *Nedjma*, l'amante inaccessible, et la ville traquée. A vingt-sept ans, Kateb Yacine, vieux militant politique, appartient à cette race de jeunes poètes pour qui la Révolution ne peut être que totale. Si elle concerne le peuple, elle concerne aussi le style de l'écrivain. Kateb est entré dans notre langue un peu comme un terroriste, mais il s'agit ici d'un terrorisme de la générosité, l'affirmation d'une indépendance intellectuelle qui risque de choquer le lecteur plus par la forme que par le fond. Tout compte fait, *Nedjma* nous raconte autre chose que les aventures politiques, amoureuses ou picaresques de quatre jeunes Algériens. Dans un torrent de thèmes contradictoires, un fleuve difficile se dessine où rien ne surnage, où tout coule et se confond.

Ce roman est peut-être la tentative d'une renaissance à l'échelle de l'homme et du monde, par-delà toutes les fausses barricades. C'est pourquoi il ne manquera pas de scandaliser. Pour Kateb, il s'agissait de «se taire ou de dire l'indicible». A l'opposé du «nouveau réalisme» minuté d'un Robbe-Grillet, il lance ce «réalisme déferlant», atrocement quotidien et bien arc-bouté sur le rêve, ce lyrisme à vif, cette exactitude féroce, à la façon d'électrochocs, de flashes ou de projecteurs (avec cette «ouakfa» de l'arabe, cet abrupt silence vertical qui donne à la phrase plus d'élan).

Ivre de haschich

Après un certain désarroi, nous entrons dans cet univers d'images réelles, bouleversantes, et le récit s'ordonne, non plus témoignage minutieux et discret à la manière de Dib ou de Memmi, ni recensement obstiné d'une société en pleine évolution, mais la sincérité éclaboussante, le poudroïement de la route, le pas même de cette évolution, avec sa fatigue, ses désordres et ses cris. Cette passion de vivre, enregistrée par une caméra syncopée (parfois très proche de Faulkner), est aussi un art poétique. Et c'est l'Algérie nouvelle qui s'éclaire d'un coup et qui chante. Quel chant terrible !

Kateb s'attaque avec autant de violence à l'islam qu'au colonialisme. Cette jeunesse s'enivre, fume le haschich, rêve, combat, tue et souffre avec la même impatience. C'est contre un monde privé d'amour et de vérité plus que de justice qu'elle se dresse, *«patrouille sacrifiée assumant l'erreur et le risque»*.

Dans sa tragédie *le Cadavre encerclé*, comme dans ses poèmes publiés en revues, Kateb nous avait déjà parlé de cette Nedjma mythique et si charnelle, de cette société écorchée qui fait éclater les cadres injustes de ses maîtres (colonisateurs et religieux), de ces jeunes militants inlassablement à l'affût de leur sang.

«Ce sont des âmes d'ancêtre 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, et s'ils ne vont pas brusquement déplacer la lumière, nous prendre par les flancs, 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...» Certes, cette jeunesse rêve de *«la cavalerie des Numides à l'heure du Maghreb renouvelant leur charge»*, mais elle admet que *«la conquête était un mal nécessaire, une greffe douloureuse apportant une promesse de progrès à l'arbre de la nation entamée par la hache; comme les Turcs, les Romains et les Arabes, les Français ne pouvaient que s'enraciner, otages de la patrie en gestation dont ils se disputaient les faveurs.»*

A chaque page, Kateb affirme sa solidarité active avec son peuple en lutte. Mais ces hommes que nous combattons nous parlent dans notre langue. Toute la tragédie est là. *Nedjma* et *le Cadavre encerclé*, c'est précisément cet univers qui éclate. Ce sont ces hommes qui, par un effort suprême, font de la France et de la langue française non pas un vêtement de parade, mais l'arme fraternelle qui va au cœur d'un ennemi impossible à haïr.

POUR KATEB YACINE

Rabah Belamri

**ô ma terre
jette tes flammes
à la face des momies du ciel**

**la reine des cimes a partagé le sel entre ses filles
avant d'entrer dans le puits
où les siècles attendent le retour du cri**

**nous ne voulons pas d'un univers taillé au cimenterre
enfants sans autel
nous brûlerons la légende des sables**

KATEB YACINE, PREMIERE RENCONTRE,

Emmanuel Roblès, de l'Académie Goncourt

Ce fut au printemps de l'année 1946, à Alger, que nous vint l'idée d'une revue littéraire à Louis Julia, El Boudali Safir et moi-même. Titre retenu : *Forge*. Rédigée à nous trois, la notice liminaire précisant que cette publication voulait «*forger de toniques amitiés par delà les soucis immédiats et cruels des uns et des autres*» (le souvenir de Sétif et de Constantine, en Mai 45, était toujours dans nos esprits et dans nos cœurs). Le quatrième et dernier paragraphe du texte précisait que nous nous propositions «*de donner une voix aux écrivains tant d'expression française que d'expression arabe*» (frappons-nous aujourd'hui la poitrine : ceux d'expression berbère nous étaient alors méconnus). Nous souhaitions «*que cet inventaire passionné aidât à la libération des esprits que trop d'ignorance et de préjugés empoisonnent*», et de prouver enfin que «*par-dessus les différences de langue, de mœurs ou de religion, l'intelligence aussi est une patrie.*»

Message entendu par le Gouvernement général, surtout quand la revue publia le texte original — et sa traduction — d'un long poème d'Al Id Hammou Ali qui ne passait pas pour un «musulman domestiqué» selon une expression d'Amar Ouzegane. Un autre repère tout aussi évident : la collaboration de Kateb Yacine, qui venait de publier une plaquette à la gloire d'Abd el Kader aux Editions En Nahdha, dirigées par A. Mimouni, celles-là mêmes qui avaient édité *le Manifeste algérien* et aussi, *le Problème algérien* d'Abd el Aziz Khaldi avec la mention : «*réquisitoire accablant de la colonisation.*»

Tout cela doit, avec d'autres circonstances, expliquer les vicissitudes de la revue à qui fut interdite sa diffusion au Maroc puis dans les départements voisins et, finalement, autorisée dans la seule ville d'Alger. Au septième numéro, il fallut mettre la clé sous la porte, en dépit de collaborateurs de talent comme Emile Dermenghem et Mohammed Dib, et d'annonceurs fidèles comme Edmond Charlot et A. Mimouni.

Un après-midi que je me trouvais au «marbre» de l'imprimerie *d'Alger républicain*, rue Koeklin, pour la mise en page du numéro 2, un adolescent

vint me voir et me dit son nom : Kateb Yacine. Il devait avoir seize ou dix-sept ans et me paraissait très vif d'intelligence et d'un tempérament enjoué. Il voulait me connaître et me confier un poème. Notre amitié date de ce tout premier entretien.

Plus tard il me remettra son essai sur l'Emir Abd el Kader et me racontera comment, en Mai 45, on l'avait collé au mur pour le fusiller, et comment il s'en était sorti de justesse en raison de son jeune âge. Cela me fut rapporté avec simplicité mais avec un pli au front. Je lui dis que je préparais déjà notre numéro 3 et qu'avec Louis Julia et El Boudali Safir nous avions décidé de faire une place aux jeunes poètes en leur consacrant un cahier encarté. Parmi les textes retenus je citerai *Vega*, de Mohammed Dib, *Noctambule*, de Jean Sénac et, bien sûr, celui de Kateb Yacine (qui signait alors Yacine Kateb) intitulé *Bonjour*. C'était le premier qu'il livrait au public et l'on verra que sa révolte est bien celle d'un adolescent mais avec déjà «des meurtrissures au cœur.»

BONJOUR

par Yacine Kateb

Bonjour ma vie
Et vous mes désespoirs.
Me revoici aux fossés
Où naquit ma misère !

Toi, mon vieux guignon,
Je te rapporte un peu de cœur.

Bonjour, bonjour à tous,
Bonjour mes vieux copains ;
Je vous reviens avec ma gueule
De paladin solitaire,
Et je sais que ce soir
Monteront des chants infameaux...
Voici le coin de boue
Où dormait mon front,
Aux hurlements des vents,

Par les cris de Décembre ;
Voici ma vie à moi
Rassemblée en poussière...

Bonjour, toutes mes choses,
J'ai suivi l'oiseau des tropiques
Aux randonnées sublimes,
Et me voici sanglant
Avec des meurtrissures
Dans mon cœur en rictus !

Bonjour mes horizons lourds,
Mes vieilles vaches de chimères.
Ainsi fleurit l'espoir
En mon jardin pourri !
— Ridicule tortue,
J'ai ouvert le bec
Pour tomber sur des ronces.
Bonjour mes poèmes sans raison...

KATEB YACINE OU LE GERBIER D'EXIL

Djamal Amrani

J'avais d'abord entendu parler de lui par une de mes parentes qui travaillait à *Alger républicain* à l'époque où lui-même y collaborait. Cela doit remonter aux années 1949/50 si je ne me trompe. J'étais lycéen. Je n'avais pas encore lu d'écrivains algériens mais j'avais l'heureux privilège de côtoyer Mouloud Mammeri - qui devint plus tard mon professeur de lettres - par l'intermédiaire de Gana, son neveu, assis en cours à la même table que moi. Ceux qui allaient être à la pointe de notre littérature, romanciers ou poètes, n'avaient pas encore publié ou peu.

Ce n'est que plus tard, dans les années 1958/59 que j'ai pu rencontrer Kateb chez une amie commune, Mme Anne Heurgon-Desjardins ¹, qui l'avait un temps hébergé et lui avait cédé une aile de son château à Cerisy-la-Salle ², à l'époque où il mettait la dernière main à *Nedjma*. Très peu d'années avant.

Lorsque je fis connaissance avec Kateb, j'avais déjà lu son roman. *Nedjma* a fait comme on le sait son chemin dans le monde de la littérature au point d'apparaître comme l'un des meilleurs ouvrages parus à cette période. Je n'avais pas bien assimilé tout le texte cependant passionnant, mais les discussions que j'ai pu avoir avec lui par la suite au «*Old Navy*», au «*Saint Claude*» ³ m'ont précipité comme par envoûtement dans son univers. J'étais entraîné par sa puissance évocatrice, par la raucité de sa voix et son déluge verbal. Un dialogue franc et revigorant. Il m'a ainsi fasciné dès l'abord. Et ce qui m'a également frappé chez lui, c'est qu'il était obsédé par la vérité. Moi, j'étais enrichi par ce qui fait le moût de la vie. Jean Amrouche nous recevait

1. A vécu un temps en Algérie. Elle était une amie personnelle de Roger Martin du Gard, d'André Gide, de Jean Amrouche, de François Mauriac et présidente du Foyer culturel international de Cerisy-la-Salle. Elle est décédée en 1978.

2. En Normandie dans la Manche près de Granville.

3. Deux bistrots boulevard Saint-Germain où se réunissaient pendant la guerre de nombreux écrivains et artistes algériens : Hadj M'Hamed el Anka, Jean Sénac, Nordine Tidafi, M'Hamed Issiakhem, M'Hamed Aoune, Hadj Omar...

souvent chez lui rue Malesherbes. Quelque temps après, Kateb me proposa de l'accompagner ou de le rejoindre en Allemagne et en Tunisie. Pour moi, le sort en décida autrement. C'est à l'état-major de L'ALN que je devais atterrir. Versé au commissariat politique et dirigeant (avec un collectif d'étudiants qui venaient de rejoindre nos rangs) la revue *El Djeich* ¹, nous disposions d'une importante bibliothèque ouverte à tous les djoundi ² à qui nous dispensions des cours d'économie politique, d'histoire et de littérature universelle. C'est ainsi que j'eus l'occasion de leur raconter Kateb et son œuvre comme je le fis pour Mohammed Dib, Mouloud Feraoun, Malek Haddad, Assia Djebar. Cette dernière et Da Lmulud enseignaient alors à Rabat.

Je leur fis également un long exposé sur *le Cadavre encerclé* au moment même où Mustapha Kateb et la troupe théâtrale du FLN étaient venus se produire dans les camps d'instruction avec *les Enfants de la Casbah* de Abdelhalim Raïs, le 1^{er} novembre 1961. Nous recevions tous les journaux notamment *le Monde*, *l'Express*, *France Observateur*, *Afrique Action* qui venait de succéder à *l'Action*. Kateb y tenait régulièrement une chronique humoristique et je m'empressai à lui envoyer un mot gentil, sans laisser d'adresse, accompagné de deux nouvelles par moi écrites «Lathmas, l'épouse au cœur fidèle» et «Les derniers beaux jours», au journal même. Elles furent immédiatement publiées, sous le pseudonyme de Jamil Kateb. C'était une manière de communiquer librement en plein champ d'action, en pleine clandestinité, de loin en loin mais proches par le cœur et la pensée dans la lumière partagée. C'était en juin 1962.

La deuxième rencontre, fortuite celle-là, eut lieu en août 1962, juste après l'indépendance, rue d'Isly. J'étais chef de la rubrique internationale à *El Chaab* ³ et lui billettiste à *Alger républicain*. Il était très sombre et d'un pessimisme débridé quant à la situation d'alors. «Les frères Karamazov» aimait-il à répéter. Et quelques jours plus tard, il était expulsé du pays par la zone autonome d'Alger. «*Et puis après tout, ce n'est qu'une crise politique, une crise de transition, c'est normal...*» Et il est parti, dévoré par son propre brouillard.

J'ai reçu de lui une carte de Rome et une autre de Milan. Puis je l'ai revu à Paris en novembre 1962 dans les bureaux de *Jeune Afrique*. Nous avons passé le week-end à Dampierre chez Robert et Denise Barrat. Avec Jean-Marie Serreau, il était en plein préparatifs de *la Femme sauvage* ⁴ pour le Théâtre Récamier. La générale était prévue à la mi-décembre.

1. Organe central de l'Armée de libération nationale.

2. Militaires algériens, non gradés.

3. Premier quotidien national en langue française après 62, devenu *Le Peuple* puis *El 'Moudjahid*.

4. Reprise du *Cadavre encerclé* avec un prologue et un épilogue.

Invité en URSS, j'ai réussi à faire coïncider ma date de départ d'Alger avec la première représentation, et c'est ainsi que j'ai pu passer une quinzaine de jours pleins avec lui, quinze jours dans l'euphorie totale, quinze jours d'espérances communes dans la bohème, les libations effrénées, au «Old Navy» en guise de pèlerinage, au «Carrefour» un autre bistrot de Saint-Germain où son proche ami, l'illustrissime Mostafa Lacheraf, en exil, venait nous retrouver. Il y avait l'inénarrable Saïd Ziyad, son amie Margaret La Suédoise,... des soirées qui se terminaient aux aurores où nous devisions de l'Algérie dans la fraternité retrouvée.

J'ai fait la connaissance de toute la troupe de Serreau, j'ai assisté à la quasi-totalité des représentations. Le spectacle a été très bien accueilli par le grand public et la presse française. Mais de jour en jour les difficultés financières surgissaient, les difficultés matérielles aussi. Kateb était littéralement sans le sou. Les Editions du Seuil ne lui donnaient plus d'avances. Les comédiens se nourrissaient de croissants-crème. Ils avaient tout juste de quoi se payer un ticket de métro.

J'ai senti à cette époque combien l'Algérie lui manquait, combien il était meurtri dans sa propre chair, amputé et déchiré entre cet exil forcé et son désir de rentrer au pays. Il le pouvait sans risque, je suppose, son interdiction de séjour avait dû être levée, puisque nous avions un gouvernement, un parti et une Assemblée constituante en place et que les luttes intestines semblaient être éteintes ou flottaient encore en état de crise larvée.

Nostalgiques, du vague à l'âme, nous quittions souvent Saint-Germain pour Barbès et là, rue de la Charbonnière, chez Maamar (il était originaire de Hadjout) un gars bien de chez nous qui tenait un bar, nous prenions une lampée d'air natal en veillant jusque tard dans la nuit autour d'une bonne loubia et d'une, deux ou même trois, c'était selon, bouteilles de beaujolais, en écoutant plongés dans une profonde béatitude la voix de Hadj M'Hamed el Anka. Ziyad était toujours des nôtres. Nous logions tous trois à l'Hôtel de France, rue de Vaugirard. La presse talonnait Kateb et les étudiants de gauche itou. Il discutait avec eux à bâtons rompus avec sa verve coutumière dans un bistrot jouxtant l'hôtel. Par la suite, Kateb m'a présenté à Jean Genêt, qui résidait à l'hôtel Lutécia, puis à la brave et aimante Charlotte Huerre, une amie de son père et sa première maîtresse d'école à lui. Elle le couvait comme son propre fils, le maternait, l'encoconnaît - Charlotte est l'allégorie de la tendresse. Toujours disponible pour lui et sécurisante à souhait, elle adoptait ses amis d'instinct.

Il y a aussi l'épisode des fêtes de fin d'année 1962. J'avais retrouvé la famille Conhil, des amis de l'Algérie, mes amis vigilants : Jean, professeur de philo, collaborateur de la revue *Esprit*, et Claire, sa femme, chirurgien-dentiste. Ils m'avaient invité à passer le réveillon chez eux. J'avais accepté de

gaieté de cœur et quand j'arrivai avec Kateb, Ziyad était avec nous, et je le présentai, ce fut l'explosion de joie et de réminiscence. Un réveillon fastueux. Il faut se souvenir que Kateb avait publié pour la première fois *le Cadavre encerclé* dans la revue *Esprit*.

D'autres de ses pièces suivront - et j'étais ma foi étonné qu'il ne connût pas Conhil, alors que ce dernier était un des pivots de la revue et le collaborateur direct de Domenach, le directeur. On peut reconnaître sans conteste la pudeur, la discrétion et la réserve de Kateb. Il n'appartenait pas à ces flagorneurs, à ces lèche-bottes, à ces opportunistes, (ils foisonnaient à l'époque) qui n'ont de cesse d'être à la merci des éditeurs, des directeurs de journaux ou autres patrons de radio. Il ne connaissait pas Conhil, il en avait entendu parler certes, il avait lu son remarquable article sur la démocratie, en pleine guerre d'Algérie, mais il n'avait jamais essayé de le rencontrer. Kateb savait s'abstraire de certaines situations, il savait aller vers les gens mais avec un total esprit de désintéressement. Il savait donner par pure bonté, sans rien attendre en retour. Il savait partager. Et ça, j'ai la conviction que c'est une des dominantes de sa personnalité.

Il y avait à cette soirée le talentueux Henri Pichette (auteur de *Nucléa, les Epiphanies, les Revendications*), Calder, le créateur des mobiles et des stables, Maurice Clavel, Laurent Terzieff et d'autres sommités de la culture et des arts. Kateb avait charmé tout le monde avec ce rayonnement désinvolte qui fait les véritables séducteurs.

Et je suis rentré sur Alger avec Ziyad, le 6 février 1963. Kateb comptait revenir chez nous un peu plus tard avec J.M. Serreau pour produire son spectacle au TNA¹. Rien ni personne ne pouvait s'opposer apparemment à ce projet d'autant que de nombreuses troupes étrangères, la Contrescarpe entre autres, étaient conviées à Alger et dans l'intérieur du pays.

Et il est arrivé en avril de la même année, sans crier gare. Je l'ai attendu à l'aéroport de Maison-Blanche, il a passé deux jours chez moi et le reste de son séjour chez M'hamed Issiakhem, son ami de toujours, rue Charles-Valin à Alger et nous sommes montés tous trois au ministère des Affaires étrangères, puis au ministère de l'Education nationale avec le ferme espoir d'accueillir chez nous *la Femme sauvage*. Nous avons contacté beaucoup de gens de la «culture», mais il y a eu blocage, obstruction. On nous avait même rétorqué une fois que c'était bien prématuré de donner un tel spectacle ici. Pourquoi ? Nous ne l'avons jamais su. Il est bien certain que Kateb n'avait pas que des amis. Il avait également des détracteurs, des rivaux vénimeux, des frères ennemis tapis dans l'ombre, qui s'ingéniaient à l'éreinter, à le discréditer en

1. Théâtre national algérien.

sourdine et en coulisses. Cela faisait partie d'un parfait scénario et d'une orchestration bien menée. Mais sous la déision de Kateb pointait une blessure béante : l'humiliation des rêves sacrifiés. Ses déceptions : des amitiés trahies, jointes à des rejets viscéraux.

Et puis un jour... un jour, nous avons M'hamed, Kateb et moi, décidé d'aller faire une visite à Ismaïl Aït Djafer ¹, qui travaillait à la Sonelgaz. C'était un jour gris et sombre, Chérif Hamia devait être des nôtres mais il était pris ailleurs. Aït Djafer, dans l'opposition au régime et sympathisant avec les idées d'Aït Ahmed nous, avait juré être surveillé. Il présentait tous les symptômes de l'inquiétude. Nous prîmes ses assertions, aussi légitimes fussent-elles, un peu à la légère, un peu d'une manière désinvolte, mais le fait est que sur le coup de 1 h-et demie (nous nous étions séparés à midi, M'hamed était rentré chez lui, Kateb et moi étions attendus à déjeuner chez ma sœur à Bains Romains), Pouchkina, la compagne d'Issiakhem, m'a joint par fil pour nous informer que ce dernier venait d'être interpellé par des hommes en civil et amené avec eux. Nous étions stupéfaits. Nous vivions un régime de terreur policière éhonté. M'Hamed était accusé de collusion avec les dissidents. En fait il aurait crié la veille ou l'avant-veille dans un bistrot «Vive la Kabylie» sous l'effet d'une forte cuite.

Avec Tayeb Eddikioui, un autre ami des bons et mauvais jours, nous étions tous deux sur le point de rejoindre nos postes respectifs à notre ambassade de Cuba, nous avons pu toucher sur-le-champ, un haut responsable du ministère de l'Intérieur, et M'hamed fut relâché le soir-même sans tambour ni trompette. Dans l'après-midi, cette arrestation arbitraire ne dit rien qui vaille à Kateb, qui se rappelait ses démêlés avec la zone autonome d'Alger, il s'envola par le premier avion en partance pour Paris, bredouille quant à son projet de spectacle, désillusionné, désappointé, plein de ressentiments devant toutes ces déconvenues. N'importe comment il était revenu pour une courte durée.

J'ai revu Kateb à Alger au printemps 1966. J'ai passé plusieurs jours avec lui à La Pointe Pescade et il s'est installé définitivement en Algérie.

La dernière fois que je l'ai vu en 1988, il était léger comme graine au vent. Il semblait n'avoir que la peau sur les os. Il ne subsistait que par la vertu de l'esprit, un des esprits les plus vifs et les plus ironiques de notre génération. C'était un fidèle absolu. Il était attaché à quelques êtres très chers dont il fut souvent séparé. Il a passé une grande partie de son temps à lever le camp, allant d'exil en exil, voyageur sans bagages mais non sans répartie. Il est à Paris, à Rome, à Zagheb, à Tunis, à Tachkent, au Caire...

1. Auteur de la célèbre *Complainte des mendiants arabes de la Casbah*. Ed. de la Jeunesse de l'UDMA 1953 ; réed. P. J. Oswald Paris 1963. Il a eu maille à partir avec la police de Ben Bella.

L'écriture était pour lui une nécessité impérieuse. Il était compagnon de route des communistes par antifascisme, je crois. Son œuvre est monumentale : la technique matérielle et l'éthique la plus épurée se confondent. *Nedjma* : somme de pages volcaniques et une foule de visions perturbantes.

Pour déconcerter tout le monde, il choisira d'être enterré au cimetière d'El Alia, à côté de sa mère, comme il avait choisi délibérément le sens de sa vie.

Plus loin que ma mémoire

pour Kateb Yacine trop tôt ravi à notre affection et à qui je dois bien cette offrande car tu es sur nos lèvres la présence continue et épurée de la vie.

1

A l'aube mémorable
 Le soleil parmi les genêts
 Tu acclimates ton âme ouverte
 A l'ensablement des solitudes
 Bonheur éruptif
 Dans des rêves lactés
 Dans la paix dénouée du jour
 Et tu éclates de toutes les violences du monde
 Et tu parles plus haut que ta voix
 Plus haut que les frissons
 Plus haut que les tendresses
 Plus fort que les désolations.

2

Le feu qui s'épelle en rêves
 Et le désert fécondé
 Qui rêve
 La nuit qui se remâche
 Et le défi qui pèse sur tes épaules
 L'orgueil délesté qui s'illumine
 Et le futur singulier
 Qui agite ses îles lointaines
 Le regard qui se dévergonde
 Et l'eau écliptique de la vague
 La chair mâle de ta sagesse.

3

Les pas de l'esprit
à l'assaut d'un chemin de sang
Et tes mots qui luisent
Dans une mare
A notre dimension
Et des images titubantes
Qui inventent ta vie
Et recommencent ta mémoire

4

Etoile qui creusera le jour
Etoile qui cerne tes yeux
Derrière la nuit
Etoile secourable ouverte
Dans des cœurs fraternels
Et dans ton propre cœur
Etoile à fleur de terre
Où se plumbe ta joie
Etoile en plein midi
Qui retombe en éclats
Etoile taciturne
Qui suspend ta mémoire
Etoile poignardée
Qui rallume les étoiles.

5

Sur les fuseaux de ton regard
Chaque jour orgueil humilié
Chaque jour sans nombre
Chaque jour sans corps
Et sans énigme
Chaque jour diffus
Tu te réveilleras peut-être.

6

Rivage tendu
S'il revient jamais ton fruit vert
Notre piment narcotique,

7

Comme le rêve muré à la houle
Clarté inerte où tu as dormi
De quelle absence
De quel cri interdit
De quel miasme
De quelle convalescence raffermie
Te laves-tu.

8

Vivre au pluriel
Et boire l'argile à sa naissance
Tu es complice d'un soleil immédiat
A l'ombre de notre sang
Nudité incendiée dans l'incendie des corps
Blessure investie qui t'abrège
Tu connais tous les sommeils
Qui te séquestrent
Et tous les baptêmes
Qui te défendent.
Tu sais les mots qu'il ne faut pas dire
Et la voix qui doit se taire
Et le vaisseau de tes sourciers
Tu te noies dans l'âge
Et la mer chaude de tes itinéraires
Feu fou ta mise en terre
Miracle
A l'île de nos brisants.

9

Tu captures la mer lustrale
Tu ramènes à nos dimensions
Tes caresses essentielles, informulées
Tu règues à l'heure nommée
Où la lèvre se corrompt
Quel silence précis t'exile
Vers un sommeil déminé.

10

Ruche soigneuse
Pareille à la terre épaisse
De nos tumultes
Magie somptueuse
Te voici
Cœur dépossédé
Fleur coupée de sa chair
Parole votive
Te voici
Regard cicatrisé
Labour imaginé
Colère diligente
Te voici
Terreau à flanc de source
Amer comme l'ivraie
Te voici sans issue séquestré
Dans tes printemps.

11

Le pain rompu
L'évasion du poème
L'éveil et l'exigence de la pierre
Qui achèvent ta naissance
Le lit triste sous la canicule des soifs
Qui crée tes prisons
Mais
Le feu obstiné à ta présence
Souveraine
Essaime silence pétrifié.

12

Hâte-toi de vivre sans regret
L'eau chuinte sur l'insouciance des prés
Et la vie est terriblement belle
Hâte-toi prompt à pénétrer
Et à te tapir dans nos cœurs
Au-dessus de la nuit
Des naufrages
Et l'illusion frénétique
De tes moissons sagaces.

13

Où te glisses-tu
Sommeil de l'étang tari
Eté roide d'arrière-saison
Où te glisses-tu
Fleur initiale de la source
Etoile pigmentée des neiges
Que retiens-tu
Ecorce halée des confins
Feux exigus des foudres
Que fixes-tu martyr pressenti
Sur le dos de la terre.

14

Il reste à arrimer l'astre
Au niveau de tes yeux
L'instant passe qui te nomme.

15

Au-dessus des conjurations
Et à la frontière des deuils
Le soleil aux verrous
Que faut-il pour délivrer ta parole
Que faut-il pour dénoncer
L'enfant dont tu te réjouis.

16

La moisson incorruptible
Et ton sourire d'initiation
entre l'écorce et les stigmates
Tu respires la fraternité liminaire
Des vertus
Tu bénis le jour transparent
Des errances
Dessous le croissant-lune
De ta révolte.

17

Une quête nouvelle d'étoiles folles
Dans une offrande séditeuse
Ta charité exacte sera ton point final.

18

Enfin

Ta parole restituée

A un sommeil rompu

Tu commandes à la vie d'exister.

KATEB YACINE

FILIATION PLURIELLE ET AMBIGUÏTE

M'hamed Alaoui Abdalaoui

S'il se trouve des auteurs qui cherchent à pallier l'indigence de leur imaginaire, de leur stratégie scripturaire par une véritable stratégie promotionnelle de leurs écrits, multipliant les signatures et cultivant une bien voyante présence dans les colloques et autres manifestations culturelles, l'homme qui nous réunit aujourd'hui n'avait aucune enseigne à faire reluire, lui dont la vie s'était confondue avec l'écriture.

Il avait nom écrivain.

Et si son nom est devenu mythique, à la semblance de ses personnages, il le doit au bonheur, à la puissance et à l'authenticité de sa seule plume, c'est-à-dire de l'essentiel.

Kateb était une voix qui chantait *a cappella*.

Cet homme qui ne courait pas après les honneurs, mais dont nombre d'écrivains du Maghreb se disputent la paternité, n'a vu son texte fondateur *Nedjma* réédité en format de poche qu'en 1981, et alors que des prix sont décernés à droite et à gauche à des vétilles, il ne s'est vu rendre un hommage avec «Le Grand Prix National des Lettres» français que peu avant sa mort, lui qui n'écrivait plus en français. Des sentiers se sont esquissés pour tenter d'approcher son œuvre, non pour la cerner, elle qui est vivante parce que sauvage et puissante parce que rebelle, mais tout au plus pour tenter d'en identifier quelques aspects et d'amorcer une épure de dialogue.

*

* *

A un moment où pour une large part, l'imaginaire en français, originaire des deux rives de la Méditerranée, se réfugiait derrière une identité frileuse, compréhensible là-bas, légitime ici, solidement amarré à son port d'attache, Kateb osait avancer que «*la conquête était un mal nécessaire, une greffe douloureuse apportant une promesse de progrès à l'arbre de la nation entamé*

par la hache». A un moment où par nécessité, ou par refus, les embruns tenaces de la conjoncture coloniale entretenaient l'illusion de l'«*éclat virginal*» de l'origine, Kateb s'érigeait contre la lactescence de circonstance, dénonçait les balises des fausses évidences et des vérités controuvées, secouait les diktats tant de l'identité que de l'écriture, chantait la filiation multiple, pour une réelle quête participante de soi.

Aussi le refus de la tranquille assurance narrative, comme le recours aux voix multiples, qui ont fait école depuis, n'étaient nullement dictés par un quelconque caprice, mais bien par une nécessité. Tant et si bien que son œuvre, à l'origine si intimement confondue avec la tribu et sa mémoire, en a atteint la consécration de l'exemplarité.

*

* *

Si, aujourd'hui, l'on commence, timidement encore, à prendre conscience de la présence de l'Autre en soi-même, et de la nécessité de son exploration et de son évaluation, de celle de la connaissance réciproque, Kateb fut là un magnifique précurseur.

Et déjà, aux discours oiseux des détracteurs — d'hier mais aussi d'aujourd'hui — de l'usage du français, il avait démontré, depuis les années 50, qu'on pouvait aimer une langue étrangère, en l'occurrence celle du dominant, et dire dans un poème superbe que l'Algérie «*n'est pas une province française*».

Fallait-il qu'il fût un visionnaire mû par une intelligente générosité pour qu'au cœur de l'affrontement, de la blessure et de la mort, il saluât, dans une déchirante incantation, la présence gémellaire dans le feu du dire de la «*tribu décimée*» et du «*patrimoine profané*» quand, «*d'une rafale au cœur / chaque jour [la] fin [était] annoncée*».

*

* *

Aujourd'hui qu'au Maghreb le concept d'«*authenticité*» chargé de relents ostracistes inquiétants, au nom du souci identitaire, semble faire florès, mettant en exergue un héritage monolithique et immaculé, et par là-même, glissant vers ce contre quoi le dominé luttait hier encore, la dévalorisation — quand ce n'est pas l'amputation — d'une partie de lui-même que n'ont pas

sauvé hier les simples thèses sur sa condition, et, l'indépendance recouvrée, les intarissables chants laudatifs des caudataires attirés, aujourd'hui donc, la leçon de Kateb est loin d'être désuète qui dit les méfaits du sédentarisme culturel (celui maghrébin et arabo-musulman) auquel la tribu du Maghreb paie maintenant un lourd tribut.

Kateb au regard d'outre-mer a révélé ces «ruptures historiques», quelque pénible que cela fût, par l'imaginaire, voie royale s'il en fut de la connaissance de soi, mais aussi de celle de l'Autre. Ce faisant, il a brisé le cercle du chapelet des invariances pour nous inscrire dans la filiation plurielle que refusent d'admettre aujourd'hui les ministres du culte uniradiculaire, dans le pays d'Apulée et de Tariq Ibn Ziyad, comme en pays vis-à-vis du Nord, et qu'irrite, entre autres, la vêtue arabo-musulmane de l'héritage grec.

Kateb, d'une plume à rebrousse-poil, a non seulement donné au récit ses dimensions lyrique et épique, mais a aussi été, au Maghreb, à l'origine de ce qui reste consubstantiel à tout écrit fictionnel : l'espace de l'ambiguïté. C'est ainsi que son œuvre a pu s'octroyer le privilège d'un pouvoir analeptique, loin de la fixité et des tentations fétichistes. Ce soir, en hommage au grand regretté, nous aurons pour clôturer ces journées qui lui ont été consacrées, et en écho à sa voix, celles, successivement de Majid el Houssi, Habib Tengour, Tahar Bekri, Abdelwahab Meddeb et Tahar Ouattar, qui nous diront, chacun à sa manière, ce que leur inspire une œuvre qui a contracté l'engagement de la perpétuation d'une mémoire à travers mainte anamorphose ¹.

1. Texte lu à la Table ronde consacrée à Kateb Yacine au Palais de la Culture d'Alger, le 30 octobre 1990.

KATEB YACINE ET SES FEMMES

Leïla Sebbar

A Radio-Beur, on avait parlé de Kateb Yacine. Il venait de mourir. Certains l'avaient connu, d'autres pas. J'avais dit, et cela avait été mal compris, que sa mort ne me rendait pas triste.

J'avais alors le privilège de ne l'avoir pas connu, seulement rencontré, une fois, dans un studio à France-Culture, il venait de publier *l'Œuvre en fragments* éditée par Jacqueline Arnaud, dont il a toujours été le romancier algérien préféré.

L'homme, je ne l'ai pas connu, en chair et en os. Je l'ai lu et je disais, ce jour-là, qu'il aurait pu mourir, pour la lectrice que je suis, après *Nedjma*, ce roman qui fonde la littérature algérienne dans sa modernité, sa férocité, son ambiguïté.

Donc, sa mort ne me rendait pas triste, parce qu'il est dans *Nedjma*, pour l'éternité, c'est ce que je voulais dire. Aujourd'hui encore, il n'est pas mort, l'écrivain. Il ne sera jamais mort ou bien il disparaîtra avec l'univers dans l'ultime fournaise ou la glaciation dernière.

Un regret cependant. Sans le rencontrer nécessairement, il était malade et reclus, j'aurais voulu savoir s'il avait reçu dans sa modeste maison de Ben Aknoun, à Alger, où je l'avais envoyé, *J. H. cherche âme-sœur*, un roman que je lui ai dédié où un jeune Arabe de France, Jaffar, découvre, en cellule carcérale, le roman *Nedjma*, la femme Nedjma, et Jaffar, voyou inculte, est ébloui. Kateb Yacine a-t-il jamais reçu ce livre ? A-t-il su qu'il lui était dédié ? Je n'ai pas interrogé ses amis. Personne ne m'en a rien dit. Ni sa fille.

Depuis des années, je garde une photographie de Kateb Yacine, la même, je n'en regarde jamais d'autres. Elle est là, debout contre des livres, une photo pleine page, sans couleur. Il est assis sur une marche d'escalier, contre un mur de briques. On ne sait pas où, ou plutôt, je ne sais pas où, le photographe l'a peut-être un jour précisé. Il est habillé comme un étudiant pauvre, une chemise qu'on achète dans les stocks américains, un pantalon de velours, des espadrilles, des socquettes de collégien qui font des plis parce que l'élastique

est distendu. Le pantalon est rapé au genou. Entre ses mains, il tient un chat noir dont on voit la tête, pas les yeux.

Le regard de Kateb Yacine est dans l'ombre, comme absent, ou patient, sans exaltation. Il a un visage étroit et long, des rides au front. Ses cheveux ne sont pas encore gris. Il a une abondante chevelure noire frisée, les oreilles dégagées, il a de grandes oreilles.

Il sourit peut-être.

La bouche est sombre comme les yeux. Si on regarde attentivement, on perçoit un sourire mince, très mince, de la bouche et des yeux.

Cette photographie me plaît infiniment. L'homme, il pourrait n'être pas écrivain, me touche et me séduit, il serait n'importe quel homme qui prend simplement le soleil, au pas de sa porte. Je sais que c'est Kateb Yacine, l'écrivain, le poète, et qu'il est assis là, par hasard ou non, dans une absolue simplicité et dans le tourment.

Je ne sais pas pourquoi, c'est entre deux femmes que je l'ai posé. Portraits en couleurs. L'une est rousse et l'autre brune. Je n'ai jamais changé la disposition. Je ne crois pas avoir choisi, délibérément, ces femmes. C'est comme si elles s'étaient, d'elles-mêmes, placées de part et d'autre de Kateb Yacine. Les regards ne se croiseront jamais. C'est moi qui les croise, artifice de lectrice et de voyeuse.

La rousse, on l'appelle «La Belle Irlandaise». Elle a l'œil inquiet des femmes qui ont peur de vieillir. Elle est jeune. Sa peau est dorée, son regard vert. Elle fixe un miroir à main, long et ovale. Les crans de ses cheveux couvrent ses épaules, voluptueux. Nedjma, si je me souviens, a une chevelure rousse et soyeuse. L'étrangère de la tribu, la séductrice. Entre vierge et putain. La Belle Irlandaise, sa main glisse dans ses cheveux fauves, a le regard sauvage du désir, de la folie, de l'effroi, comme à l'idée réelle de sa mort. L'autre femme, de l'autre côté de Kateb Yacine, est une paysanne, femme de la terre, fidèle, jamais fatale, vierge et mère. Elle n'a pas de miroir, juste l'œil du peintre, il la nomme «Jeune Fille de Procida». Elle a le regard doux et serein, le front lisse, les cheveux sages en lourdes tresses au ruban rouge noué au-dessus de l'oreille.

Derrière elle, un paysage italien, la mer au fond. Près de la main, une branche d'olivier. Elle est belle et fière, comme une fille de la tribu.

L'homme, au milieu, assis contre le mur en briques rouges, ne dit rien, mais on sait que ces femmes comme Nedjma, sont ses femmes. Pour toujours.

KATEB EN FRAGMENTS

Jean Pélégri

Difficile d'écrire sur Kateb un texte suivi. Comment en effet traiter d'une manière linéaire une œuvre éclatée, un homme multiple et parfois contradictoire ? Préférer plutôt — comme lui et à sa manière — le fragment. Quand il parle de ses retrouvailles avec la terre natale vers les années 60 — cette terre ravagée pour laquelle il a brûlé — il parle d'une terre «*trouée comme une couverture.*»

Ainsi de ma mémoire à propos de Kateb.

*

Il y a aussi difficulté à parler, quand il nous a quittés, d'un écrivain qui vous est cher. Il y en a tant et tant, alors qu'il n'est plus là pour se défendre, qui n'ont pour but que de récupérer à leur usage Kateb et son œuvre... Aussi, d'abord, cette banalité que chacun a pu éprouver. Dès ses premiers poèmes — et en lisant *Nedjma* — j'ai pensé à Rimbaud. Mais à un Rimbaud qui serait de mon pays. Ses paysages me semblaient ocres, tourmentés ; et ses personnages, marqués d'un signe, paraissaient griffer le paysage. Cela, pour des raisons obscures — et pourtant évidentes — m'était douloureux et souvent pénible. Aussi, pour *Nedjma*, m'y suis-je repris à plusieurs fois. Je ressentais trop la griffure.

*

Comme Rimbaud, le génie l'a traversé très tôt, avec fureur. Et il a écrit des textes fulgurants. Ensuite, comme Rimbaud, et mis à part son œuvre théâtrale en arabe dialectal, une part de son génie semblait l'avoir quitté. Au lieu d'écrire, il parlait, il invectivait. Et parfois, malgré son ironie, il prêchait. J'aimerais savoir la cause et l'origine de ce silence et de cette déchirure. Pourquoi ?

L'Algérie a bien de la chance. A un moment crucial de son histoire, elle a engendré deux poètes hors du commun. Kateb et Dib. Un qui clame et l'autre qui parle à mi-voix. Un qui fulgure et l'autre qui murmure merveilleusement. Avec les mots de la même langue.

*

Coïncidence heureuse — et ceci explique cela — la première fois que j'ai rencontré Kateb, c'est chez Dib. Nous avons passé toute une journée ensemble. Nous avons même songé, vers les trois heures de l'après-midi, à créer une revue. Qui s'appellerait *Diagonale*. Mais fallait-il mettre ce mot au singulier ou au pluriel ? Nous n'avons pu résoudre ce problème. Et encore moins celui de l'organisation matérielle de cette revue. Il nous manquait quelqu'un pour mettre tout cela sur pied. Par exemple Jean Sénac.

*

Ce qui m'a surpris ce jour-là, c'est que contrairement à tout ce que j'avais entendu dire sur son compte, il était détendu, souriant, serein. J'attendais des orages, des éclairs, mais ce jour-là le temps était au beau. Comme le soleil qui éclairait derrière les vitres les arbres de l'automne.

Au retour il m'a dit : «Tu conduis trop vite !»

*

Il n'y a qu'une fois que Kateb m'a déçu. Jean Sénac venait de voir interrompues ses émissions sur les poètes à la radio. Amer, Jean Sénac s'en plaignait à Kateb. Et celui-ci lui aurait répondu qu'il n'était pas algérien et qu'il n'avait rien à faire en Algérie. C'est ainsi que Jean Sénac me l'a raconté. Il en était à la fois ulcéré et douloureux. Et j'en ai moi-même, assez longtemps, gardé une blessure. Je savais que Jean Sénac n'était pas toujours commode à vivre, et que Kateb ne résistait pas toujours à la véhémence. Mais dire cela — lui !

J'en ai longtemps cherché la raison. Ce n'était sûrement pas par racisme. Kateb a été à peu près le seul à oser dire qu'il y avait parfois chez les Maghrébins, un mépris invétéré et raciste à l'égard des Noirs (voir le conflit tchado-libyen). Alors pourquoi — pourquoi cet anathème envers Jean Sénac ?

Peut-être une différence de vues politiques, une querelle de poètes, un coup de colère ? Les vrais poètes, comme les peintres, vivent dans leur monde, leur imaginaire, leur grotte. La moindre différence les blesse.

*

Kateb aimait se déclarer «stalinien». Mais qui a mis en cause et avec autant de véhémence la bureaucratie, la tyrannie, les grands ancêtres ? Il devait être à peu près le seul à se retrouver dans ces apparentes contradictions, mais je crois avoir trouvé la clef de cette énigme.

Kateb appelait affectueusement son fils «Staline». Cela explique tout.

*

La grandeur, le courage de Kateb — lui le visité — fut dans la deuxième partie de sa vie de faire parler les personnages de son théâtre dans la langue et les mots de tous les jours. En s'absentant de lui-même. Du même coup il a posé le problème crucial de la langue pour l'écrivain algérien. Doit-on partir de l'arabe littéraire ou de l'arabe dialectal ? Dans les pièces qui ont suivi son silence, il a choisi la deuxième solution. Et en raison de mon *Maboul*, je me suis senti d'accord avec lui. Intimement. Cette solution permettait de récupérer et de traduire, sans filtres et sans trop de décalage, un immense territoire concret, quotidien. Pour la plupart des Algériens en effet, la colonisation, la guerre d'indépendance, ont été vécues dans cette langue. Avec les mots de l'enfance.

*

Pour toutes ces raisons, sans Kateb, quelque chose aurait manqué à l'Algérie et à la poésie. Quelque chose d'important, d'essentiel.

Le feu.

*

A cause de Kateb il y aura toujours — en moi — un grand vautour dansant et trépigant entre des montagnes. Dans une plaine nocturne... C'est ainsi, pendant la guerre, que je l'ai vu une fois dans un rêve. Il interpellait les lieux, le paysage. Plus loin, dans une vague clarté lunaire, il y avait un homme assis devant un écritoire. Mohammed Dib. Qui se taisait en écrivant calmement... Et moi, dans la pénombre, j'étais heureux. La nuit était habitée.

La dernière fois que je l'ai rencontré, quelques mois avant sa mort, c'était à une exposition du peintre Nallard. Il semblait gai, heureux, Je lui ai bien sûr demandé des nouvelles de son «Staline». Il a ri. Sans se douter qu'il allait

bientôt rejoindre un de ses poèmes — celui qu'il avait dédié à Fanon, Amrouche, Feraoun :

Mourir ainsi c'est vivre
Guerre et cancer du sang
Lente ou violente chacun sa mort

*

Guerre ou cancer du sang, lente ou violente. — il ne manquait que son nom... Où est donc désormais le feu, le feu rebelle de *Nedjma* ?

KATEB YACINE, LE REBELLE

Marcel Moussy

J'ai dû connaître Kateb Yacine aux Editions du Seuil avant la publication de *Nedjma*, ainsi qu'en témoigne la dédicace «fraternelle» de l'exemplaire qui m'en reste. Je me souviens de rendez-vous hâtifs des cafés, et d'un dîner à la maison où il arriva fort en retard, ayant oublié l'heure et inconscient de l'inquiétude que ce retard avait suscitée. Si j'essaie, à trente-cinq ans d'écart, de fixer le souvenir que ces rencontres m'ont laissé, c'est celui d'un homme jeune et vieux, l'esprit toujours sur le qui-vive, apparemment plus porté à l'ironie qu'à la gravité.

C'était sûrement sa façon de masquer son angoisse. Cette dualité, je l'ai retrouvée dans les poèmes de jeunesse que je ne connaissais pas alors, par exemple «Dans mon cœur», dont la modernité n'est pas sans rappeler celle de Lorca du «Poète à New-York», et qu'il faudrait citer tout entier. A défaut, en voici la fin :

Ma folie danse le «swing»
Avec des airs de fille hystérique

Mon intelligence
Vend des cigarettes
— Au marché couvert

Qu'ai-je gagné à ce trafic illicite
De poèmes de guerre ?

Un peu de rire
Mon génie a une pièce
Au pantalon

Le guignon bat l'espoir
Par knock-out,
(Au premier round)

L'âme condamne à mort
 La défaite
 – Le chef de gare fait le charlot
 En route pour la rigolade !...

Ce n'est pas par provocation que j'ai commencé par cette citation, mais pour souligner une facette goguenarde et irrévérencieuse du talent de Kateb Yacine qui resurgira dans ses œuvres les plus graves. Dix ans plus tard (1956) il avait donc écrit *Nedjma* dont la publication fut comme une bombe et un éblouissement dans le paysage littéraire français. Disposant d'une rubrique dans l'hebdomaire *Demain*, j'y réagis à chaud, par l'article reproduit ci-dessous, comme un témoignage d'époque :

«Nedjma»

Une greffe douloureuse

«Ce sont des voleurs, des ingrats, ils ne respectent que la matraque», ainsi le métropolitain fraîchement débarqué en Algérie est-il affranchi par les coloniaux sur ce qu'il convient de penser des Musulmans. Confrontés à ce jugement, les héros de Kateb Yacine¹, quatre jeunes intellectuels que les circonstances condamnent au rôle de «patrouille sacrifiée» à l'avant-garde de toute une génération recherchent une difficile affirmation d'eux-mêmes.

Comme tous les jeunes gens, ils étaient faits *«pour l'inconscience, la légèreté, la vie tout court»*, et à travers leurs pires épreuves une insouciance juvénile transparait, éclairant ce livre grave de cocasseries picaresques. Pourtant dès leur prime enfance «le malheur de s'appeler Mustapha» ou Lakhdar leur est sensible sur les bancs de l'école que la compétition rend d'accès si difficile. Et ils ont quinze ans en 1945 quand la fin de la guerre fait naître chez eux aussi un espoir de libération. Mais la manifestation du 8 mai 1945 est impitoyablement réprimée, donnant l'occasion à Lakhdar d'éprouver dans sa chair que des policiers français peuvent se transformer en tortionnaires.

Ainsi à quelques exceptions près — un sous-officier métropolitain qui traite humainement les prisonniers ou la femme d'un gendarme qui les nourrit en cachette — les héros de Kateb Yacine ne rencontrent-ils qu'un mur d'incompréhension de la part des Français. Mais c'est le point de départ d'une réflexion sur eux-mêmes et sur l'immobilisme d'une tradition qui les a laissés sans défense devant les armes et les idées occidentales. En ce sens seulement

1. *Nedjma* (Ed du Seuil).

la conquête peut-elle être considérée comme «*un mal nécessaire, une greffe douloureuse apportant une promesse de progrès à l'arbre de la nation entamé par la hache.*»

Cet anticonformisme à l'égard de L'Islam, que nous avons déjà vu amorcé dans le dernier recueil de Mohammed Dib, est plus impertinent chez Kateb Yacine, qu'il s'en prenne aux duperies du pèlerinage pour La Mecque ou à la soumission de l'enseignement coranique : «*A peine savez-vous marcher qu'on vous retrouve agenouillés... Faites une bonne grève-prière.*» Et cette liberté d'esprit, cette autocritique joyeusement féroce est le meilleur gage d'une entente possible entre Algériens et Européens sur des principes sincèrement démocratiques.

Cet espoir sous-jacent au roman de Kateb Yacine s'exprime en une prose bouillonnante qui utilise aussi bien la longue cadence inspirée de Faulkner qu'un rythme haletant et haché propre à l'auteur. Si j'ai négligé la trame romanesque : la quête d'une mystérieuse Nedjma, fille d'une Française et dont les quatre amis s'efforcent de retrouver la filiation paternelle, c'est que ce personnage à demi symbolique — la jeune Algérie née au contact de la France — me semble moins important que l'ardeur généreuse de l'auteur déchirant. Ou que certaines évocations nostalgiques de sa patrie, qui se trouve être aussi la mienne : jamais les gorges du Rhummel ceignant de leur gouffre sauvage Constantine «l'écrasante» n'avaient rendu dans notre langue des échos d'une telle poésie. Pour ceux qu'aveugle un patriotisme chauvin, et qui ne voient qu'obscurantisme du côté de l'Orient, voilà une belle leçon de français à méditer, née aux sources mêmes de la Numidie.

Cette appréciation de *Nedjma* n'est pas exempte de certaines illusions d'époque. En 1956 on pouvait encore croire, en tout cas je voulais y croire, comme Camus, comme Roblès, comme ceux qu'on appelait là-bas les «libéraux», à une trêve possible et à une solution de conciliation entre les deux communautés. Kateb Yacine était plus lucide et plus radical. Pour lui, *Nedjma* était une œuvre de combat. Mais on y voyait déjà exprimés des thèmes critiques qui, après l'Indépendance, allaient s'attaquer non plus au «mythe ravageur de l'Algérie française» — ce combat était dépassé — mais au «pouvoir d'un mythe encore plus ravageur : celui de l'Algérie arabo-islamique¹»

Il semble que cette dernière phase de son action ait commencé en 1970, à son retour en Algérie, après une longue période de voyages et d'exil. Il créa alors la troupe théâtrale de l'Action culturelle des travailleurs. Le répertoire en

1. Dans sa préface à *Aït Menguellet chante... Chansons berbères contemporaines* de Tassadit Yacine.

était composé de pièces précédemment publiées en français et traduites en arabe, telles que *le Cadavre encerclé*, antérieur à *Nedjma* et en préfigurant les personnages ; ou bien *la Poudre d'intelligence* et *Les ancêtres redoublent de férocité*. Mais il y apportait de nombreuses variantes. On en a un aperçu en consultant *L'Œuvre en fragments*, un remarquable recueil d'inédits, rassemblé par Jacqueline Arnaud. En s'y plongeant, on découvre des titres inconnus tels que «Boucherie de l'espérance» «La Gardourie sans uniforme» dont les extraits indiquent nettement la veine satirique, témoins ces quelques répliques :

«Le parti, le parti
Il y a longtemps qu'il est parti»

Ou bien, dans «Les chiens du douar» :

«Nous vous prions de suivre la fin des religions
En parfait travesti marxiste
Messieurs les députés
Allez vous rhabiller !»

Ces allusions au marxisme, et parfois au stalinisme, ont pu surprendre et parfois choquer, comme au cours d'un colloque d'intellectuels réunis à Hydra en 1982 par Melina Mercouri et Jack Lang. Mais Kateb ne se trouvait pas, ne s'était jamais trouvé, dans la situation confortable de ministre de la Culture. Il avait connu la pauvreté, la prison, l'itinérance et l'exil et, revenu dans son pays soumis à l'oppression, il avait besoin de grossir le trait et de frapper fort pour être un opposant efficace. Peut-être aussi n'était-il pas mécontent de provoquer des intellectuels ?

En tout cas, ses convictions et ses intentions, il les avait déjà clairement définies dès 1967 dans «Le sculpteur de squelettes», paru dans *le Nouvel Observateur*, à propos d'un projet théâtral :

«Et maintenant ? Ma prochaine pièce s'appellera *Les Frères Monuments*, c'est une pièce tragi-comique et antireligieuse. Il ne s'agit pas d'attaquer les croyants, mais tous ceux qui se réfugient derrière la religion pour trahir une révolution qui leur fait peur et qu'ils haïssent.»

On ne sait pas si cette pièce, qui devait se passer dans plusieurs pays imaginaires du Tiers Monde, a été entièrement rédigée, mais des fragments en ont été joués en arabe populaire. A travers eux, dans leur version française initiale, et au fil de textes narratifs parus dans diverses revues, on peut discerner les grands thèmes de la contestation tant religieuse que politique : satire de l'enseignement coranique et de la situation faite à la femme par

l'Islam («*Ils voilent leurs femmes pour mieux les vendre. Pour eux, la plus belle fille n'est qu'une marchandise*»); dénonciation des abus de pouvoir et de l'enrichissement des «Futurs appareils du Bureau politique»; dénonciation de la torture, et des mensonges ou du silence de l'information officielle; et enfin défense du tamazight, langue ancestrale des Kabyles occultée par l'enseignement officiel.

Dans la préface à l'ouvrage précédemment cité *Aït Menguellet chante... Chansons berbères contemporaines*, Kateb Yacine rappelle l'interdiction qui lui fut faite en 1982 de jouer à Tizi-Ouzou sa pièce *La Guerre de deux mille ans*. C'était deux ans après que Mouloud Mammeri avait connu le même interdit frappant sa conférence sur «La poésie ancienne des Kabyles». Sans doute le pouvoir craignait-il les réactions d'un auditoire kabyle aux proclamations de l'héroïne, Dihya, face à l'envahisseur arabe :

«Le seul Dieu que nous connaissons
On peut le voir et le toucher
Je l'embrasse devant vous
C'est la terre vivante,
La terre qui vous fait vivre
La terre libre d'Amazigh»

J'avais commencé ce bref hommage par un souvenir personnel.

La dernière image que je garde de Kateb Yacine est toute récente. C'était dans un reportage d'autant plus émouvant que filmé au cours de l'été 89, il était diffusé par FR 3 après sa mort. Cheveux gris et visage émacié, il avait gardé son sourire de jeune homme. Et, en mots très simples, familiers, il livra quelques-unes des clés de son œuvre et de son action. Les massacres de Sétif, bien sûr, qui lui avaient valu la prison et la découverte du peuple algérien, et avaient provoqué la folie de sa mère, attirée désormais par le feu, étaient à l'origine de sa rébellion et de sa vocation politique.

Et puis, comme incidemment, il parla d'un exil momentané à Bône (devenu Annaba) alors qu'il avait seize ans, et de la rencontre d'une cousine mariée et de dix ans son aînée, dont il devient amoureux à jamais. Et il fit l'éloge de la femme, que l'homme cherche à cacher, à séquestrer, car elle est la beauté. N'étaient-ce pas là les attributs et la préfiguration de Nedjma, inaccessible et mythique, gardienne de toutes les vertus ancestrales, et dont les métamorphoses resurgissent à travers toute son œuvre ?

DEFENSEUR DE PERE EN FILS

Taïeb Sboui

Poète, écrivain — tout court, public ou en rupture de ban, comme il aimait à le dire, non pas selon ses humeurs mais sans doute pour déjouer les étiquettes, pour rester inclassable et poursuivre son travail hors contrainte —, Kateb Yacine, dont l'audience (et inévitablement le mythe) a dépassé les frontières du monde arabophone et francophone, est l'un des premiers maghrébins de ce siècle à avoir suscité passion et admiration aussi bien au Maghreb que dans le large éventail des pays arabophones, francophones et bon nombre d'autres communautés linguistiques qui ont eu accès à son œuvre par le biais de la traduction ; et ce par-dessus les institutions habituelles en pareil cas : tels les prix littéraires par exemple. Car le tardif Grand Prix National des Lettres que Kateb a eu en France en 1986 (et qu'il n'a pas était le recevoir des mains du Ministre de la culture, comme veut le laisser entendre Charles Bonn dans son récent livre, mais lui été décerné en son absence) n'a fait que confirmer, trente ans après cependant, une valeur déjà reconnue.

Mais de cette passion et de cette admiration que des journalistes, des gens de théâtre ou des universitaires comme Jean-Marie Serreau et Jacqueline Arnaud (honnêtes et sincères dont il faut saluer la mémoire) ont partagé et entretenu —, Kateb n'avait pas cherché à en tirer le moindre bénéfice. Et il lui arrivait même de s'en montrer agacé.

Est-ce à dire qu'il était insensible au succès ? Certes non ! Mais le succès qu'il désirait était moins la reconnaissance de la qualité de ses textes — bien qu'il eût porté l'art de l'élaboration du texte au plus haut niveau — que la reconnaissance de son monde intérieur : les valeurs et les blessures qui l'habitent. Valeur et blessures dont il ne réclamait pas l'apanage et affirmait les partager avec tous les peuples qui ont eu une histoire similaire à celle qu'ont connue les algériens, et même avec des gens qui, bien qu'appartenant à des communautés d'horizons historiques autres, avaient par disposition personnelle, par choix politique ou de civilisation des affinités avec sa vision des choses et du monde.

Le mérite de Kateb à ce niveau est d'avoir défini sa recherche et son camp et de s'y être maintenu sa vite durant ; de l'avoir fait tôt et selon des paramètres où ni la littérature ni l'écrivain ne passent avant l'homme que d'autres hommes ont tenté de plier.

Mérite ou prédisposition naturelle ? La différence importe peu dès l'instant que le génie du poète n'a jamais fait défaut à l'engagement de l'homme. C'est de cette sincérité que l'œuvre tire tout le sel de son attrait. Attrait auquel personne ne peut échapper et pas même ceux qui, pour diverses raisons, ne voudraient ou ne pourraient souscrire à l'engagement de l'homme. C'est parce que (et Kateb l'avait vite compris) la poésie et le langage ont leur propre courbe, pour peu qu'ils s'enracinent dans les profondeurs. C'est ainsi que *Nedjma* s'est imposée même aux adversaires de sa cause. Car Kateb qui voulait (geste naturel) jeter à la face du monde forcené l'épave d'une tribu broyée dans l'indifférence s'est trouvé propulsé au cœur du non-dit de toute société, au cœur de l'universel. Avait-il compris très tôt que le général gît au cœur du particulier ? En tout cas était là l'un des points de sa force, et le résultat n'est pas des moindres, puisque on forçant le cœur de l'opresseur il fait triompher et sa poésie et sa cause (celle de son engagement). Il avait réussi par le verbe (un peu comme lorsqu'on ramène un amnésique à ses repères) à amener le monde à se reconnaître dans son propre univers. Nul doute que Kateb touchait là le succès qu'il recherchait : le seul qui lui convenait. Cependant ni l'aura de la notoriété, ni la tentation du pouvoir qui en découle ne l'avaient intéressé. Poète et méfiant par instinct, il s'était tenu à l'écart de toutes les formes de domestication pour cheminer «perturbateur au sein de la perturbation» appliquant ainsi son propre adage.

Aujourd'hui que Kateb n'est plus — encore qu'il fasse partie, et je crois pour toujours, de ceux qui disparaissent mais ne meurent pas tout à fait — le plus difficile, s'il était permis de le dire, n'est pas tant d'apprécier son œuvre, mais de conserver et de respecter sa mémoire sans la morceler.

Je salue pour ma part la mémoire du poète-docker, du romancier-journaliste-travailleur agricole, du dramaturge-frondeur et du fils de celle qui se jetait dans le feu et de l'«oukil» des pauvres dont les poches du costume mortuaire n'effraient pour tout héritage qu'une carte de Parti.

Au cœur de l'étoile

La nuit sera blanche
Et l'aurore presque sèche
Pour celui qui a vu
Au zénith le soleil
Au cœur de l'étoile s'éclipser
O voile fatal
L'Ombre que tu drapes
A mes yeux dérobée
Est fine rose
Des matins
Fait de joies différées
Sa soif demeure
Et sa foi persiste
En un juste ciel
Et si peu de rosée

VISITATIONS ¹

Majid El-Houssi

Denique post dies admodum pauculos deus deum magnorum potior et potiorum summus et sommorum maximus et maximorum regnator Osiris non in alienam quampiam personam reformatus, sed coram suo illo uenerando me dignatus adfamine per quietem recipere uisus est : quae nunc, incunctanter gloriosa in foro redderem patrocina, nec extimescerem maleuolorum disseminationes, quas studiorum meorum laboriosa doctrina ibidem exciuerat. Ac ne sacris suis gregi cetero permixtus deseruirem, in collegiun me pastophorum suorum immo inter ipsos decurionum quinquennales adlegit. Rursus denique quaqua raso capillo collegi uetustissimi et sub illis Syllae temporibus conditi munia, non obumbrato uel obiecto caluitio, sed quoquo uersus obuio, gaudens obibam.

(Apulée)

Il y a différentes sortes d'héritages et autant de paroles *de* et *sur* l'héritage.

On dit qu'il est géographique, spatial, intérieur, culturel, linguistique, mais encore qu'il est temporaire et souvent — si ce n'est toujours — définitif, absolu.

On assure que ses causes et effets sont d'ordre historique, politique, professionnel, matériel, stratégique...

Or, l'héritage est une patrie, qui n'est pas inconnue à cette rive, puisqu'il enflamme ses sens, peuple ses visions, concasse le sable de son cœur, scrute ses siècles, dans le cercle complexe et émouvant de son *échange inachevé*, palpable encore dans le velours de la fièvre, haut dans le cri qui traverse la steppe et remplit le désert, tardif à la lune qui attise le regard du pèlerin, qui

1. A la mémoire de tous les Berbères et de Kateb

aggrave le voyage et capture le pas au rythme des vents des récitations mélancoliques.

Il lâche et ramasse ses *dés* entre signe et identité, feu qui arde du dedans chaque visage rencontré entre conflit et correspondance, éblouissant et fatigué, modeste et brûlant, et conscience qui se fait ici le réceptacle et le miroir de la totalité des âmes, dans ses traits d'un autre âge, comme s'il rassemble brusquement un monde de messages engloutis dans l'excès des sens, ou bouillonnants dans les souffles mêlés, ou effrités dans les sourires furtifs et les clins d'œil des orants où brille encore l'orage intérieur d'un destin dans ses nuits blanches.

Et pourtant la vraie nature de ce syncrétisme est autre ; il voile la mort et le temps, le hasard et toutes les vérités dures de l'existence, résumées par le mot finitude ; il se constitue entre la vie et la mort, comme le lieu spirituel où les diverses cultures, historiquement fécondes d'images et de sentiments, peuvent se rencontrer et échanger leurs vérités les plus brûlantes, les prestiges actifs de leurs mythologies, leurs ardeurs, leurs joies et mystères, dans une même délectation, de la saisie d'une quotidienneté d'une co-existence de communautés hétérogènes à leurs négations réciproques ou à leurs potentialités révolutionnaires.

Là, superficiellement, profondément, en tous sens, l'héritage se met à chatoyer dans le mariage heureux de ses contrastes.

Et l'écriture se découvre et s'ouvre pierre frissonnante dans les sarments de ses traces : elle irradie ses syllabes recherchées et perdues, à l'inespéré qui tourmente et fascine, elle visite l'épaisseur de ses formes et danse dans les gammes et les arabesques de son transitoire, l'emmêlement, l'étincelle et bien d'autres approches fondées sur le repos, l'éveil, le détachement. L'héritage fissure la langue et le visage dans l'éclair d'une tension, dans la vérité d'un désir, dans la célébration d'une distance, abrupte certes, mais au-delà des lettres, où les cercles se resserrent et remuent à d'autres bouleversantes limites, combien équilibrantes, et dans la continuité victorieusement plurielle, jusqu'aux plis de la brûlure du vertige et de la vision.

L'écriture s'impose ainsi à la reconnaissance émue de l'héritage qui l'habite ; elle vient d'une nostalgie du passé, tout comme elle est donnée quotidiennement dans une totalité de la protection, car au-delà de la tendresse, il y a la force, le courage, la résistance, comme si le sort de ta pensée n'est plus de se renoncer, mais de rebondir sous l'aile d'un nouveau murmure, d'un mouvement plus grave que la voix, plus haut que l'angoisse ou le désespoir, plus solaire et plus ardent que l'odeur du tumulte qui s'élève en ton corps lorsque tu t'écoutes, sans limite et sans réserve, en images, puisque vivre est ce chemin, de n'être que parole détournée de toute attente, déferlant

vers le verger des poursuites, dans la voie du jour sans fin, par le tressaillement des signes d'un autre chant devenu brusquement rive et écume.

L'écriture est alors une redoute soutenue par la plume qui lutte, par l'imagination qui centre le cyclone, par la solitude qui médite la dignité avec un immense horizon et une large lumière diffuse.

*

* *

Parler de lieu, c'est parler d'héritage qui cache le corps en marche et le découvre à l'espace qui brûle gestēs et mots tendus comme gerbes de blé dans les mains et le regard des hommes, doux et sans véhémence.

Le pas frémit au cœur du voyage, vers cette halte d'Apulée à Rome, il pénètre dans la demeure des *Métamorphoses*, où l'extase enseigne à consentir et la béance est à la dérive d'un don, ivre, il foule le jardin de la rencontre, d'une aventure de Lucius à l'autre, chacune dans son itinéraire de lecture, entre beaucoup d'autres, mais qui réveillent en toi d'autres lectures oubliées, d'autres lumières qui traversent un ciel de songe et tant de routes qui t'invitent à l'ascension heureuse, dans une seule langue, la langue alors de la *Loi* et du *monde connu*, le latin.

Apulée éleva Rome en cité du séjour, il invoqua son secours et trembla à son dire, il y courtisa l'arrêt et y jubila la traversée, caressant la solitude intacte du retrait et du questionnement aux sources de l'étrange et de la stupeur, il y but dans la jouissance sa lumière qui bouscula l'arbre du silence et qui sema le grain amandier qui creuse le livre au jardin nourri d'aurore.

L'on sait que la *Beauté* croft en tout lieu, à toute heure, elle déshabille les étoiles et confie le secret du feu au visage qui porte témoignage des exploits du naufragé, sinueusement, elle établit une espèce de relation primitive et magique avec la couleur des ruelles de sa mémoire, avec dévotion, humilité, amour, entre le poème admirable et l'aventure interminable, elle appelle à la plénitude, maintes fois et maintes années contemplée dans la rencontre et le miracle, comme t'imposant (pour ainsi dire *te parcourir, te peindre, t'écrire jusqu'en rêver*) un nouveau visage au bord du contact lumineux et simple des désirs et des invocations.

Au fil des années, beaucoup plus qu'une occupation — dans une certaine rêverie et de stupeur discrète (inutile à décrire) — elle avait indiqué à Apulée (pour ainsi dire doté contre l'obscur, incessamment et avec une rapidité extrême) un destin au *cœur rouge de sang et tout veiné d'humanité* dans la croissance des lointains, avec l'immense espoir d'engendrer une nouvelle naissance, *per certo* insoupçonnée, en faisant des *Métamorphoses*, à la limite,

la seule réalité possible, permanente, dans la glaise des sens, pour que l'échange (ou le courant prétendu) vibrant et clair instaure, entre l'être et le monde, le signe devenu lieu où révéler l'étoile qui se lève dans le temps, qui scintille et initie à l'intime des grands êtres de l'histoire ; comme si l'écrit n'a pas été pour lui la trace d'une intention, mais d'un va-et-vient d'une mémoire à l'autre, d'une culture à l'autre, mais encore la vie en commun, l'auto-engendrement de l'une à l'autre culture, sans distinction possible au sein de la phrase,... tel un soleil tous les matins.

Regina caeli, — siue tu Ceres alma frugum parens originalis, quae, repertu laetata filiae, uetustae glandis ferino remoto, mihi commonstrato cibo nunc Eleusiniam glebam percolis, seu tu caelestis Venus, quae primis rerum exordiis sexuum diuersitatem generato Amore sociastilet aeterna subole humano genere propagato nunc circumfluo Paphi sacrario coleris, seu Phoebi sotor, quae partu fetarum medelis lenientibus recreato populos tantos educasti praeclarisque nunc ueneraris delubris Ephesi, seu nocturnis ululatibus horrenda Proserpina triformi facie laruales impetus comprimens terraeque claustra cohibens lucos diuersos inerrans uario cultu propitiaris, — ista luce feminae concludens conca moenia et udis ignibus nutriens laeta semina et solis ambagibus dispensans incerta lumina, quoquo nomine, quoquo ritu, quaqua facie te fas est inuocare : tu meis iam nunc extremis aerumnis subsiste, tu fortunam conclapsam adfirma, tu saeuis exanclatis casibus pausam pacemque tribue ; sit satis laborum, sit satis periculorum. Depelle quadripedis diram faciem, redde me conspectui meorum, redde me Lucio, ac si quod offensum numen inexorabili me saeutia premit, mori saltem liceat, si non licet uiuere.

Pour entendre, saisir et voir entre chant et matière, l'éternelle équation du voyage n'est plus qu'une gloire dans l'ascèse et la retraite ; elle tremble dans les lueurs du secret, entre l'intime du cœur, au foyer de la conscience ; elle entend une lumière qui guide le pas et raccorde l'ambre au musc comme l'aube rétablit le visage sans ombre, comme l'idée retentit quand cesse le feu, et le silence est parole de cet autre jour de notre âme — pour quelle demeure ! — mais en dehors de sa propre terre, comme pour préférer l'ici, l'aujourd'hui, au là-bas, à l'hier pour une preuve strictement matérielle de la promenade, de la déambulation, comme pour isoler encore le conciliable, mais encore pour ne plus trahir l'ordre de ne pas revenir intact ; elle saisit la voix qui égare le ton et s'arque de désir à l'impensable qui débite le phrasé de la prière, le silence ou la voix autre qui s'insinue dans la parole, là où le souffle se réserve, se tend, ne cessant de nager dans les mers du dire, montant avec la vague, puis redescendant, comme persuadé du bonheur que donnera le pacte de l'étreinte ; elle voit voûtée sur l'idole où fleurit la ressemblance, l'ailleurs qu'il faut, la certitude où fonder l'autre face de la lumière, l'impensable surgissement de l'ombre, les gestes de l'absence, dans le voyage, dans l'étape qu'est l'écriture, même dans la langue et l'Autre.

L'attester ainsi lointain, l'héritage est dans sa véritable réalité en qui s'élucident toutes les grandeurs et toutes les significations ; il nous blâme de l'aimer, comme il nous accable de nouvelles naissances ; il habite notre cœur, notre sang, notre peau, lumineux quant au noyau, éternel quant à l'essence. Doué de discernement et de science, Apulée rejoint Isis qui, sous l'imposant aspect, lui exhala les parfums heureux de l'Arabie et daigna même s'adresser à lui : *Talis ac tanta, spirans Arabiae felicia germina, diuina me uoce degnata est*, dans sa génération, sa miséricorde, sa noblesse ; il écoute son récit, son exhortation et les voies de souffrir et d'être seul s'effacent, les mots signifient son visage de toujours vivant comme la lueur tracée d'un éclair subit dans l'ombre d'un passé, dans le flux brillant d'une lune d'un futur de lumières.

Quand l'espace t'entend et soudain le doux et l'amer t'étonnent suivant l'heure et la saison des couleurs de l'écriture, suivant l'humeur de celui qui la côtoie, comme simplement juxtaposé par les sourires, morcelé dans le triomphe du jour et la fuite unique, éternelle, céleste de la grande solitude, tu rencontres l'héritage tout à coup jaillissant dans l'ombre, évoqué dans ce silence brisé par la respiration, quand tu t'inclines sur la feuille blanche pour l'enlacer, soutenu par cette danse de la poitrine et de la tête, presque inquiet et parfois immobile mais forçant le geste de la main qui convient, employé à retrouver plus profondément la caresse secrète de la plume qui creuse ou rampe dans le silence et la fièvre de la peau lisse et souple de la Lettre, comme n'hésitant pas à emprunter quantités de détours et de détails et mêlant agile et surprenant délire avec les fleurs en éveil, les arbres déshabillés dans l'âge paresseux des rochers et le jardin hâtif dans la lumière, et puis comme balancé sous les étoiles lointaines et mouvantes dans les méandres des gestes d'été dans l'épaisseur des villes du passé — Carthage et Hippone — sous le poids de sable des peines quasi oubliées qu'à peine elles affluent de peurs émerveillées, semblables par moments aux feux des bivouacs, derrière les dunes, sous la lune étincelante en une noce surprenante et heureuse de l'appel souverain : *Gloire aux cités vaincues ; elles n'ont pas livré le sel des larmes, pas plus que les guerriers n'ont versé notre sang...*

La Providence avait voulu que les deux villes de ma passion aient leurs ruines près d'elles, dans le même crépuscule d'été, à si peu de distance de Carthage ; nulle part n'existent deux villes pareilles, sœurs de splendeur et de désolation qui virent saccager Carthage et ma Salammbô disparaître, entre Constantine, la nuit de juin, le collier de jasmin noirci sous ma chemise, et Bône où je perdis le sommeil, pour avoir sacrifié le gouffre du Rhummel à une autre ville et un autre fleuve, sur les traces de la gazelle fourvoyée qui pouvait seule l'arracher à l'ombre des cèdres du père tué à la veille de ma naissance, dans la grotte que moi seul peux voir de ce balcon, par-delà les

cimes embaumées, et je quittai avec le père de l'inconnue les ruines de Cirta pour les ruines d'Hippone. Peu importe qu'Hippone soit en disgrâce, Carthage ensevelie, Cirta en pénitence et Nedjma déflorée... La cité ne fleurit, le sang ne s'évapore apaisé qu'au moment de la chute : Carthage évanouie, Hippone ressuscitée, Cirta entre terre et ciel, la triple épave revenue au soleil couchant, la terre du Maghreb. (Kateb Yacine, Nedjma)

KATEB, LA ROSE ET L'EPINE ¹

Tahar Bekri

**Il habite une étoile de la douleur
La terre emporte sa demeure aux quatre vents
Dans la gorge une galaxie rebelle
Et la voix comme un feu d'artifice errant
Il berce les océans de ses chants**

**La rosée ne suffit à sa blessure
Qui se réveille Je te dis frère des cris
Tendres Le silence de la rose de sang
Et nous bâtirons sur les cendres du fleuve
Des rêves pour l'arc-en-ciel ivre**

**Dans les bras du soleil il y aura ta pluie
Pour chasser de l'ombre ses vautours
La nuit sera aux couleurs de nos soifs de
Lumière émue de tant de coquelicots
Au cœur de la mer naîtra l'aube libre**

1. Poème lu à la Table ronde consacrée à Kateb Yacine au Palais de la Culture d'Alger, le 30 octobre 1990.

TADWAT N YASIN

Boualem Rabia

Nekwni yef ssebba ay nella, ssebba umedyaz isaḥen, iṭekkseen aḍar i bu takka iṭṭerra-t yer bu yedyayen - werḡin i t-temmugger lewḍa d liser n-wid yerwan aksum almi yunfan ayrum ssebba umedyaz iffyen i wegwlīm-is, iṭṭawin ṛeud deg-wallay-is ; d iḍarren-is ṭqaqaren iṭij t-tnafa... ssebba umedyaz iṭṭarun s idamen n-wul-is mi yeṭwali agdud-is imyi-d am-waffar yer tzuliyin nljennet.

Nekwni yef ssebba ay nella almi tin iḍaddan neg-as amkan, neqqar-as: «An-nidir ukan...» Almi qqwlen wussan d isiḍ, uḍan t-tadwaṭ yeshetrifēn. Nek ṭ-ṭedwaṭ am iqerdacen : g-uzal neṭṭemserḍaf, deg-yiḍ neṭṭemyehnac am ibujilen. Iḍ agi ḍalley-as, ufiy-ṭ-in tkarejdel zun d idim yef lejruḥ n Dda Lmulud mi d-tegniḍ a lmut anida ur yebni fellam ; ufiy-ṭ-in tennezruref zun d aseḍsu n Yasin tjeywmed a lmut, ay azrem.

Iḍ agi kksey tadimt i tedwaṭ, kksey i lbir ayummu, kksey i wasif asergel miy i tmes isyaren... iḍ agi udem-iw ican : a times a tinna werrayey ! Ziy d ayen xeznen wulawen i d-yeṭṭalin yef-wudmawen : lqir n-yedyayen iḍdimen, buciwan n-waman ikwemmen, tamart umuḍin ikweblen, takwella n tadist ietlen!

Iḍ agi tadwaṭ-iw tluy, neṭṭat teṭru nek ṭruy, ula w'isebbren wayeḍ ; zik, nek zḍadey ukmir neṭṭat tesnehtit ; zik, nek ṭixidiy, neṭṭat tsenni-yi tissegnit. Tadwaṭ n-yiḍ-a teṭru tessawal i w' ara irun, neṭṭat icerq-as yixf usefru, nek issemyi-d wul-iw tamart, yal anzad degs d anezgum, yal anezgum ṭ-ṭaceqquft umezgun. Iḍ-a nqubel ṭtaq nek yidem a tadwaṭ : aṭṭan Tiyyilt Yeṭwaṭṭun, atan Yiyil Aeli aṭṭan lywerba n eemṛuc, aṭṭan tæṣṣabt n Tawes, atnad Iberdan Yeṭṭalin, atan Uzemmur ger lyuraf, atan Ṭṭrad n 2000 iseggwassen, atan, atan, atan... Zzher , Ḥnifa, atan Uzerzur n Crifa !

Diy neṭṭa aḍfel n Jerjer inya-t usemmiḍ ! Diy neṭṭa yerya wallay, yer wul i tneggiḍ a nnfiḍ. Diy neṭṭa nek ur gganey ara : yella-yi wemger g tsumta tadwaṭ-iw tesseywzaf nnehta. I wemru m'ad yesseywzef tuzḍfa ?

Amru tuy-it tawla (tawla yensan yef tzemmur tesseyr-it), amru nejren s lmaelūm : azgen d uzzal, azgen d uffal, amru yewwet uxenzir yer idammen :

ddaewessu ines d lmektub-is, amru mi yebbweđ laž n tmusni yer wanda ur t-tjebbertawant.

Amru n war ameddakwel d-idellun yef lgerħ ma yenzer : at Rebbi ur d-ṭtasen nekwni ur nređdu ħursen, amru iheddren am yixf ikksen, amru n tejmaet iderwicen, amru n Aṭakara, amru Igider amerzzu, amru n-wul iyusan, amru n-wagad fi yeqqwel wakal n titat, amru n-wennar yetṭin ṭ-ṭakka, amru n-yiger iṛuħen akw d buzubaē... amru icennun d bururu : ifer aywezzfan issayrat, ifer awezzlan yetru, laēma ay tengiđ a tiṭ :

Yemma taēzizt-iw yemma
Nek ṭsudu y ziy tensa
Am-win fi d-teyli t meddit
Ur yesei ula d ṛrafqa
Uliy drey ger tyaltin
Am tixsi yeğğa umeksa...

Ikker herwil g-wallay-iw, tekker tđakwayt g lxater-iw, iħmel wasif deg-wul-iw, yewwet ssix deg-yezri-w... Ccaħ ħemmley ad neğēy tizizwa yegnen ! Ccaħ ! ħemmley ad rwi y lgerħ ilewten ! Ccaħ ! ħemmley ad grey afus-iw yer yedmaren-iw, ad celxey iberdiyen-iw, ad-kksey ul-iw yer tdakwemt-iw... neṭṭa ad izellez ad isselqaf, tasa-w a d-tesseglaf, nek a sen-qqarey : W'iryan yer yef leali ! Awwah ! Iđ agi, tadwaṭ teččur d allay-iw yeččur d lmidad !

Tadwaṭ n-yiđ agi terqa imi d awal a t-tecnu yef sin : Dda Lmulud akw d Yasin, acku mħukken tiwenziwin, acku ul nnsen ṭ-ṭibħirt : yiwen izza-ṭ t-tamusni g liser, wayeđ izza-ṭ t-tamusni g leycac (aħbaq aħwaq).

Tadwaṭ n-yiđ agi sliy-as teṭnuj am-wađu imi s-yenna wemru : «Tiyad anerfed asefru. Kem beggeđ-it s leambar, nek a t-reqqmey s Jerjer ; kem semmi-yas Neğma, nek a s-semmiy Tamazya !Ş

Tadwaṭ n-yiđ-a ugme y-d degs Si Muħ-w-Mħend, sliy yers i Ccix Muħend... Nndent-i degs tirga, culan degs yemnayan n Dihya, iredwi degs litam azegzaw n Tegduda, tefsa degs Twerdeṭ taberkant n Blida... degs tanagwamt inya-ṭ fad yer yiri n tala !

Tadwaṭ n-yiđ-a ixnunes degs wemcum, iffey-ed degs rrebrab yesremrum... ṭ-ṭadwaṭ izdey eawaz, degs urrif d imezgi mačči d inebgi ; ṭ-ṭadwaṭ icemmaen aēkkwaz, d asgwen n-yizem, d iciqer f yeđuqqus lbaz ; ṭ-ṭadwaṭ umusnaw-akerraz, ṭ-ṭin f yekkat ubandu yef-wedrar ifuraz.

Tadwaṭ n-yiđ-a ṭ-ṭin yugmen imettawen n Ṭawes, ṭ-ṭin deg yexbabeđ ṭtir immezlen s yiccer, ṭ-ṭin deg tezzer nnehta n Sliman m'ur ṭifen g tlabā, m'ur ssawlen «A baba !» ... ṭ-ṭirawt n tmeddurt yiwet : tin d-ifeggden di leqwian umezruy ayerfi n-wegdud ieallqen tilelli amzun d azru yer wemgerd-is iteddu teṭṭawi-yas lmil, ṭ-ṭin n-yergazen ijerħen ṭṭazen am safu g llyali, ṭ-ṭin n tidma

iṭṭebbiḥen ass n tnekra g-wasif ger iyezran (ay-guyen irgazen ur ṭrun ass n ṭṭrad m'ara nnayen !)

Tadwaṭ wid nek eezrey id-a, ṭ-ṭikent n-wul tulbab temjunjert, deg ṭṭazzalen idammen am triwa n tmes yuyen nnig yiyed n tkerkas, nnig tgemmi n tillas, ifkan ticci nnig tidderiyelt izerrben lehbus, iṭeawanan lmus igeddmn yesrus... Wanag tadwaṭ umedyaz tessway izuran n ddhus, teḡḡuḡḡug yef sennan am ukermsu ! Wanag tadwaṭ umedyaz teṭnsu yef lekfen alamma terra-t d iger n-yirden d asedsu n lḡerḥ izemmen, d izir i tudert d-yetlalen... mačči d lḡuddaṭ i wayen ara snegren wid iseān allay g sebbaḍen nnsen !

Tadwaṭ mi kksey tadimt, ṭ-ṭamellalt n leḍyur yetṭafgen nnig lebrur nni iluyen s lekdeb akw d idammen, s maḥyaf akw d wukkimen, ṭ-ṭaxabit n zzit izeddin ifadden yekkawen, ṭ-ṭajaebubt n tazult tinna ijobbern allen, ṭ-ṭiṭ n ṛṛza ibdan teṭseddid yef ugarruj n-wawalen.

A tadwaṭ icahm-ikem jjiq almi tcedhaḍ, tawant, ay amru irun almi yekkaw, yekkawen almi yerrez g-uzagur ! A tadwaṭ suṭṭdey-kem s tzizri n-waggur, ay amru cuddey-k s isura n tefsiḥt n lem wajji ihajen... tafsiḥt ifemen lebḥer asmi ṭ-id-qeleen yef-waman zzan-ṭ ger yedyayen, dya syen i-gebda webriḍ uhajjaṭ, webriḍ n war turyalin yer wanda sguggumen ifrax, yer wanda ṭfeddixen imeddahen, yer wanda teaggiben tayri... yer din nekwni yidsen !

Maca, imi ur ṭ-yetṭawi lhem d izli, terrez teakkwazt n-wemcum, ibedd wawal iṭṭuyalen yer yimi s tament, ibedd wemru umedyaz, Maca agad iṭṭellmen sṣwab, agad yessusuyen asefru ugin ad yeqqwel zzit yer wesyar, ugin ad qqwlen g-yezzer am taduṭ : igwedman n tmetwala babas iṭṭemmat, mmis iṭlala !

Id agi tusa-d tnebgit ezizen, ssensey-ṭ g-warruzen. Id agi yur'i d ddnub tema-d s aḥidus, tebbwi-d aḥiḥa n Uḥeddad n Lqalus, aḥiḥa n babas, winna rran d azelmaḍ d neṭṭa ṛṛay-is d ayeffus, tajrirt n-win akken mi tezga lywerba yef-wudm ufus.

Neḡma tewwet s lyeds yerr timiṭ n zzman uḥkim , almi d-tufrar tebbwi-d irrij g tdukam is : timucuha tiwerdella degsent ay nella. Neḡma tekkat agejdur nekwni neṭṭaru ; uriy deg-wul-iw, uriy g-ueabbuḍ-iw, deg-wallen-iw, yef-waccaren-iw... yuddin am ṭṭar wer neqqwil.

Uriy yef twenza-w, uriy yef yisem-iw, uriy yef lmektub aekkam ! Nek kkatey tiritaḥ, Neḡma tceṭṭeḥ, ccdeḥ n-yetbir yemmezlen, ccdeḥ n-win mi yeččur walay d awetṭuf.

Ziy Neḡma mačči s lqehwa i teṭeazzir, s waḍu d-imeccden tasmuḍi n-wedfel n tqucac, s tfenda umezzir ; ziy Neḡma mačči s lkif i teṭsekkir, s lliqa n-tzemrin t-tafat n-yetri Uffir, s tmuyli n Lmuhub eemruc. Ziy nḍall yef lmut daymi s-neqqar «mreḥba i tawla» !

Tadwaṭ wuyur yliy assa teḥcer am lebḥer n tegrest, tnedder am gider cudden yer tagwest... winna yumanen almi yuzam, winna yuzamen almi yemmut.

Tadwaṭ deg yedṣey id-a din afriwen tnejbaden, din tideṭ tufa isem, ṭ-ṭahrawant am igenni unebdu, ṭ-ṭazredxant am uhedduf n-yizem, ṭ-ṭazegzawt am ttesbiya n Isyaxem, fellas ungal n Yasin izemmen/fikwemmen... I wul-is daxel, berṛa fiḥel :

Ass agi
 Ṭuselḥey
 S tmedyazt tuffirt
 Ḥuri immal
 Am yal akerraz
 Yesṛæ webruri
 Ḥuri lhanna yessagwaden
 Tinna imardasen
 G lqæ uyejyuj-iw
 D ul mazal yeṭraggwat
 Tagresti uzekka
 Bqælxir a Neḡma¹

Tadwaṭ-iw tuddam, tafrara teṭtezmumug, awal n Neḡma am unegguf.

Tadwaṭ-iw tuddam, tafrara-w tessaram, awal-im a Neḡma iɛadda-d i wekwamam.

Tadwaṭ-iw tessusef-ed ssmum, id-iw yennuy d weqjun, Neḡma tedda-d yef uzeffun².

Lḥewj

Ay asirem-iw yefsini tezyayt n-yiṭij am-wagi

Ṭruy fellak assagi:

Lliy ḥemmley kra n-wul akkent-ṭanicca

Degitenejla tayri.

D agwelmin igersen yef rruḥ-iw yeqqimen weḥdes,

Ṭ-ṭiywisin d unazzæ n-wul twet lberresma,

Ṭ-ṭawayit tasettaft deg yeydes wemyar-iw, (pensée)

Nnig wussan iṭfeḡḡiḡen, i tezza tara n tmes

N tfecka-w f yezga usirem n nek nniḍen.

Ṭ-ṭiywist umejruḥ, d a fus u deryal,

Ṭ-ṭamda idammen deg yetṭifrir isegli yi-iqerḥen,

1. Ifyar agi tṛeḡmey-ten si «Kateb Yacine, L'œuvre en fragments» Ed. Sindbad, 1968; p. 64.

2. Azeffun : d aḍu d-yekkatn s zzwar. Wiyid qqaren-d d ajiḡḡig mi ssawalen s tefransist «Le glaicub». Nek uriy-t s unamek amezwaru.

T-ṭaggwayin n-yiwen wul
 M'ur yeslif ufus n Rebbi.
 D ṭlam u telhis deg iṭess Lwezyi,
 D izeblac n-wegris deg tafat zeddigen
 Waḡin tezyuyed
 Tafatt anigamdant³
 I yergazen iqqwlen yeft gecrar.

Ihi ṭ-tudert n-yiwen wergaz ideḡren abrid,
 Tikli zṣayet yernatesred, aḡar deg-uḡar,
 Tawenza zṣayet almitekna akw tfekka.

Maca tallit ṭtecceg...
 Ussan iberkanen, tagrest, ticki ṭṭimlulen wanzaden
 Tikwal iman ṭṭemlilen d leṣḡur :
 Tamuyli mi terked teggar tamawt yer tudert
 Neṡerra akkin zik nni.
 Dya titat bbwḡent yer tilist,
 Degmi s-neqqar :
 Nwala, yinwass, taḡendurt icælen,
 T-ṭfetust n-wegrud,
 G-yitij tennefk yer ineglusen imessukal. (anges voyageurs)

Tafettust nni ijerḡen yessuddumen idim i waḡu
 Tendel yeḡ yilem, neṡṡat i lḡewji tella.

Asefru yagi yura-t Jean Amrouche g 27 i yennayer 1932.
 Isemma-yas «Dénuelement»
 Gummud «Cendres»
 Yerra-t-id yer tmaziyt Buelam Rābie

3. Awal aḡi n tefransist «sur humaine» ur yell' ara ggwmawal n tmaziyt ta trart n Da Lmulud. Degmi i t-nniy «tanigamdant» (g «tniḡ» «amdant»).

POEME OCEANIQUE

Améziane Aïtouche

O Paix inaliénable, ineffable,
je te confie mon drame
comme une planète désertée
rêvant la vie tendre au visage minéral
et des fleurs aux pourquoi inconnus.
Puisque seul le parfum délivrera, seule, à l'infini
la fleur étourdie de son corps équivoque...

Les mots, comme las d'eux-mêmes et de se répéter,
se pétrifient dans un lourd sommeil d'ignorance.
La langue sacrée, n'est-ce pas, c'est aux Poètes de la créer
et d'insuffler, nouvelle, la vie en elle
comme la vie volupté d'un cœur aimant ?

Le Rythme est premier, d'avant toute parole,
premier depuis l'Ame qui le sait jumeau d'Immémorial.
Qu'il envahisse l'Univers comme une joie innocente
où les larmes mêlées aux rires font le jour nouveau,
nouveau et vaste comme l'océanique bonheur du Poème.
O ferveur des fièvres marines, incandescentes !

Mais qui sait où commence, ô lèvres !
ce qui attend d'être et de se dire,
heureuse symbiose de tant d'étoiles bien nées
lacérant l'Univers de leurs diamants simultanés ?

Mais qui sait ce que Parler veut dire
si ce n'est aux Bienheureux du Poème, aux Anges du silence,
de nous inspirer la lumière radicale du Verbe flamboyant,
et d'initier nos âmes errantes aux Mystères d'Orphée ?

Oui, il faut que l'un soit, d'Elu, poète
comme la nuit a ses féeries de lunes et d'astres,
le jour ses soleils, et les couleurs l'ivre voyage...
Oui, par un heureux et tragique destin, le Poète se trouve,
doit se trouver meilleur parmi les hommes,
hölderliniennement éclaireur, à chaque fois unique,
car il fait la lumière intense à la mesure du Poème
et le Poème vibrant l'essence démesurée des prophétiques visions.

Mais ce que le Chant veut être jamais nous ne le saurons
si nous trahissons la rare et fraternelle communion.
Déjà, le prochain, plus proche encore, est l'Immédiat
depuis l'urgence atavique de l'Humain
qui abolit les masques et les frontières...

AMEDYAZ AMENṬAR

Salem Zenia

**Amedyaz amenṭar
Ditizi ar tizi
Tilelli tayri
Deffir itent-yutrar**

**Tameddurt-is d urar
Rzag taggara
Tagut twella
Fellas ur tufrar**

**Amedyaz amenṭar
Ur nessint alwit
Tegguna twayit
Ur degs tisensar**

**Isefra-s d isufar
Fef-wul d iseflan
Ulzzan wurfan
Hat kan deg durar**

**Amedyaz amenṭar
Yuḍen akw medden
Ulinesszayen
Iḥebbek ugar**

**Amedyaz amenṭar
Ur irfid isris
Ur d-iḡḡi arraw-is
Yeyli damattar**

LE VAUTOUR DU TEMPS

Tahar Djaout

De son aire en surplomb
Où l'œil incendiaire ne dort jamais,
Le vautour du temps,
Le vautour saturé de migrations
Nous surveille,
Guettant nos failles et nos reniements.
Il attend,
Pour fondre sur nos squelettes,
Que notre insoumission mollisse,
Eau morte où croupiront les rêves.

Toute une vie
— Enfants sans cesse régénérée —
A éviter les omières de l'acquiescement,
A aligner des mots de braise
Incrustés comme fleurs de pierre
Dans le corps meurtri du poème.

Il faut fortifier nos bivouacs.
Il ne faut pas que l'oubli
Nous fasse perdre la trace
Du torrent de vie,
Nous éloigne de ces frondaisons indociles
Où, oiseaux insomniaux,
Les révoltes tiennent conseil.

ENTRETIENS AVEC KATEB YACINE

AUX ORIGINES DES CULTURES DU PEUPLE

ENTRETIEN AVEC KATEB YACINE

Tassadit Yacine

Cet entretien a été réalisé en octobre 1987 à Ben-Aknoun au domicile de Kateb Yacine. M'étant toujours intéressée aux itinéraires des intellectuels, je voulais remonter aux sources de la prise de conscience de Kateb Yacine. Qu'est-ce qui faisait qu'un arabophone s'intéressât à la culture berbère sachant par ailleurs qu'il y avait très peu d'arabophones à manifester un intérêt pour cette culture. Il y a bien sûr des exceptions, car Bensédira (berbérisant connu à la fin du XIX^e siècle) compte parmi les premiers autochtones à travailler sur les langues populaires. Ce qui a caractérisé la fin du XIX^e siècle va disparaître peu à peu, en particulier à partir des années 20.

Il serait intéressant de réfléchir sur les causes de ce recul — en ce qu' il est remarquable —, dans ce domaine de recherche et d'impulsion des langues parlées en Algérie. C'est en fait l'histoire de la recherche, l'histoire des idées qui a contribué à la réalisation de ces deux entretiens. Je livre une première partie (qui a totalisé près de quatre heures) dans laquelle le lecteur trouvera des opinions bien connues de Kateb Yacine. Elles ne concernent guère le sujet traité ici, même si certains points sont d'actualité (problèmes sociaux). Si je les reprends, c'est par fidélité à l'auteur et aussi parce que Kateb Yacine nous fait découvrir son enfance et nous relate lui-même la genèse de son intérêt pour les langues populaires.

*

* *

— Tassadit Yacine : Si vous voulez- bien, essayons de définir ce que vous appelez la patrie, l'Algérie.

— Kateb Yacine : Nedjma, c'est l'Algérie, la quête de l'Algérie. Est- ce que nous l'avons trouvée ? A mon avis, non. Nous ne sommes même pas

capables d'appeler notre pays par son nom. L'Algérie ce n'est pas le vrai nom de notre pays. C'est un terme touristique. Ldjazaïr, c'est quoi ?

T. Y. — Les Iles.

K. Y. — Vous avez vu un pays s'appeler les Iles ? Ce sont les Arabes qui l'ont appelé ainsi.

T. Y. — Oui.

K. Y. — Nous continuons à nous désigner en termes étrangers, parfois hostiles et même méprisants ou sinon indifférents.

T. Y. — Vous l'auriez appelé comment ?

K. Y. — Moi, je préférerais l'appeler Tamazight (ou Tamazirt).

T. Y. — Tamezgha, c'est le lieu où se pratique la *Tamazight* qui est la langue... Je crois que Tamezgha a déjà été employée par quelques-uns pour désigner, semble-t-il, un ensemble plus vaste.

K. Y. — Ldjazaïr ne peut pas être le nom de notre Patrie ! C'est touristique.

T. Y. — Même par rapport au nom ancien de l'Algérie il y a eu comme une amputation. Au X^e siècle, c'était Djazaïr Bani Mazghena. Les Iles ou les flots des Mazghena (qui est la forme arabisée de Imazighen). Et le prince ziride qui régnait à l'époque s'appelait Bologhine (Bolokine, il est difficile d'avoir l'orthographe exacte) s'appelait Bnu Ziri. L'adjectif actuel de *dziri* en arabe populaire pourrait sans doute plutôt rappeler l'éponyme Ziri (*ziri* pourrait être le *dziri* actuel). En berbère de la Kabylie septentrionale, on dit *Lezdayer*. Et l'on sait parfaitement la volonté de certains de ramener à des racines connues et de falsifier consciemment ou inconsciemment les toponymes ou les anthroponymes. Il n'y a qu'à voir Amechras qui devient Mecht Aras, In U Mennas (Ain oum nnas...), Tit tameqqrant (Ain Kbira), Asif Amellal qui devient Oued El Abiod et j'en passe. Je connais même des Algérbis «de souche» comme ils disent, eux, qui s'appelaient Maziri. Ils récusent leur appartenance au monde ancien. Pour se démarquer des anciens Berbères, ils prononcent Maziri (avec un r emphatique). Emphase ou pas, la racine est d'origine berbère. Cela peut être Mazighi (de *amazigh*), Amazir (de *tamazirt* : le champ). Il en est de même des Zougaghi (avec emphase ou pas : c'est un terme berbère qui peut vouloir dire rouge ou bien jujubiers...) De même qu'à Saint-Eugène berceau des anciens *hadri* (citadins) il y a un quartier qu'on appelle encore aujourd'hui zouagha, nom d'une fraction de tribu berbère dont Ibn Khaldoun faisait mention au XIV^e siècle. Tout comme le prénom Houari signifie descendant des Houara.

Pour revenir à ce que je voulais dire, c'est que le Mezghena avec le temps a complètement disparu, seul le terme de El Dzajaïr est resté.

K. Y. — Un jour l'Algérie retrouvera son véritable nom.

T. Y. — Vous pensez réellement qu'il est bon de revenir sur un fait établi et largement admis.

K. Y. — Nécessairement. Il suffit de le savoir.

T. Y. — De ne pas rester dans l'ignorance, c'est bien cela ?

K. Y. — L'ignorance n'est rien quand on commence à savoir. L'ignorance, c'est quelque chose qu'il faut secouer. Jusque-là il y a des gens, ça ne leur venait même pas à l'idée. Notre tâche, c'est de leur mettre la puce à l'oreille. C'est de poser enfin ces problèmes-là. Autrefois on nous disait : non, ce n'est pas le moment. Les gens qui nous disaient cela au nom de quoi ? Au nom de l'unité. On nous disait : il ne faut pas diviser. On parle toujours d'unité. Je veux régler ce problème une fois pour toutes.

T. Y. — Sur quelles bases voulait-on réaliser cette union ? De plus, parler d'union voulait dire qu'il y avait désunion. Je ne comprends pas pourquoi ce problème s'est posé à votre génération en ces termes ?

K.Y.— Est-ce qu'on doit s'unir sur la base du mensonge et de l'ignorance ou bien sur celle de la connaissance et de l'espérance ? Il faut poser le problème comme ça. Est-ce qu'on doit s'unir pour tuer une langue ou pour la faire vivre ? Est-ce qu'on doit s'unir pour connaître son histoire ou pour l'ignorer ? C'est nous qui sommes pour l'unité, ce ne sont pas eux. Encore faut-il qu'elle se fasse sur quelque chose de vrai ! A ce moment-là tous ces pseudo-nationalistes apparaissent comme de faux patriotes, comme des ennemis même de l'Algérie, parce que, s'ils étaient des patriotes, il ne leur viendrait pas à l'idée de se nier eux-mêmes, de nier l'essence même de la patrie ; justement, en tant que bourgeois, ils ont besoin de l'arabo-islamisme parce qu'ils sont complices des envahisseurs étrangers pour la bonne raison qu'ils veulent continuer à dominer ce peuple. Ils ne veulent pas que ce peuple comprenne parce qu'ils savent que la conscience est une chose qui va loin. Si la conscience s'éveille, elle aboutira nécessairement à la perte de leur pouvoir. Mais la conscience commence à s'éveiller, ça y est, c'est parti.

T. Y. — Vous êtes peut-être optimiste.

K.Y. — C'est sûr que c'est parti.

T. Y. — La méconnaissance de l'histoire, c'est une méconnaissance de soi, vous voulez dire ?

K. Y. — C'est un complexe d'infériorité.

T. Y. — Il est peut-être difficile de voir les choses en face ?

K. Y. — Justement dans ce cas.

T. Y. — Votre Nedjma, c'est à la fois le pays, l'histoire, la conscience. En arabe Nedjma, c'est le nom d'une femme. Dans le même ordre idée, on peut dire que l'histoire est aussi niée. Comme on a oublié aussi le rôle des femmes pendant la guerre. Ils nient l'existence des femmes comme êtres humains. Il y a par conséquent, à mon avis, ce refus de voir les femmes chez nous telles qu'elles sont. Le refus de reconnaître les femmes participe aussi de ce refus de soi. On ne peut pas bâtir une société, une nation sans l'autre qui est aussi une

partie de soi. Comment amputer une partie de soi ? Comment amputer ce pays de ce qui le fait ? Ça revient comme vous le disiez tout à l'heure à le nier et à se nier soi-même par la même occasion.

K. Y. — Qu'est-ce qui est à la base de ça ? Pourquoi en sommes-nous là ? Comment a commencé le malheur ? Il a commencé par les invasions étrangères et ça a été une suite d'invasions étrangères.

Les Romains. Commençons par là, car c'est une période relativement connue. N'oublions pas qu'à un certain moment l'Algérie a été dite romaine. Combien de temps les Romains sont-ils restés ?

T. Y. — Cinq siècles.

K. Y. — L'Algérie romaine. L'Algérie chrétienne, on en a parlé.

On a présenté saint Augustin comme un Algérien et moi, j'ai eu la terrible surprise, après l'indépendance, de voir des personnages officiels faire des conférences à Souk-Ahras sur saint Augustin.

T. Y. — Et alors ! Est-ce une surprise agréable ou désagréable ?

K. Y. — Moi, j'ai ressenti ça comme un crachat. Pour moi, saint Augustin, c'est Massu parce qu'il a massacré les donatistes, ceux qui étaient des chrétiens sincères. Ils avaient pris position pour les insurgés et les ouvriers agricoles qui se battaient contre les *latifundia*, contre les colons romains, exactement comme nous contre les Français. Saint Augustin a appelé à la répression et la répression a été atroce. Ça a été des massacres.

Fêter saint Augustin, qu'est-ce que cela veut dire ? Pourquoi ? Parce qu'il est né en Algérie. Dans ce cas-là, Camus aussi est né en Algérie. Et beaucoup de gouverneurs généraux.

T. Y. — Vous pensez toujours la même chose ? Dans tous les pays du monde, il n'y a pas que les bons, les purs, les courageux qui sont citoyens.

K. Y. — Bien sûr. Mais, pour moi, c'est un ennemi et c'est tout.

Il faut rejeter ça avec la plus grande énergie. Bien sûr qu'il ne suffit pas de naître en Algérie pour être un Algérien, surtout si on a travaillé contre son histoire, contre ceux qui l'étaient vraiment.

T. Y. — A vous entendre, il y aurait encore de nombreux saints Augustin aujourd'hui.

K. Y. — Et l'aliénation vient de la religion encore une fois. De la même manière, quand on présente la Kahéna comme une juive, qu'est-ce que cela veut dire ? Ça, c'est une invention des Arabes.

T. Y. — Ce serait donc d'après vous une reconstruction d'après la vision dominante, des vainqueurs ?

K. Y. — Oui, parce que pour les Arabes et pour les musulmans, être juif, c'est être le diable. C'est une manière de lui coller une autre religion. Et de toute façon, elle n'est pas entrée dans l'histoire comme ça. Si elle était rentrée dans l'histoire comme juive, ça se saurait. La Kahéna n'est pas entrée dans

l'histoire parce qu'elle a lutté pour le judaïsme, à ma connaissance, non. Elle est entrée dans l'histoire comme nationaliste.

T. Y. — Lutter pour une religion peut être aussi une forme de nationalisme. Pour ceux qui ont la foi, c'est déterminant.

K. Y. — Il faut réfuter ça énergiquement. C'est pour ça que je suis contre les mythes. Il y a l'histoire quand même.

T. Y. — De toute façon, il faut aussi admettre que ce peuple avant l'islam a connu les religions qui étaient là.

K. Y. — Mais ces religions ont toujours joué un rôle néfaste. Il faut s'y opposer avec la dernière énergie. On les voit maintenant à l'œuvre. On les voit en Israël, en Palestine, on les voit partout. Ces trois religions monothéistes font le malheur de l'humanité. Ce sont des facteurs d'aliénation profonde. Voyez le Liban. Ça se passe devant nous. Regardez le rôle des chrétiens, des musulmans et des juifs. Il n'y a pas besoin de dessin. Ces religions sont profondément néfastes et le malheur de nos peuples vient de là. Le malheur de l'Algérie a commencé là. Nous avons parlé des Romains et des chrétiens, maintenant parlons de la relation arabo-islamique la plus longue, la plus dure, la plus difficile à combattre.

T. Y. — Parce qu'elle est constitutive de la culture du peuple ?

K. Y. — C'est dur de lutter contre une telle couche d'aliénation. Pendant ces treize siècles, on a arabisé le pays, mais on a en même temps écrasé tamazight forcément. Ça va ensemble. L'arabisation ne peut jamais être autre chose que l'écrasement de tamazight. L'arabisation, c'est imposer à un peuple une langue qui n'est pas la sienne et donc combattre la sienne, la tuer.

Comme les Français quand ils interdisaient aux écoliers algériens de parler l'arabe ou tamazight parce qu'ils voulaient faire l'Algérie française. L'Algérie arabo-islamique, c'est une Algérie contre elle-même, une Algérie étrangère à elle-même. C'est une Algérie imposée par les armes parce que l'islam ne se fait pas avec des bonbons et des roses. Il s'est fait dans les larmes et le sang, il s'est fait par l'écrasement, par la violence, par le mépris, par la haine, par les pires abjections que puissent supporter un peuple. On voit le résultat.

Quand on prend Ibn Khaldoun, pourquoi on n'a jamais fait une édition populaire de Ibn Khaldoun ? Je vous propose ça maintenant. Prenez *L'Histoire des Berbères*, faites une édition populaire de Ibn Khaldoun. On me dit que c'est dur, etc. Il y a des côtés un peu ardu : les origines des tribus. Si on enlève ces pages-là, il y a des pages lumineuses sur l'histoire. Tenez, par exemple quand on dit que ce peuple a apostasié douze fois. Ça prouve bien que la pilule n'est jamais passée.

T. Y. — Il y a eu le phénomène des Bergwata qui est une prise de conscience manifeste de ce que certains ont appelé une forme de nationalisme nord-africain. Mais vous ne pouvez pas dire que ces faits culturels islamiques,

et par voie de conséquence arabes ne sont pas assimilés par le peuple. Ils sont partie intégrante — que vous le vouliez ou non — de la culture algérienne et du Maghreb.

K. Y. — Je ne suis pas d'accord. Les gens croient parce qu'ils n'ont rien d'autre. Il y a beaucoup de choses à dire. Nous sommes pris dans un océan de mensonges. Nous avons un fil pour retrouver la vérité, il y a des siècles de mensonges et Ibn Khaldoun, c'est très important parce qu'il était en plein arabo-islamisme, mais il avait l'esprit scientifique.

T. Y. — Il voyait la réalité telle qu'elle était.

K. Y. — Pour nous c'est une source extraordinaire. Il faut la répandre. Il faut qu'Ibn Khaldoun, l'*Histoire des Berbères* s'enseigne.

C'est elle qui nous concerne le plus. C'est ça son œuvre fondamentale. Quand on lit ça, on peut arriver aux autres questions aussi.

T. Y. — Pouvez-vous nous en dire plus ?

K. Y. — On peut arriver aux femmes. Comment se fait-il que ce peuple ait été dirigé par une femme. Et puis attention ! Ce peuple, ce n'était pas seulement l'Algérie.

T. Y. — C'est normal puisque l'Algérie, la Tunisie, le Maroc sont des créations récentes.

K. Y. — C'était l'Afrique du Nord. Une Afrique du Nord bien plus large que celle qu'on nous apprend parce qu'elle allait de la Libye jusqu'à l'Afrique. Le Maghreb — lui-même — est trop restrictif. C'est africain qu'il faut se dire. Nous sommes africains. Tamazight, c'est une langue africaine : la cuisine, l'artisanat, la danse, la chanson, le mode de vie, tout nous montre que nous sommes africains. Le Maghreb arabe et tout ça, c'est des inventions, de l'idéologie, et c'est fait pour nous détourner de l'Afrique. A tel point qu'il y a maintenant une forme de racisme. D'ailleurs moi, j'ai découvert, avec vraiment beaucoup d'étonnement ici — ce qu'on appelle le Bureau arabe de travail où l'on organise des séminaires — cette partie de l'Afrique. Un jour, j'ai entendu la musique malienne, j'étais bouleversé d'ignorer ça. C'est honteux. Et pourtant avec le Mali nous sommes sur le même palier. Il y a le Niger, le Mali, l'Afrique. Là aussi on voit l'arabo-islamisme sous sa forme maghrébine nous occulter l'Afrique, occulter notre dimension réelle, profonde. C'est ce qui est important.

T. Y. — Revenons un peu aux femmes, voulez-vous ?

K. Y. — En ce qui concerne la femme, comment se fait-il que ce pays, ce sous-continent, ait pu être dirigé par une femme ? Et comment se fait-il que la femme en soit là aujourd'hui ? Ce n'est pas difficile, c'est l'arabo-islamisme qui a abouti à l'asservissement et à la dégradation de la femme chez nous.

T. Y. — Je crois que ce n'est pas aussi clair que vous le dites. Les raisons sont hélas multiples et les problèmes complexes.

K. Y. — C'est très clair. Je ne vois d'autre source que celle-là. Je n'en vois pas d'autres. Au nom de quoi ? Comment se fait-il qu'un peuple qui a été dirigé par une femme puisse aujourd'hui être ce qu'il est ? Je connais une femme qui veut divorcer parce que son mari a pris une seconde femme et qu'il veut la lui imposer chez elle. Elle va demander le divorce. Or jamais le procureur n'a voulu la recevoir.

J'ai vu une fois de mes propres yeux, ici, au Clos Salembier, une femme sauvagement battue, en pleine rue, à coups de pieds dans le ventre, devant tout le monde, à midi. Personne n'a bougé. Pourquoi ?

Parce qu'elle lui appartient, c'est sa femme. Il en fait ce qu'il veut. On ne pourrait jamais voir ça dans aucun pays du monde. Ici on appelle ça «être un homme» ! Est-ce que ça fait partie de ce que nous sommes réellement ?

T. Y. — Je ne crois pas, mais peut-être qu'il faut prendre la question autrement : la misère, l'inculture, le passé colonial, la perte de ses racines, etc., tout ça contribue à travestir la culture.

K. Y. — Ça, c'est l'apport de l'arabo-islamisme. C'est ça la fameuse *redjla*, le culte de la virilité, le culte de la force.

T. Y. — Mais ce culte de la virilité existe aussi ailleurs.

K. Y. — On pourrait trouver d'autres exemples: le fait d'assimiler le travail à la prostitution et beaucoup d'autres choses qui se passent chez nous qui montrent bien comment l'arabo-islamisme devient la chaîne qu'il faut briser : il est ce qui corrompt tout, ce qui souille tout. Evidemment les gens maintenant, le socialisme n'a plus la même force chez nous. Les pouvoirs publics ne s'en réclament pas. Ils ont besoin pour exister de lutter contre les forces de progrès. Ces forces nationales et populaires peuvent être représentées *grosso modo* par les syndicats, les ouvriers et par les Kabyles, les Chaouis, les Imazighen, voilà les deux ennemis du pouvoir. Puisque ces deux forces à l'heure actuelle, on veut les combattre, eh bien ! Il ne reste plus qu'à s'appuyer sur l'arabo-islamisme. C'est ce qu'on a fait, même si le pouvoir, à l'heure actuelle, craint que les démagogues religieux ne lui prennent le pouvoir. En définitive, le véritable ennemi, c'est nous. Et ça, c'est une logique à laquelle personne ne peut échapper parce que ce pouvoir a peur de deux forces : il a peur du mouvement national et il a peur du mouvement ouvrier. Il a peur qu'il y ait un éveil réel dans les montagnes. Il a peur d'un deuxième Tizi-Ouzou mais à l'échelle algérienne. Devant les difficultés économiques et évidemment les inévitables conflits sociaux qui se profilent à l'horizon, il a peur des syndicats, des ouvriers. A ce moment-là le pouvoir est condamné à faire le jeu de ses ennemis. Il est condamné à se diviser en forces antagonistes, s'arracher le pouvoir et c'est comme ça qu'on voit le mouvement intégriste attaquer des écoles de police. C'est comme ça qu'on voit dans les rues des quêtes pour les mosquées, c'est ainsi qu'on voit des

privés construire des mosquées, et le pouvoir renchérit, à son tour, en construisant des mosquées et les privés de renchérit à leur tour. Ça devient aveuglant mais il y aura tôt ou tard un phénomène de rejet. Ce peuple a subi bien des assauts de forces qui se croyaient plus grandes et qui apparemment étaient invincibles, mais il n'y avait rien à faire. Le peuple reste lui-même, car les forces sont là.

T. Y. — Pour ce qui est de Tizi-Ouzou. Avant d'arriver à Tizi-Ouzou, voulez-vous dire comment vous avez pris conscience pour la première fois du fait culturel berbère ?

K. Y. — La première fois ?

T. Y. — Quel âge aviez-vous ?

K. Y. — C'était quand j'avais neuf ou dix ans. Nous sommes partis du pays chaoui, c'est-à-dire par l'est puisque les Arabes sont arrivés par l'est (ils sont arrivés plus tôt chez nous), l'Est est arabisé plus tôt aussi. A Sedrata, où j'ai passé ma petite enfance, je n'entendais pas parler tamazight. On le parle (plus loin) mais pas à Sedrata. Ce que je savais sur les Kabyles, quand j'étais petit, c'était plutôt péjoratif. Le Kabyle c'était presque un juif, c'était un étranger, quelqu'un pas comme nous. On ne le percevait pas comme ça. Il y avait même des mots pour les désigner. Tenez :

Leqbayel, leqbayel
Tous, tous
Lgemla ged lfellus

T. Y. — Qu'est-ce que ça veut dire ?

K. Y. — Les Kabyles

tous, tous

Le poux gros comme le poussin

C'est vraiment péjoratif et pourtant c'est des Chaouis qui disent ça. C'est des Imazighen eux-mêmes qui disent ça. Ça peut s'expliquer de mille manières.

T. Y. — Comment l'expliquer vous ?

K. Y. — Il faut le comprendre. Ce qu'on sait des Kabyles là-bas.

T. Y. — On leur reproche d'être paysans, frustes, un peu sauvages.

K. Y. — Non, souvent c'est des bourgeois. A Sedrata, il y avait un nommé Azouaou qui représentait les Kabyles. Et Azouaou, c'est une grande ligne d'autocars. Donc ça suscite des jalousies. Les Kabyles qu'on voyait là-bas ce sont des Kabyles qui ont réussi. Il y avait une espèce d'animosité bâtie sur l'ignorance. Je suis parti avec cette enfance-là.

T. Y. — Quand les avez-vous perçus autrement ?

K. Y. — Plus tard, mon père étant *oukil*, il était muté très souvent. On l'a envoyé à Sétif. Près de Sétif vers Bougaâ, en Petite Kabylie. Là aussi, c'est un peu arabisé, on ne parle plus tamazight. On arrive au village. Je me souviens, ma mère a vécu ça comme un exil. Elle est éloignée de sa famille. Aller chez les Kabyles, là-bas, c'est un peu dur.

Il n'y avait pas de fontaine à la maison. Il y avait une fontaine publique. Une jeune fille nous amenait de l'eau. Elle ne parlait que tamazight. Elle vient et dit à ma mère :

A d-awigh aman smmat ou quelque chose comme ça.

T. Y. — Oui. Je vais apporter de l'eau fraîche.

K. Y. — Mais non. Ma mère a compris *samet* (saumâtre, fade).

T. Y. — A Bougaa le *d* avec emphase se prononce *t* avec emphase, bien sûr.

K. Y. — Quand mon père est rentré, ma mère lui dit : « Tu vois, tu m'as emmenée en exil dans ce pays. Il y a une fille qui m'a proposé de l'eau fade, saumâtre... » Mais, heureusement, mon père parlait bien la langue et il parlait même l'hébreu. Il avait un don pour les langues. Il lui a expliqué. Pour moi, ça a été une espèce de coup de foudre. J'ai découvert mon vrai peuple. J'ai découvert la générosité, la beauté aussi. Tout ce que nous sommes.

T. Y. — Vous avez vécu dans un village kabyle. Est-ce que ce n'est pas ça qui vous a mené vers le marxisme ? Vous avez été sans doute marqué par cette espèce d'égalité apparente, mais trompeuse, qu'il y avait.

K. Y. — Attention, ce village n'est pas comme ça, c'est un village de colonisation.

T. Y. — Ça change tout alors, car dans les villages des montagnes, c'était un peu une forme d'égalitarisme « primitif » mais qui cachait de grandes inégalités sociales. Le berger, le forgeron, le boucher n'ont pas le même statut que le paysan.

K. Y. — La démocratie peut-être pas, surtout la générosité.

T. Y. — La solidarité ?

K. Y. — La générosité, c'est-à-dire que c'était un bon peuple. Mais mon père était aussi très généreux, c'était un peu l'avocat des pauvres. Très souvent, il ne faisait pas payer ses clients. Chez nous, par exemple, à la période de *Lekhrif* (automne).

T. Y. — Vous receviez des corbeilles de figes ?

K. Y. — On n'arrivait pas à rentrer à la maison, c'était plein de guêpes. On était envahi de fruits. Tous les fruits de la Kabylie atterrisaient à la maison, des produits de la chasse (perdrix....). Mon père lui-même aimait beaucoup les Kabyles et puis lui-même était chaoui. On l'appelait d'ailleurs le Chaoui. J'ai commencé à comprendre mais je ne peux pas dire que j'ai tout compris.

En tout cas, je sentais que l'Algérie, c'était ça et pas autre chose, par la suite, j'ai mieux compris.

T. Y. — A quelle période ?

K. Y. — Surtout dans l'émigration, comme par hasard à chaque fois que les gens me soutenaient, c'était toujours des Kabyles ou des Chaouis.

T. Y. — Pouvez-vous nous relater un des moments ?

K. Y. — Quand je suis arrivé à Paris, j'avais un peu d'argent, mais je l'ai tout de suite dépensé. Un matin, je me suis retrouvé sans un sou, je devais quitter l'hôtel. Je ne savais pas quoi faire. J'ai rencontré un copain qui sortait de prison. J'étais catastrophé. Il me dit : ne t'en fais pas, il y a des compatriotes ici. Les Algériens de ce temps-là se connaissaient tous entre eux. Ils étaient regroupés presque par quartier. Les gens de Petite Kabylie, c'était le XIII^e. C'était rue du Château-des-Rentiers. C'était quelqu'un de l'Etoile Nord-Africaine, un vieux militant, analphabète, tuberculeux, vivant avec une femme de l'ancienne France, aristocrate qu'il appelait Madame Jeanne. Elle était très cultivée. Elle était paralytique.

C'était formidable. Ils avaient un café dans une espèce de cave. C'était le refuge de tous les Algériens en Europe : les chômeurs, les malades, les tuberculeux.

T. Y. — C'est une rue qui porte bien son nom.

K. Y. — C'était au n° 213. En ce temps-là, il y avait beaucoup de bistrotts algériens. La plupart, c'était des Kabyles. C'étaient les plus pauvres qu'on retrouvait dans l'émigration. Petit à petit avec la chanson et tout ça, je commençai à me sentir bien parmi eux ; je suis devenu l'écrivain public.

T. Y. — Il s'appelait comment le mari de Mme Jeanne ?

K. Y. — Slimane. C'était pathétique. Il avait plus de soixante ans. Il m'a pris chez lui, c'était très pauvre, on mangeait des pois chiches sans viande, etc. Il n'empêche que tous les jours, il me payait un paquet de Gauloises, mes journaux. Il était assoiffé d'informations, de politique, de nouvelles du pays. Et, comme il a vu que je m'intéressais à la politique, nos intérêts convergeaient. Il se serait ruiné rien que pour m'acheter des journaux. En retour, je sentais aussi ça, j'écrivais des lettres, je leur lisais les journaux et puis, petit à petit, on s'était organisé pour le Front. A l'époque, c'était le parti communiste algérien qui voulait créer le Front national démocratique (une des préfigurations du F.L.N.). Un jour j'ai décidé de faire un meeting et les nationalistes (les messalistes) me sont tombés dessus à coups de bâton. Bref, l'expérience a mal tourné, mais à ce moment-là j'ai vu ceux qui avaient eu maille à partir avec le parti parce qu'ils étaient berbéristes. Il y avait un grand du parti (qui était dans le Nord et de l'Est de la France) qui s'est jeté dans la Seine après l'indépendance. Il y avait beaucoup de choses : plus ça allait, plus je commençais à comprendre. Une des choses les plus terribles, c'est que le

vieux, je ne l'ai plus revu par la suite. J'ai quitté la France, je suis venu en Algérie. Quand je suis reparti en France, la cave n'existait plus, j'ai retrouvé Slimane garçon de café dans un autre truc du XX^e : il m'a servi. Il était tout tremblant.

T. Y. — Il vous a reconnu ?

K. Y. — Bien sûr, c'est terrible. Quand on rencontre des gens comme ça, on voit où est l'Algérie. Evidemment, après l'indépendance, je voyais ce problème et naturellement comment le poser. J'ai pensé à le poser au théâtre puisque je voyais que dans la chanson il y avait un très fort mouvement. C'était au temps où il y avait Idir (*A baba inou ba*). C'est là que j'ai compris le rôle de la chanson en Algérie. En tamazight, c'était frappant, c'est dans cette langue-là qu'il y avait un très fort mouvement. Ce n'est pas un hasard, je connais bien ça. Et puis je voyais à Alger. Qu'est-ce que c'est Alger ? C'est la Kabylie. C'est la différence avec l'Aurès. Les gens croient que l'Aurès, c'est moins sensible. Ce n'est pas vrai. L'Aurès a la même sensibilité, mais seulement l'Aurès est loin d'Alger. Ici, si quelque chose se passe en Kabylie, une demi-heure après, une heure après, tout Alger l'apprend.

T. Y. — C'est-à-dire que l'Aurès n'a pas investi de façon systématique les grandes villes de l'Est.

K. Y. — Oui, même si c'est des grandes villes, ce n'est pas la capitale et puis c'est plus loin. L'Aurès de Annaba, c'est loin et même de Guelma. Mais, ici, la montagne est à côté, si quelque chose se passe ici les montagnards une heure après sont là. Ça, c'est une force. C'est ainsi, avec ma troupe, j'ai pris contact avec les étudiants et j'ai compris que ce problème devait être posé. Ainsi, pour le XX^e anniversaire de la Révolution, on a fait *La Guerre de deux mille ans*. On a mis l'histoire de la Kahéna au théâtre. On l'a traduite en tamazight. Il y a eu même une expérience en tamazight de *Mohamed prend ta valise* et qui a été jouée avec le plus grand succès à Tunis. Il faut reconnaître que c'est mon séjour au Vietnam qui m'a renforcé dans cette idée. En revenant du Vietnam (en 70), je suis allé en Syrie et dans la rue Abdel-Kader-El-Djazairi, j'ai entendu parler en tamazight, en plein Damas. Pourquoi ? Les Kabyles, les vrais compagnons de Abdel Kader, ceux qui l'ont suivi dans l'exil jusqu'à la mort, ils sont là-bas. Ce sont les femmes, les vieilles femmes qui ont sauvé la langue et c'est comme ça qu'on continue à parler tamazight à Damas. Toutes ces choses se retrouvent.

T. Y. — Des Kabyles, c'est à croire qu'on les retrouve partout : en Tunisie, (émigrés au siècle dernier), au Maroc, depuis l'entrée des Turco-Ottomans et ensuite des Français, en Syrie, et même en Nouvelle-Calédonie.

K. Y. — Une autre fois, je revenais de Bulgarie. Dans l'avion, au retour, l'avion s'arrêtait à Alger mais il allait aussi au Maroc. J'étais assis à côté d'un Marocain. On a commencé à parler, on a parlé de Tizi-Ouzou. Il m'a dit qu'au

Maroc Tizi-Ouzou avait été un vrai coup de tonnerre. Ça a beaucoup frappé le peuple, le fait que le peuple algérien ait bougé pour sa langue. Là-bas, c'est la langue par excellence, surtout dans les montagnes : le Rif.

J'ai appris très récemment qu'à Toulouse il y a une forte activité en tamazight. Ils ont fait salle comble dans un théâtre. Un type m'a dit que là-bas il y avait des Algériens, des Marocains. et même des Libyens. Tout ça c'est très prometteur. Maintenant c'est à nous de concrétiser cette force, de lui donner une expression, de la rendre évidente pour tous. Ça ne fait que commencer. De toute façon nous, ce n'est pas le pouvoir qui nous intéresse, c'est plutôt la conscience, la prise de conscience de tout un peuple. Que faire du pouvoir si on ne sait pas où on doit aller et qu'est-ce qu'on doit faire? Et que sommes-nous exactement ? Il faut expliquer inlassablement les choses, les mettre au clair. Tout en sachant que ça durera certainement longtemps, car c'est une lutte de longue haleine et les choses vont certainement plus vite qu'on ne le croit. Il faut aussi compter avec les erreurs de nos ennemis. Rappelez-vous ce qui a été à l'origine de Tizi-Ouzou, c'est cette balourdise incroyable d'un *ouali* qui ose interdire une conférence sur la poésie ancienne des Kabyles. C'est les erreurs de nos ennemis qu'il faut comptabiliser. Quand on fait des bêtises comme ça, nos ennemis parfois nous donnent de l'espoir. Oui, ils ne manquent pas de faire des bêtises, d'humilier les gens, de manifester leur mépris, leur ignorance, leurs préjugés et c'est ça qui va préparer le terrain à la prise de conscience, puisqu'ils continuent. Ils n'ont pas compris, ils ne vont jamais comprendre et, par là même, ils sont condamnés à commettre toujours les mêmes erreurs.

T. Y. — Vous croyez ?

K. Y. — Ah oui ! les choses vont beaucoup plus vite à notre époque qu'autrefois. Il faut apprendre à manier les armes que nous avons. Il y a des armes commè le magnétophone.

T. Y. — La caméra, la vidéo.

K. Y. — La révolution a été beaucoup aidée par le transistor, la radio. etc. Puisque nous avons ces armes entre les mains, il faut s'en servir.

KATEB YACINE LA REVOLTE SEREINE D'UN POETE MILITANT

Abdelkader Djeghloul

Réalisé en octobre 1986, avant la parution de *l'Œuvre en fragments*¹, cet entretien résulte de la conjonction de trois facteurs: les liens personnels qui nous unissaient Kateb Yacine et moi-même, la place à certains égards étrange que j'occupais au sein d'*Actualité de l'émigration*, organe de l'Amicale des Algériens en Europe, et le rapport de fascination-répulsion que suscitait Kateb Yacine dans les milieux dirigeants de l'Amicale et plus généralement du pouvoir politique algérien.

Avec Kateb Yacine, l'amitié est née un soir de l'année 1966, fortuitement. De passage à Alger, il déambulait dans le «quartier des facs», escorté de M'hamed Issiakhem. Je sortais d'un cours de philosophie. Les hasards d'une présentation et me voilà embarqué dans leur errance sédentaire et nocturne à une table du café «L'Abeille», inondée de Ricard. Au petit matin à l'odeur de coton mouillé, je les quittai, quelque peu désesparé. Des études de philosophie, pour quoi faire ? Mais pour quoi écrivait-il, lui, en français des œuvres littéraires difficiles ? «Rester dans sa tour d'ivoire». Etre les «éclaireurs du peuple » ou les «scribes du pouvoir» ? Nous n'avions pas répondu aux questions de manière tranchée, mais l'intransigeance passionnée avec laquelle nous les avons posées fondait désormais notre amitié. Amitié discontinue. Pas de correspondance suivie et toujours l'impression de s'être quittés la veille quand nous nous rencontrions à nouveau après de longs mois, parfois des années.

Deuxième moment privilégié, fin 1979, début des années 80, Kateb Yacine assume de manière créative son «exil intérieur» au théâtre de Bel-Abbès. Je dirige de manière informelle une structure tout aussi informelle : le CDSH (Centre de documentation des sciences humaines) de l'Université d'Oran.

1. Kateb Yacine, 1968. *L'Œuvre en fragments*. Inédits littéraires et textes rassemblés et présentés par Jacqueline Arnaud, Paris, Editions Sindbad.

Situé au centre ville, il est l'un des lieux où s'expérimente le principe de la libre expression, de la libre recherche et de la libre publication sur le terrain universitaire. Nous sommes un petit groupe à rendre visite à Kateb Yacine et à son fils Amazigh dans sa «bergerie» bel-abbésienne. Nous le plaignons du silence ouaté auquel on le contraint et dans lequel on l'enveloppe. Il n'a que faire de nos apitoiements impuissants et me met au défi de l'inviter au CDSH. Lui, une conférence sur la culture algérienne ? Je ne suis pas dupe mais j'accepte. La salle est pleine à craquer. Les normes de sécurité ne sont pas respectées. Il n'en a cure, refuse que je ferme les portes. Avec ses musiciens, il improvise un poème-meeting. Phrases lourdes comme des pavés, rondes comme des billes d'acier. Frénétique symbiose avec le public dans la libération des frustrations multiples, le temps de quelques heures. Nous ne sommes plus seulement amis mais complices de la même transgression de la «loi du silence» et du discours conventionnel.

Troisième moment privilégié. Septembre 1986. Cela fait deux ans que je suis à Paris. Crise du pétrole aidant, mon détachement a tourné court. Les responsables de l'Amicale me proposent de concevoir et de mettre en œuvre une nouvelle formule de leur hebdomadaire. Je n'ai jamais été membre du FLN. et mes relations en tant que directeur du CRIDSSH ¹ avec le responsable de la Mouhafada ² d'Oran ont pour le moins été orageuses. Ironie du sort, il succède à M. Souici à la tête de l'Amicale. J'ai carte blanche cependant pour donner un nouveau «look» au journal ³. Kateb Yacine passe rue Joseph-Sans-Bœuf. Il me dit en riant : «Le canard fait des progrès. Il marche mais en boitant». Nous préparons un numéro spécial pour le 20ème anniversaire du 17 octobre 1961 à Paris. Je lui demande d'y participer. Il le fait. Pas de réaction négative des «décideurs» comme il le craignait. Alors l'«ubris», la démesure, s'empare de nous. Prendre au pied de la lettre la triple priorité accordée à la culture, aux jeunes et au Maghreb. Pourquoi pas un numéro spécial sur lui ! Il croit d'abord que je plaisante puis se pique au jeu. Nous nous mettons au travail. Mostefa Lacheraf ⁴ nous apporte sa caution

1. Avatar bureaucratique, en contrepartie de son officialisation par le ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche scientifique, le CDSH se voit affublé d'un sigle imprononçable : CRIDSSH (Centre de recherche et d'information documentaire en sciences sociales et humaines). Ingéniosité des utilisateurs du Centre de manière facétieuse, le CRIDSSH sera vocalisé de la manière suivante : le Cri du CDSH.

2. Il s'agit de Mohammed Ali Ammar, qui avait voulu interdire un colloque sur «Marx et le marxisme aujourd'hui» organisé par le CRIDSSH.

3. Il change de titre le 3 juillet 1985, date à laquelle *Actualité de l'émigration* succède à *La Semaine de l'émigration*.

4. Haut cadre politique de l'Etat (ministre, ambassadeur), figure historique du FLN, de la guerre d'indépendance, Mostefa Lacheraf a toujours su conserver une liberté de pensée qui en fait l'un des rares «intellectuels critiques» de sa génération.

sous la forme d'un texte dense, chaleureux et résolument non-conformiste. Les textes d'Algérie affluent (Rachid Mimouni, Tahar Djaout, Abdelkader Djemaï, Merzak Bagtache...) mais aussi de Tunisie (Taïeb Sboui, Tahar Bekri) et du Maroc (Abdellatif Laabi). Surtout les «hippocampes de l'écriture» appartenant à l'espace mixte algéro-français (Leïla Sebbar, Farida Belghoul, Mustapha Raïth, Ahmed Kalouaz, Azzouz Beggag) participent à notre projet au-delà de nos espérances. Même Nacer Kettane, «bête noire» de l'Amicale, adressera un texte qui sera publié. Kateb Yacine nous donne des extraits de sa pièce *Mandela*. L'élément central du «spécial» est cependant l'entretien.

Les règles sont posées d'un commun accord. Il tiendra le rôle du «provocateur provoqué». L'entretien se déroulera à mon domicile, calmement, étalé sur plusieurs journées dans des conditions de sobriété totale. Il reverra la transcription, apportera les retouches mineures qu'il jugera opportunes. L'«ubris» n'excluant pas une prudence pratique, il paraphraserà chaque page de la transcription définitive dont il conservera un exemplaire. Le 14 janvier 1987 le numéro 72 d'*Actualité de l'émigration* sort avec en couverture la photographie de Kateb Yacine et le titre *Pleins feux sur Kateb Yacine*. L'audace a payé. A l'exception de quelques rares voix discordantes, les décideurs s'approprient l'initiative *a posteriori*. Dans la foulée les éditions d'*Actualité de l'émigration* naissent. Au cours de l'été 1987, trois titres sont publiés¹. Ces premiers titres seront aussi les derniers. A l'automne 1987, les activités éditoriales sont gelées. Le «spécial» Mammeri en particulier sera différé *sine die* sous divers prétextes pour être finalement annulé. Si l'Institution pouvait être permissive face à une transgression irruptive de la «langue de bois», elle ne pouvait pas accepter l'instauration banalisée de prises de paroles plurielles.

La leçon de notre «victoire à la Pyrrhus» était claire. Dans le cadre du fonctionnement des structures socio-culturelles régies par l'ex Etat-Parti unique, il était possible pour quelques individualités de se démarquer durablement de la «langue de bois». Il était possible aussi à certains groupes de maintenir un léger écart par rapport à ladite langue. En revanche, il était impossible à une structure de durer longtemps en maintenant le cap d'un discours pluriel et hétérodoxe. La permissivité de l'ex Etat-Parti unique fondait à la fois la possibilité d'espaces de liberté et leur nécessaire clôture. Elle transformait en «jeu de massacre» toute initiative de création d'espaces culturels autonomes et producteurs de sens transgressant durablement le

1. 17 Octobre 1961. *Mémoire d'une communauté*. Paris, Edition d'«Actualité de l'émigration». Juillet 1987.

Kateb Yacine. Le provocateur... provoqué. Paris, Edition d'«Actualité de l'émigration» juillet 1987.

Plumes et Ancrages. Poèmes et nouvelles. Paris, Editions d'«Actualité de l'émigration». juillet 1987.

conformisme mou mais terriblement efficace d'une «doxa» dont la fonction était moins de produire une culture officielle que d'empêcher la capitalisation et la sédimentation du travail culturel. De dizaines d'aventures individuelles et collectives tronquées, avortées, brisées, récupérées, marginalisées... il ne reste pas rien mais plutôt des éléments épars, sortes de buttes témoins d'une lutte culturelle inaboutie, menée de manière dispersée par des individualités atomisées et dont Kateb Yacine a été l'un des principaux acteurs.

La réédition par *Awal* de cet entretien, plus de quatre ans après sa réalisation, me semble importante à plusieurs points de vue. Elle permet à un public plus large que celui d'*Actualité de l'émigration*, qui était souvent affecté d'un coefficient négatif du fait de sa dépendance à l'égard de l'ex Etat-Parti unique, de prendre connaissance de la pensée de Kateb Yacine telle qu'elle a rarement eu l'occasion de s'exprimer, c'est-à-dire de manière sereine. Elle permet aussi de prendre la mesure du sentiment d'isolement d'un créateur de l'envergure de Kateb Yacine à un point tel qu'il n'arrive même pas à se penser comme membre d'un «intellectuel collectif». Au niveau culturel, cet entretien présente l'intérêt de décrire par le menu les mécanismes de marginalisation des créateurs par la censure et surtout par l'accès aux médias, en particulier la télévision. Il précise aussi, sans esprit polémique, l'attitude fondamentale de Kateb Yacine face aux différentes langues et aux niveaux de langue pratiqués en Algérie. Il prend la défense de l'arabe dialectal et du tamazight, non pour des raisons régionalistes ou grégaires, mais tout simplement parce que la modernisation culturelle et la conscientisation de la majorité de la population ne peuvent se faire que dans les langues et les niveaux de langue dans lesquels le peuple algérien vit effectivement son rapport au monde. Attitude de simple bon sens mais éminemment subversive. Dans la deuxième moitié de cette décennie 80 où l'Algérie se fracture en société à deux vitesses et où soufflent les vents apparemment contraires du libéralisme cynique et de l'islamisme régressif, Kateb Yacine se refuse à abdiquer des idées de progrès et de libération portées par la guerre de libération anticoloniale et la tentative de développement économique et social de la décennie 70. De là découle son attitude sur le terrain politique, étonnante à première vue par sa modération et qui ne s'explique pas seulement par la conjoncture particulière dans laquelle cet entretien a été réalisé. En fait, si Kateb Yacine a été l'un des premiers à dénoncer avec vigueur les prétentions dictatoriales des «Frères Monuments», il n'avait que faire d'une démocratie guimauve réservée aux seules élites. Pour lui la démocratie n'avait de sens que si elle servait à accélérer le progrès et la libération de toutes les Algériennes et de tous les Algériens indépendamment de leur coloration politique et religieuse.

Il y a plus de quatre ans déjà le poète Kateb Yacine anticipait sur la question clé de l'Algérie d'aujourd'hui : celle de l'élaboration d'un véritable pacte

national fondé non sur un retour à un pseudo-unanimisme autoritaire mais sur l'unité différentielle de forces politiques capables de faire de la démocratie politique le levier de l'intégration du plus grand nombre et non l'instrument pervers de la «légalisation» de sa marginalisation.

*

* *

Abdelkader Djeghloul — Depuis un certain nombre d'années, tu n'as rien publié. Dans quelques jours, ton nouveau livre paraît aux éditions Sindbad. Peux-tu nous dire quels sont ton impression et le contenu de ce nouvel ouvrage.

Kateb Yacine — Ce livre est dû surtout à l'initiative de Jacqueline Arnaud, une universitaire et amie de longue date, qui m'a convaincu de la nécessité de réunir les fragments de mon œuvre parus dans différentes publications, revues, journaux, etc.

A. D. — Il y a aussi des inédits ?

K. Y. — Oui, quelques-uns.

A. D. — Mais quelle impression cela te fait-il ? Dans quelques jours, tu signeras ton livre, tu seras au pot d'honneur, cela te fait-il plaisir ?

K. Y. — Bien sûr, ça fait plaisir, il y a longtemps que ça ne m'était pas arrivé...

A. D. — Y a-t-il des textes récents ?

K. Y. — Il y a au moins quatre fragments de théâtre qui datent des années 70, mais la plupart sont des textes qui ont été écrits il y a longtemps, même les inédits.

A. D. — Des matériaux de *Nedjma* ?

K. Y. — Le public ne peut pas savoir comme cela se passe en réalité. Au départ, *Nedjma* et le *Polygone étoilé* étaient un même livre. Pour les nécessités de l'édition, j'ai été obligé de couper en deux, cela a donc donné *Nedjma*, et le reste, remanié et enrichi, a donné le *Polygone*, etc., il y a des poussières qui sont restées ; et puis, il y a le fait que je n'ai pas mené ce qu'on appelle une vie d'écrivain, puisque je n'ai pas cessé de déménager, de bourlinguer, j'ai perdu une grande partie de mes manuscrits, je viens d'en retrouver, il y a deux ans à Stockholm...

A. D. — Dans ta dernière interview, tu as dit que tu préparais un nouveau livre...

K. Y. — Je suis en train de préparer une série de bombes... des choses très explosives.

A. D. — Peut-on avoir une idée sur tes bombes ?

K. Y. — C'est un peu ma vie, c'est largement autobiographique, et comme toujours, il y a un peu tous les genres, de la poésie au roman, c'est très libre comme forme... Mais pour le moment, c'est surtout accablant pour moi, je suis envahi par des milliers de pages, et je n'arrive pas à y mettre la dernière main, à trouver le temps pour finir...

A. D. — Ces dernières années, on a beaucoup écrit sur toi, à propos de toi... Mais, toi, tu n'as pas écrit. Quel effet te fait cette distorsion ?

K. Y. — Cela m'ennuie beaucoup. J'ai eu, plus d'une fois, l'idée de mettre les choses au point, car il y a beaucoup d'erreurs... Mais je préfère dire ce que je n'ai pas dit, plutôt que de passer mon temps à les redresser.

A. D. — Peux-tu nous citer quelques exemples de bêtises relevées dans les mémoires et thèses qu'on a écrits sur toi et qui t'ont choqué ?

K. Y. — D'abord je ne les reçois pas tous. Et puis les bêtises, on les oublie. Par exemple, on a souvent annoncé ma mort... Mais c'est la rumeur, pas la critique ! Ainsi, on m'appelait «Le Maghrébin errant», et quand je n'ai plus bougé, on a écrit un livre au Maroc pour dire que j'étais devenu «l'idéologue de Boumedienne» (rires)... Tout cela, ce sont des interprétations, des légendes. Et cela ne cesse pas, c'est normal, quand on a un statut d'homme public, il faut l'accepter !

A. D. — Est-ce que tu as une idée sur le fait qu'on écrive tant sur toi ? En particulier les universitaires... Sais-tu que tu es l'un des écrivains vivants les plus étudiés ?

K. Y. — Il y a à ma connaissance une cinquantaine de mémoires ou de thèses.

A. D. — Tu avais arrêté d'écrire ! C'est bizarre, c'est au moment où tu arrêtes d'écrire...

K. Y. — Que tout le monde écrit sur moi !... Ils compensent, ils compensent !... (rires). D'ailleurs, les universitaires, c'est un monde à part, un monde que je connais très mal. Mais j'ai lu certaines thèses intéressantes, sérieuses.

A. D. — Lesquelles ?

K. Y. — Je ne les ai pas toutes lues. Il y a d'abord la meilleure, la plus complète, celle de Jacqueline Arnaud. J'ai lu aussi les travaux de Madame Louanchi, Mireille Djaider, Khadija Nekkouri, Farida Matmati, Dalila Mekki, Hocine Menasseri, Bouchentouf, Taieb Sbouai, M'henni, Abdoun...

A. D. — Et le travail de Sbouai ? J'ai l'impression que c'est celui qui a le mieux compris de l'intérieur ton travail, qu'il t'a deviné !

K. Y. — Oui, je l'ai connu en Algérie, on a tout de suite sympathisé, et j'ai senti une complicité réelle, je crois qu'il a fait du bon travail.

A. D. — Revenons à ce que tu es en train d'écrire. Est-ce un roman, une autobiographie ?

K. Y. — C'est un monstre... C'est un peu de tout, et comme dans *Nedjma* et dans le *Polygone*, toutes les formes sont mêlées.

A. D. — Est-ce que ton écriture a changé ?

K. Y. — Oh ! certainement... A l'heure actuelle, mon écriture est presque télégraphique... Je prends des notes, je note l'essentiel. De temps en temps, il y a des développements qui viennent dans une circonstance ou une autre.

A. D. — Est-ce une question de circonstances ou est-ce ton type d'écriture qui a changé ?

K. Y. — Non, ce sont les circonstances ! Les écrivains ont chacun leur manière de travailler, certains arrivent à travailler une heure ou deux par jour et organisent leur vie de telle sorte... Moi je ne peux pas, il faut que je ne fasse que cela... Si je veux accoucher, il me faudrait maintenant six mois à ne penser strictement à rien d'autre qu'à cela...

A. D. — Tu pourrais demander un congé spécial, je crois qu'on te l'accorderait ?

K. Y. — Oui... mais ce qui m'a empêché de le faire jusqu'à présent est un problème familial : j'ai eu à m'occuper de mon fils depuis l'âge de trois ans et s'occuper d'un enfant demande du temps ! Je ne le regrette pas d'ailleurs : cela m'a appris beaucoup de choses ; maintenant il est grand : il a quatorze ans.

A. D. — Donc maintenant tu es prêt ?

K. Y. — Maintenant... je déborde, je suis bourré... bourré ! Je sens que je suis tout prêt si je trouve les conditions de travail, c'est ce que je suis en train de chercher, ici peut-être, parce qu'il faut aussi un certain recul. En Algérie, c'est difficile, je suis connu, et si je m'installe quelque part et si on l'apprend, les gens viennent me voir, veulent discuter... Cela m'apprend beaucoup aussi d'ailleurs, voudrais-je le refuser que je ne pourrais pas... Il faut donc que je m'extraie de l'Algérie pendant quelque temps, que je m'enferme quelques mois pour accoucher enfin... !

A. D. — Une question est posée par beaucoup de gens, aussi te la poserais-je à mon tour : est-ce que le fait d'avoir écrit *Nedjma*, et d'avoir quasiment abouti du premier coup, ne t'a pas par la suite freiné ?

K. Y. — Cela freine dans la mesure où l'on se sent obligé de faire au moins aussi bien. Et quand on reste longtemps sans écrire et que l'on s'y remet, c'est un peu comme lorsqu'on ramone une cheminée où il tombe des déchets... Avant d'atteindre une coulée d'écriture suffisante, tu tournes en rond dans ta chambre, tu écris, tu griffonnes, tu barres, tu barres, tu te

couches, tu te relèves, etc. C'est long... Jusqu'au moment où tu sens enfin que ça vient... Et cela, ça ne m'est pas arrivé depuis longtemps parce que tout simplement je n'y ai pas consacré suffisamment de temps...

A. D. — Est-ce uniquement un problème de temps ? Parce que, autant que je puisse m'en souvenir — tu rectifieras — tu vivais dans un monde cosmopolite, tu lisais beaucoup, tu étais complètement impliqué dans la littérature mondiale, or, d'après ce que tu viens de me dire, tu es un solitaire...

K. Y. — Oui...

A. D. — C'est-à-dire qu'il y a «toi»... et «toi» ?

K. y. — C'est sûr... (rires) Mais il y a les deux : je suis très solitaire à certains moments et à d'autres je suis très sociable, alors là, je plonge vraiment...

A. D. — Oui, mais ta sociabilité n'est plus une sociabilité de l'ordre de l'écriture. D'ailleurs, comme tu le dis, il y a des années que tu n'as pas lu un roman. Peut-on écrire des romans, quand on s'est même arrêté de lire ?

K. Y. — Oh ! Je crois, oui... Il n'est pas nécessaire de lire, cela fait même beaucoup de mal de lire quand on écrit, cela peut faire du bien aussi, cela dépend... Pour *Nedjma*, il y a eu des moments où le journalisme m'a empêché d'écrire. Le journalisme te donne l'impression que tu écris, et c'est passionnant, il se passe des tas de choses, tu colles à l'événement, tu vis ce que tu écris pendant des années... Mais cela tue le style car il y a une espèce de facilité, des automatismes de l'écriture, il faut aller vite ! Je travaillais dans un quotidien, plusieurs quotidiens même, et le journalisme m'a empêché à un moment donné de finir *Nedjma*, j'écrivais quand j'avais des moments de répit, des moments privilégiés... Mais comme j'avais des problèmes d'argent, je ne pouvais pas consacrer tout mon temps à la littérature... J'ai terminé à la fois *Nedjma* et *le Cadavre encerclé*, ici à Paris, grâce à un copain qui m'a prêté un appartement : il y avait tout, de quoi manger, de quoi fumer, j'avais absolument tout, je n'avais même pas besoin de sortir, il y avait tout, même des livres... Et là, je suis resté environ six mois et c'était absolument extraordinaire parce que même quand je dormais, ça travaillait dans ma tête... La machine s'était vraiment mise en route... Alors il y avait des fois où je pleurais tout en écrivant... J'avais atteint, tu vois... Ce sont des moments comme certainement je n'en verrai plus... Je ne verrai plus un moment pareil... Mais je ne suis pas sorti, je n'ai pas quitté ma chambre, j'étais tout le temps là... tout le temps... en train de couvrir...

A. D. — Et tu en as le désir maintenant ?

K. Y. — Ah oui ! j'éprouve ce désir... Mais pour pondre, tu comprends, on ne peut pas faire cela entre deux courants d'air, on a besoin d'un minimum de paix et de solitude. J'espère que ce moment se rapproche.

A. D. — Depuis de longues années, tu as abandonné le roman et la poésie et c'est dans le théâtre en arabe dialectal que tu t'exprimes. J'aimerais, après cette longue expérience, qui était un choix, que tu fasses le bilan de ces quinze années de théâtre, pour toi et pour l'univers culturel algérien.

K. Y. — Le théâtre est pour moi le moyen de toucher le grand public. Lorsque j'écrivais des romans ou de la poésie, je me sentais frustré parce que je ne pouvais toucher que quelques dizaines de milliers de francophones, tandis qu'au théâtre nous avons touché en cinq ans près d'un million de spectateurs...

A. D. — Tu reconnais cependant que tu es traduit en arabe, or à l'heure actuelle, 75 % des jeunes de 25 ans sont en mesure de te lire en traduction.

K. Y. — Oui, mais cela revient au même, avec l'arabe littéraire, je ne touche que des intellectuels. Je suis contre l'idée d'arriver en Algérie par l'arabe classique parce que ce n'est pas la langue du peuple, je veux pouvoir m'adresser au peuple tout entier même s'il n'est pas lettré, je veux avoir accès au grand public, pas seulement les jeunes, et le grand public comprend les analphabètes. Il faut faire une véritable révolution culturelle.

A. D. — Si tu veux faire une révolution culturelle, il ne s'agit pas uniquement de diffuser des messages, ce qui est le rôle de la propagande ou à la limite du journalisme, il faut créer des formes esthétiques. Est-ce que tu estimes être arrivé, en arabe dialectal, à donner la forme esthétique à laquelle tu aspires ?

K. Y. — Non, pas toujours bien sûr... Et puis tout dépend de ce que l'on entend par esthétisme ! Dans *Mohamed prend ta valise*, dans *la Palestine trahie*, nous arrivons à dire à peu près tout ce que nous voulons, c'est un théâtre politique et l'esthétique passe au second plan. Mais ce n'est pas parce que c'est en arabe dialectal que la forme en est relâchée, elle est même très aiguisée. La simplicité n'est pas la facilité. D'ailleurs, si je faisais un discours politique, personne ne viendrait voir mes pièces. Or elles ont un succès de foule. Nous avons toujours fait salle comble avec *la Palestine trahie*, *Mohamed prend ta valise*, *la Guerre de deux mille ans*, *Le Roi de l'Ouest*, que ce soit à Paris devant les immigrés ou là-bas en Algérie.

A. D. — *Nedjma* constitue un travail achevé, est-ce que tu estimes que tes pièces constituent un travail achevé ?

K. Y. — Elles ne peuvent pas l'être parce que sont des pièces actuelles, il faut toujours les réactualiser... Il se passe tous les jours des événements, c'est l'actualité brûlante.

A. D. — *Nedjma* portait sur une actualité brûlante ; des dizaines d'années après, *Nedjma* n'a pas vieilli, ce n'est pas nécessairement le contenu actuel d'une œuvre qui fait son actualité.

K. Y. — C'est très différent, *Nedjma* c'est du roman, de la poésie, ça défie en quelque sorte le temps et l'espace parce que c'est une œuvre écrite

A. D. — Cela signifie que ton théâtre n'est pas écrit ?

K. Y. — Le théâtre que je fais, je ne le fais pas seul, je le fais avec une troupe, il évolue. Et puis le théâtre n'est pas fait pour être lu, il est fait pour être vu.

A. D. — Le théâtre de Molière est toujours actuel, il a cependant été écrit, le théâtre grec, le théâtre arabe l'ont été, même Allalou et Ksentini écrivaient !

K. Y. — Si tu vas par là, notre théâtre aussi est écrit, ne serait-ce que pour apprendre le texte. Il n'est pas publié, c'est tout. Il le sera, si je trouve un éditeur. *Mohamed prend ta valise* va être publié à Tunis parce qu'il y a un éditeur de théâtre.

A. D. — Est-ce que tu as déposé tes pièces à l'ENAL pour qu'elles soient publiées en arabe parlé ?

K. Y. — Non, d'ailleurs, à l'ENAL, ils ne veulent pas entendre parler d'arabe dialectal.

A. D. — Il y a cependant un roman de Sefta qui vient de paraître en arabe dialectal.

K. Y. — C'est tout nouveau alors.

A. D. — Comment se fait-il que Alloula, Benaïssa et toi, qui vous dites à la pointe du combat, vous n'insistiez pas auprès des structures étatiques pour que vos pièces puissent paraître ? Ce n'est pas une manière correcte de travailler pour des jeunes gens qui veulent faire l'apprentissage du théâtre, s'ils n'ont pas de textes.

K. Y. — Effectivement, l'avantage de l'écrit, c'est que cela permet de faire circuler les textes. Mais il y a aussi les cassettes, les bandes magnétiques.

A. D. — Si on te proposait de faire éditer tes pièces, est-ce que tu l'accepterais ? En Algérie, deux pièces de Bakhti l'ont déjà été.

K. Y. — Oui bien sûr que j'accepterais.

A. D. — Quelles sont tes pièces qui sont passées à la télévision ?

K. Y. — Aucune ! Il y a quelques années, le ministère a informé tous les théâtres pour qu'ils envoient les textes afin que les pièces soient télévisées. J'ai choisi exprès *Le Roi de l'Ouest*, qui est, disons, la pièce qui pose le moins de problèmes sur le plan politique, et elle nous est revenue barrée au crayon rouge. La commission qui étudie les textes est composée de bureaucrates qui ne connaissent rien au théâtre. Ce sont des gens qui ne savent que censurer. Le théâtre, c'est mettre le doigt sur ce qui ne va pas, par conséquent, même la recherche des mots choque un bureaucrate... Donc de ce côté-là, il n'y a aucun espoir, nous ne sommes jamais passés ni à la télévision, ni à la radio... Alors tu vois, quand les grandes portes se ferment, tu ne penses plus à rentrer par la fenêtre... (rires)

A. D. — Est-ce que tous les professionnels, c'est-à-dire Alloula, Kaki, Benaïssa et toi, vous rencontrez, en gros, les mêmes problèmes ?

K. Y. — Les mêmes difficultés, mais à des degrés divers. Par exemple, les pièces de Alloula passent à la télé, certaines de Benaïssa aussi, mais les nôtres jamais, aucune. Et c'est grave car pourquoi des pièces qui ont un énorme succès, et tout le monde le sait, la télévision ne leur permettrait-elle pas de pénétrer vraiment dans toute l'Algérie, dans les familles... Cela montrerait qu'il y a un théâtre vivant !

A. D. — Mais quel est le problème le plus crucial d'après toi ?

K. Y. — Le véritable problème c'est qu'il n'y a pas de politique de théâtre en Algérie. Lorsque pour la première fois, il y a eu un ministre de la Culture, un séminaire a été organisé. On y a invité tous les directeurs de théâtre. Or le théâtre n'est pas seulement l'affaire des administrateurs, c'est l'affaire de l'ensemble des travailleurs : acteurs, auteurs, machinistes, représentants des sections syndicales. Or qu'est-ce qui s'est produit ? Il y a eu des discours, des commissions se sont réunies et, depuis, elles ont cessé de se réunir et on repart à zéro.

A. D. — Quelles propositions fais-tu concernant cette politique du théâtre que tu réclames ? Rapidement, en quatre ou cinq points.

K. Y. — Je pense que le théâtre devrait être jugé sur sa production. Actuellement, le théâtre algérien fonctionne à cheval entre le vieux système français et le pseudo-système socialiste. Résultat : les théâtres fonctionnent comme des administrations. Pour ne pas être censuré, il n'y a plus que l'auto-censure. Or le théâtre, c'est le risque avant tout, le risque de dire la vérité... Je ne suis pas pour la privatisation mais je pense que le budget devrait être accordé en fonction de la production. Je crois qu'il faut aussi réunir tous les hommes de théâtre, tous, y compris les travailleurs, les acteurs, les machinistes, etc. et faire le point sur ce qui va et ce qui ne va pas. Car il y a des choses qui peuvent se faire dès maintenant ; il y a des pièces qui ont du succès. Mais il y a actuellement un phénomène de crise économique et les budgets ont été réduits. Pour sortir de la crise, certains théâtres font des tournées dans les sociétés nationales et arrivent ainsi à « boucher les trous ». Or il y a une espèce de tabou qui pèse sur nous et qui fait que nous ne pouvons utiliser ce moyen-là. Il faudrait que le ministère nous aide pour que nous puissions nous adresser à ces sociétés qui ont de l'argent pour la culture.

A. D. — D'après toi, y a-t-il une dynamique de la production théâtrale ?

K. Y. — Le théâtre est vivant, il n'y pas de doute ! Il y a des dizaines de troupes qui existent, qui travaillent, qui font de bonnes choses.

A. D. — Peux-tu me dire lesquelles ?

K. Y. — Parmi celles qui sont nées à notre contact, il y en a une qui s'appelle « Debza » dont l'animateur est un jeune délinquant qui a eu le coup de

foudre pour le théâtre, alors qu'il y a quelques années, quand j'avais proposé au ministère de faire une tournée dans les prisons, on m'avait répondu : «C'est bon pour la Suède, ça ! c'est pas pour nous !» Le public, chez nous, n'est pas un problème, on n'en manque jamais, il est à lui seul un stimulant, mais la grande faiblesse, c'est le manque de formation. Par exemple, nous qui sommes qualifiés de «professionnels», nous nous sommes formés sur le tas. Une seule personne, sur les vingt-cinq qui composent la troupe, est passée par le Conservatoire d'Alger. Bon, il est vrai que nous faisons une forme de théâtre telle que... Il n'y a ni décor, ni machine, ni costumes, ni lumière... (rires) C'est du «théâtre nu»... Mais on ne peut pas toujours en rester là. Il y avait une école à Bordj-El-Kiffan qui a cessé d'exister, c'est pourtant un problème urgent, d'autant plus qu'il y a aussi les possibilités de formation à l'étranger...

A. D. — Comment expliques-tu que, depuis plusieurs années, il n'y ait aucune structure de formation des personnels de théâtre ?

K. Y. — Non seulement il y a ce problème, mais il y a aussi d'autres difficultés qui sont dramatiques. La principale est le manque d'actrices. On ne peut pas faire une pièce sur les femmes par exemple. Nous, nous avons deux actrices, nous n'en avons plus qu'une. Et au moment où nous en avons trouvé une autre avec tous les problèmes de logement, etc. — une jeune femme de Bel-Abbès dont le mari acceptait qu'elle fasse du théâtre — voilà qu'il nous vient une directive exigeant le baccalauréat pour les acteurs... (rires) Résultat, l'administrateur, qui applique toujours scrupuleusement les décisions du ministère, a fait de cette «actrice en herbe» une employée pour ne pas la mettre à la porte. Au ministère, on m'a dit «il va y avoir un stage de formation», il devait avoir lieu en mars et nous sommes en octobre... Alors je crois qu'il va falloir transgresser les instructions en attendant le stage... (rires) Ce sont des choses qui paralysent !

A. D. — Pour résumer, le théâtre est vivant mais précaire ? Bien, mais en dehors de l'infrastructure, des moyens, des acteurs, le théâtre c'est aussi des pièces. Est-ce que tu lis de bonnes pièces dans l'année ?

K. Y. — Tout ce qu'on raconte sur le manque d'auteurs, c'est de la blague. Lorsque nous sommes arrivés au théâtre de Sidi-Bel-Abbès, nous avons reçu une pièce qui avait été refusée par le théâtre d'Oran. C'était une pièce sur le couple, *Anti wana*, nous l'avons montée. Elle a connu un grand succès. Par la suite, Bakhti nous a envoyé une seconde pièce et même une troisième. Nous les avons montées toutes les trois avec succès.

A. D. — Y a-t-il d'autres auteurs ?

K. Y. — Bien sûr ! Il y en aurait beaucoup plus s'il y avait une sollicitation. La télé, la radio, la presse pourraient le faire. Il y a une façon d'encourager la création, d'amener les auteurs à se déclarer. Il n'y a pas de vraie vie culturelle,

pas d'incitation, il faudrait pour cela une plus grande liberté d'expression, une ou plusieurs revues, rien que pour le théâtre. Il y a aussi un manque de coordination. Le théâtre, c'est l'affaire de tous les hommes de théâtre, pas seulement des auteurs.

A. D. — Tu n'es pas qu'un homme de théâtre, tu es d'ailleurs, que tu le veuilles ou non... (rires), même au niveau du public algérien, beaucoup moins connu par ton théâtre que par...

K. Y. — Oui ! par «oui-dire».

A. D. — Non, non ! par ton roman ! Parce qu'il y a des extraits de *Nedjma* dans les manuels scolaires même pour ceux qui ne l'ont pas lu... D'ailleurs, ce qui fait que Kateb existe, ce n'est pas son théâtre.

K. Y. — C'est aussi son théâtre !

A. D. — Non, ce qui le fait être, c'est d'abord qu'il soit un écrivain en langue française, c'est un fait. Est-ce que tu connais, est-ce que tu rencontres, est-ce que tu lis les romanciers qui ont commencé à écrire dix ans après toi ?

K. Y. — Certains oui, Yamina Mechkra par exemple.

A. D. — Et Boudjedra, Benhaddouga, Tahar Ouattar, Djaout ?

K. Y. — Cela m'arrive de temps à autre, le seul que je n'ai pas rencontré c'est Mimouni et je le regrette... Mais on n'a pas souvent l'occasion de rencontrer les gens. Habiter Alger est une vraie malédiction, on peut rester vingt ans sans se rencontrer même avec des amis ou des parents...

A. D. — Essaie de répondre à cela : pourquoi est-ce que les créateurs culturels algériens pensent tous au peuple, veulent parler avec le peuple et sont incapables de parler entre eux ?

K. Y. — ... Bien... eux... ils ne sont pas le peuple... (rires)

A. D. — Non, mais quand on a cette ambition, car vous avez tous la même ambition... Pourquoi êtes-vous incapables de la transformer en ambition collective ?

K. Y. — Je t'avouerai que je n'aime pas tellement les rencontres entre intellectuels, j'ai l'impression que nous n'aurions rien à nous dire...

A. D. — Quand tu lis un roman, tu n'as pas envie de parler de ce roman qui a été écrit par un autre créateur que toi ?

K. Y. — Il faut d'abord que le roman vaille la peine d'être lu.

A. D. — Quel est le jugement global que tu portes sur l'ensemble de la production des cinq dernières années qui comporte une cinquantaine de titres.

K. Y. — Finalement ce qui me frappe le plus, c'est *Tombeza*, j'y trouve une force d'expression et beaucoup de courage. Je pense que c'est un livre très tonique et sa publication va sûrement encourager beaucoup d'auteurs.

A. D. — Est-ce que tu as lu ce que produit l'ENAL ?

K. Y. — J'en ai lu quelques-uns, Djemaï par exemple, mais je ne peux pas tout lire, il y en a trop. Ce qu'il faudrait, c'est une revue de critique littéraire

parce que c'est ce qui fait vivre la littérature. Le «oui-dire», *Algérie-Actualité*, *El Moudjahid*, cela ne suffit pas pour informer vraiment. Il faut de vraies critiques, un courant d'idées.

A. D. — Que lis-tu ces temps-ci ?

K. Y. — A franchement parler, il y a longtemps que je n'ai pas lu avec plaisir un roman. Je suis un grand lecteur de journaux, de livres d'histoire, d'actualité sur ce qui se passe en Iran par exemple. Parce que pour le théâtre que je fais, il faut se tenir informé et ce que je lis dépasse la littérature. Pour *l'Homme aux sandales de caoutchouc*, j'ai passé trois ans à lire les journaux et les livres paraissant sur le Viêtnam, pour *la Palestine*, c'est pareil.

A. D. — Est-ce que l'ENAL ne t'a jamais proposé d'être responsable d'une collection ? Tu as préfacé quelques romans et quelques nouvelles, je crois.

K. Y. — On ne m'en a jamais fait la proposition. J'ai préfacé quelques romans mais je le regrette. Je l'ai fait parce que les auteurs me l'ont demandé, mais je me promets de ne plus recommencer parce que je tombe dans une espèce de paternalisme finalement. Moi, je n'aurais jamais demandé d'introduction !

A. D. — Toi qui as vécu longtemps en immigration, est-ce que tu t'informes sur la production des jeunes de la seconde génération ? Il y a beaucoup de romans, de pièces de théâtre...

K. Y. — J'ai vécu dix ans ici. Par la suite, j'ai quitté la France pour d'autres pays étrangers. Puis je suis revenu ici, après l'indépendance jusqu'en 1971 avant de rentrer en Algérie. Avant l'indépendance, il y avait entre nous une très profonde solidarité. Partout, n'importe où, quand tu rencontrais un Algérien, tu sentais un appel, un contact immédiat.

Après l'indépendance, c'était tout le contraire. Il me semblait que les Algériens avaient tendance à se fuir. Il y avait quelque chose de cassé. C'était la déception, le repli sur soi. Mais j'ai senti un changement ces dernières années, une grande fermentation, en particulier chez ceux qu'on appelle les Beurs. Je n'aime pas ce mot, je les appelle plutôt «les brr ! J'ai froid au cœur !» et je les trouve très sympathiques.

Je suis allé chez eux, à Radio Brr ! J'y ai même fait quatre émissions, et j'ai retrouvé une grande chaleur très communicative. Il me semble qu'il y a maintenant un second souffle, quelque chose de nouveau qui commence, je l'ai senti à travers des publications comme *Sans frontières* ou *Baraka* et aussi avec la vie associative qui est un phénomène nouveau et prometteur. Il y a aussi les livres, les films, les chants de cette nouvelle génération. Pour ne parler que des livres, j'ai lu Leïla Sebbar. J'aime beaucoup *Fatima ou les Algériennes au square*. J'ai lu aussi *Les Beurs de Seine* un roman de Mehdi Lalloui, et un livre sur le théâtre Beur. Il y a aussi *Bas les voiles*, l'excellente

bande dessinée de Kaci. Il y en a une autre, de Larbi Mechkour et Farid Boudjellal, que j'ai beaucoup appréciée.

Enfin je viens de lire le premier livre de Farida Belghoul. Je l'ai dévoré en quelques heures. C'est très fort, je crois que les femmes de chez nous sont en train de percer, et qu'elles nous réservent encore bien des surprises. Le phénomène des radios libres est très important, ça contribue à renforcer les liens, même pour quelqu'un qui serait seul dans sa chambre. C'est le cas de beaucoup d'immigrés, surtout les vieux qui ne savent pas lire. La parole, la musique, ça dépasse la littérature.

A. D. — Tu impliques la culture dans la politique et je crois que tu as raison, mais en même temps, cela te colle des étiquettes, ce qui est le prix de la provocation intellectuelle que tu aimes bien pratiquer, que tu accrédités parfois par des phrases lâchées de façon intempestive

Citons les plus célèbres : tu es «stalinien» et tu es «berbériste». J'aimerais que tu t'expliques sur ces deux étiquettes, sans esprit de provocation et dans la clarté.

K. Y. — Je l'ai déjà dit et je le répète : ceux qui insultent Staline, en le chargeant de tous les crimes, lui doivent la liberté, car, sans lui, ils seraient passés sous la botte hitlérienne... Quand j'ai commencé à lire la littérature marxiste dans un village près de Sétif, le premier sympathisant que j'ai réussi à endoctriner était un vieux paysan devenu cordonnier, comme le père de Staline. Ce vieux cordonnier avait peut-être soixante ans, il était bigleux, avec des lunettes à moitié cassées, toujours en train de clouer des souliers invraisemblables. Chaque jour, je lisais le journal et lui traduais certains passages. Un jour, pendant la guerre de Corée, Staline a prononcé un grand discours et le vieux cordonnier m'écoutait attentivement, ses moustaches se redressaient et il était presque en extase. Le lendemain, il acheta lui-même le journal.

A. D. — Quel journal ?

K. Y. — *Alger républicain* qui était le seul quotidien anticolonialiste. Donc, ce jour-là, le cordonnier m'a tendu le journal et m'a demandé «Qu'est-ce qu'il a dit aujourd'hui, Staline ?» Mais ce jour-là, il n'y avait rien dans le journal et le vieux cordonnier ne voulait pas me croire.

Il aurait voulu, tous les jours, un discours de Staline !... J'ai découvert plus tard une autre raison, plus personnelle, d'aimer Staline : sa petite fille Goulia Djougachvili, est aujourd'hui la meilleure spécialiste de littérature nord-africaine en URSS. Mais comme elle est victime de la déstalinisation, on lui donne à traduire du Simenon, alors qu'elle aurait été toute désignée pour traduire *Nedjma*...

A. D. — Et quand on dit que tu es berbériste, qu'est-ce que cela veut dire réellement ?

K. Y. — Dans ma famille nous sommes des Chaouis, et les Chaouis ont été arabisés plus que les Kabyles, puisque les Arabes sont arrivés par l'est. La langue dite berbère — tamazirt — est encore parlée surtout dans les montagnes, mais pas à Sedrata d'où nous sommes partis pour aller près de Sétif, autre région arabisée mais encore assez fortement berbérophone. J'étais encore un enfant, et pour ma mère, aller du pays chaoui en pays kabyle, c'était l'exil ! On arrive, au village il y avait une fontaine publique et une petite fille apportait de l'eau à la maison, elle dit à ma mère : «Ak dewigh aman issemadan», ma mère comprend «Je vais t'apporter de l'eau fade» parce que «semad» en kabyle veut dire «frais, fraîche», et en arabe «samat» veut dire fade... Alors lorsque mon père est entré le soir, elle lui a fait un scandale «tu vois, tu m'exiles ici... et même une petite fille de rien du tout vient de me dire qu'elle va m'apporter de l'eau saumâtre, tu vois le mépris...» Mon père, heureusement, parlait très bien le kabyle, il avait d'ailleurs un don assez extraordinaire pour les langues puisqu'il avait même appris l'hébreu au contact des juifs de Constantine... Tu vois, à partir de là aussi, cela a été une espèce de coup de foudre : j'ai découvert les qualités de générosité des Kabyles, j'ai même un peu, à un moment donné, baragouiné en tamazirt, puis j'ai tout oublié... Mais avec le temps maintenant ces choses se réveillent, elles deviennent très réelles. Avant même qu'il y ait Tizi-Ouzou, des étudiants venaient me voir au local que nous avions à Bab-El-Oued, ils me parlaient beaucoup de cela et j'ai découvert le trésor extraordinaire des chansons, tu dois te souvenir de «Vava Inouva»... Tout ce mouvement dans la chanson, ils le puisent dans la langue. Ça a commencé à me passionner et je me suis dit que ce qu'il fallait faire, c'était traduire inlassablement de l'arabe populaire en tamazirt, de tamazirt en arabe populaire. Pour briser le mur des préjugés et de l'ignorance. On parle d'unité. L'unité doit se faire sur une base positive, et non pas négative. L'unité doit se faire par la connaissance du tamazirt, non par son ignorance.

A. D. — Donc, tu n'es pas berbériste ?

K. Y. — Non, cela ne veut rien dire d'ailleurs, «berbère» est un mot péjoratif, un terme insultant employé par les Romains qui veut dire «barbare». En fait, je suis algérien et je pense que c'est être profondément algérien que de revendiquer ses origines, ses racines... Faire vivre cette langue, ne pas la tuer, au contraire essayer de l'enseigner... Evidemment dans le courant nationaliste, à un moment donné, on a accablé les gens qui défendaient cette idée en les taxant de berbéristes et même de berbéro-marxistes... (rires)

A. D. — Tu parles beaucoup de liberté d'expression et de démocratie ; dans l'Algérie de 86, qu'est-ce que cela signifie pour toi ?

K. Y. — Cela veut dire qu'on me laisse, par exemple, m'exprimer à la télévision, dans les journaux, à la radio parce que j'ai beaucoup de choses à

dire... Je pense que c'est mon travail de participer largement aux activités culturelles dans le pays... Si je me trompe, qu'on me critique ! Et c'est tout... Je crois qu'ainsi on pourrait avancer car de toutes façons si je voulais fuir les problèmes je serais ici, or je vis là-bas, donc qu'on me laisse m'exprimer et, si je me trompe, qu'on me le dise.

A. D. — En toute franchise, comment vois-tu l'avenir culturel de l'Algérie, à court et à moyen terme ?

K. Y. — Il y a de quoi se poser des questions... Je crois que l'Algérie est mûre pour être elle-même... Cela se voit, cela se sent... Je pense qu'il faut ouvrir toutes les portes et toutes les fenêtres pour qu'un grand souffle d'air passe, il faut que la liberté d'expression devienne réelle, or ce n'est pas le cas. Il y a des moyens de s'exprimer, des portes qui s'ouvrent, d'autres qui se ferment : il y a parfois des contradictions et elles doivent venir de haut. J'espère qu'elles seront résolues dans le bon sens. On voit par exemple, une maison d'édition privée — Laphomic — publier *Tombeza*, publier le dernier entretien que j'ai fait qui est politique, nettement critique et qui a tout de même été publié, je pense que ça c'est important... Cela se fait dans le secteur privé, tant que le secteur privé sert à cela, c'est bien... Je ne pense pas que l'Algérie change de rails, mais si elle doit en changer, qu'on le dise ! A mon avis, effectivement, les problèmes de privatisation, de nationalisation devraient être discutés à fond... parce que le secteur d'Etat tend à devenir bureaucratique et, par là-même, à ne jamais prendre de risques, par contre, un commerçant... un loup... (rires) lui, se lève à quatre heures du matin parce qu'il veut gagner de l'argent et, par là-même, il prend des risques qu'un bureaucrate ne prendra pas.

A. D. — Est-ce que tu crois que les intellectuels prennent des risques ?

K. Y. — Eh bien! je crois que si on laisse certains d'entre eux le faire, moi je suis prêt à en prendre. Il y en a qui seraient prêts.

Pourquoi ne laisserait-on pas publier différentes revues ? C'est important. La «concurrence» comme on l'appelle en langage capitaliste et l'«émulation» en langage socialiste. Il ne faut pas qu'il y ait une seule voix, une seule expression, il en faut plusieurs. Je pense par exemple aux journaux, on commence à sentir la présence de lecteurs critiques, mais on sent aussi la manipulation. Je pense que si le mouvement populaire, les pressions des gens qui pensent, qui discutent, sont assez fortes, on arrivera peut-être à un minimum de liberté d'expression, de manière que différents courants s'expriment. Et cela, c'est tout simplement le retour au vrai FLN. Le FLN ne s'est pas fait par la négociation des différentes tendances, il s'est fait par la mise en commun de toutes les tendances dans un but qui était la libération nationale ! La libération nationale, peut-on dire qu'elle est achevée ? Sur le plan politique peut-être, sur le plan économique pas tout à fait, sur le plan

culturel encore moins ! Donc, on peut se mettre d'accord entre toutes les tendances, y compris même certains «intégristes», à la seule condition qu'ils soient pour le progrès, pour la libération totale des Algériens et des Algériennes.

YACINE, LE FRONDEUR

Arezki Mokrane

Au moment où la France fêtait le bicentenaire de sa Révolution, le célèbre dramaturge avait été pressenti pour imaginer un spectacle. Au mois de mars 1989, on assistait aux premières représentations à Arras du texte de Kateb Yacine *le Bourgeois Sans-Culotte ou le Spectre du parc Monceau*. A quelques mètres du siège de l'Association culturelle berbère de Paris, Yacine nous livre en vrac ses conceptions théâtrales...

Arezki Mokrane.— Alors Yacine, bientôt le *Sans-Culotte* à Arras ?

Kateb Yacine.— Le travail ne fait que commencer. Il s'agit d'une fresque qui doit être jouée à Arras parce que Robespierre est né à Arras. On a réalisé une première étape à Avignon. La seconde est prévue à Arras au début de cette année du Bicentenaire. C'est une vaste fresque que j'appelle les mille et une révolutions parce que je pense que la Révolution française ne peut être comprise qu'en l'associant aux autres mouvements révolutionnaires dans le monde.

Prise au sens littéral, la Révolution française a été influencée par celle qui s'était déroulée en Angleterre mais aussi par la Révolution américaine, elle a influencé les Révolutions russe, algérienne, vietnamienne et combien d'autres qui s'influencent et ne font que traduire la Révolution mondiale parce que la Révolution est essentiellement mondiale. Quelqu'un comme Marx l'a compris : il appelait la Révolution «la vieille taupe qui pointe son nez là où on ne l'attend jamais.» C'est-à-dire qu'elle travaille, elle est à l'œuvre et ce n'est pas François Furet qui va empêcher la taupe de creuser. C'est un combat entre la taupe et le furet parce que Monsieur Furet est, semble-t-il, le grand spécialiste de la Révolution. C'est un ancien socialiste qui court par ici et qui court par là comme dans cette vieille chanson «il court il court, le furet...» La Révolution n'est pas finie, elle ne peut pas finir. Elle est le mouvement du

monde. Elle est inscrite dans les astres. La terre tourne, le monde va. La Révolution n'a rien d'extraordinaire : c'est le mouvement ordinaire du monde. Des forces aveugles et obscurantistes s'y opposent en voulant la rendre extraordinaire. Mais au fond, elle n'a rien d'extraordinaire. C'est ce qui est de plus naturel au monde...

A. M. — Mais en fait, c'est un texte que tu as rédigé...

K. Y. — Il y a longtemps que l'idée de traiter toutes les révolutions dans le monde me travaille, mais cette tâche dépasse les forces d'un seul individu...

A. M. — Un travail qui a été commandé par la localité d'Arras ?

K. Y. — Non, j'ai pris le train en marche parce qu'il s'agissait d'Arras et de Robespierre. Or Robespierre, c'est précisément le mal-aimé de la Révolution. Jusqu'à présent, les bourgeois le détestent. Pour eux, c'est un criminel, un terroriste, un homme de sang. Alors, plus ils le détestent et plus je l'aime, moi ! C'est pourquoi je le défends et j'ai saisi l'occasion de le défendre. Une défense qui ne fait que commencer...

A. M. — Tu le défends mais avec des allusions claires : j'ai appris la présence dans le spectacle d'un drapeau algérien...

K. Y. — Oui bien sûr ! Parce que nous avons aussi été accusés d'être des «terroristes». Toutes les révolutions sont acculées à commettre de tels actes mais elles se produisent contre quoi ? Contre une violence beaucoup plus hypocrite qui se fait passer pour humaniste. C'est le cas de ces hommes qui ont voulu donner des leçons aux révolutionnaires algériens. Ces mêmes hommes avaient en effet poussé à l'invasion, à la conquête, à la torture, à la guerre, à l'exploitation éhontée des colonies avec le masque de l'humanisme. Ce sont les pires terroristes. Ceux qui attirent les révolutionnaires à commettre des actes terroristes parce que la violence appelle la violence.

A. M. — Au niveau de la mise en scène, tu as vu le spectacle à Avignon ?

K. Y. — Franchement, la mise en scène me paraît secondaire. Pour moi, ce qui compte c'est le contenu. Une tendance formaliste du théâtre qui privilégie la forme et même la mode semble s'affirmer de plus en plus aujourd'hui. Ainsi, à l'heure actuelle, ce qui est à la mode en France, c'est le théâtre dans les appartements ! Un théâtre bourgeois pour dix personnes ! Les Grecs faisaient du théâtre pour trente mille personnes ! Le théâtre dans les appartements, quelle stupidité ! On passe d'une pièce à l'autre avec trois ou quatre cons derrière puis on regarde un tableau. Ah c'est beau ! Quelle bande de cons ! Nous, à Arras, on avait demandé une grande salle : la caserne des pompiers. Mais, comme l'adjoint au maire est lepéniste, il nous a refusé la salle. On a atterri dans un musée. Vous vous imaginez : une pièce sur la Révolution dans un musée ! Voilà le sens du théâtre en France. Je suis contre cette orientation formaliste. Pour moi, le théâtre doit plus que jamais être politique. Il doit être nettement, ouvertement, entièrement politique.

A. M. — A Avignon, ce n'était pas dans un musée ?

K. Y. — Si. Ça s'est passé dans un musée. Et encore, on a eu de la chance de trouver un musée pour nous accueillir. Combien de personnes peut contenir un musée ? Cinquante au grand maximum parce qu'il y a des problèmes de sécurité. Il y a les tableaux. Et puis, il y a aussi les types qui se croient obligés de regarder les tableaux tout en écoutant la pièce ! C'est ça la culture !

A Arras la situation est encore plus difficile car la ville est contre Robespierre. Il y a eu la Terreur et la guillotine, et jusqu'à présent on en veut à Robespierre. C'est bien simple : en France, on a conçu des statues de tous les révolutionnaires mais on ne trouvera jamais une statue de Robespierre. Même ici à Paris en 1956, on a voulu faire une statue de lui. Les socialistes et les communistes étaient favorables au projet, mais les autres ont rejeté cette proposition. Maintenant, on glorifie Danton. Danton le corrompu. Danton l'indulgent. Danton qui était en relation avec le roi. Danton qui a reçu des millions de la royauté. Danton le tribun de la contre-révolution.

En fait, on essaie de falsifier, de passer sous silence, d'amoinrir et d'étouffer certains événements qui se sont déroulés pendant la Révolution française. C'est ça le travail de François Furet. Vous l'avez entendu à la télévision ? Il a écrit deux livres et il dit «Ça y est la révolution est finie, il n'y aura plus de révolution. Allez vous coucher.»

On verra de toutes façons. Ici, il n'y a pas longtemps on a connu mai 68... un frisson de 1789. Et Devaquet qu'est-ce que c'était ? C'est la preuve que la Révolution n'est pas morte. Au contraire, elle vit de plus en plus. On ne peut pas tuer une révolution, c'est quelque chose qui va de soi, n'ayant ni fin ni commencement et qui ne peut pas mourir.

A. M. — Le nombre de comédiens avait été fixé ?

K. Y. — On avait des limites. Il y avait seulement six comédiens : quatre hommes et deux femmes. Il est difficile de réaliser une pièce sur la Révolution avec six comédiens, mais il faut se contenter de ce qu'on a et ne jamais renoncer. On n'a pas pu faire ce qu'on aurait voulu, mais on a réalisé quand même une partie de ce qu'on peut espérer.

A. M. — Le spectacle durait combien de temps ?

K. Y. — Une heure et demie. Beaucoup de gens l'ont bien reçu et sont sortis en larmes, mais ce n'était pas ce que je souhaitais. Ce n'est pas un théâtre pour cinquante personnes. Pour moi, le théâtre doit toucher des milliers de personnes. Au temps où il n'y avait aucune sonorisation, les Grecs touchaient trente mille personnes, et nous on en touche cinquante !

Il est vrai que maintenant il y a la télévision, le cinéma et mille autres choses qui se liguent contre le théâtre tel que je le conçois. Cela dit, il est quand même affligeant de constater que, dans ces pays de grande culture, on puisse

céder à la mode et au formalisme. Le fin du fin maintenant au théâtre, c'est de faire admettre cinq heures de spectacle. Mais *Hamlet* ça dure une heure et demie et pas plus ! A Avignon, on a vu des gens qui allaient voir des pièces et qui dormaient. Ils se sont endormis et après la représentation ils s'écriaient : «Oh ! c'est extraordinaire».

Pourquoi font-ils cela ? Ce sont des modes. Peter Brook avait fait quelque chose et c'est devenu une mode. C'est stupide car pendant ce temps-là, il y a des tas de jeunes troupes qui ont des choses intéressantes à montrer, mais personne n'y va parce qu'on va voir ce qui est à la mode. Ces choses à la mode viennent de gens déjà consacrés, déjà connus et c'est toujours la même chose. Jusqu'à quand va-t-on jouer du Shakespeare à Avignon ? Y en a marre de Shakespeare. Assez ! Tous les ans... Vous messieurs qui êtes des fins gourmets vous n'en avez pas marre de cette soupe shakespearienne ?

A. M. — Finalement est-ce qu'on ne peut pas imaginer que ce spectacle passe à Alger ?

K. Y. — Peut-être mais ça m'étonnerait parce qu'il faudrait le traduire et le passer d'une autre manière.

A. M. — N'est-il pas plus imaginable de produire ce genre de spectacle maintenant par rapport aux années précédentes ?

K. Y. — Pas forcément parce qu'il y a encore le nationalisme. On considère que la Révolution d'un autre peuple n'est pas la nôtre. Là-bas aussi il y a les mêmes tendances qu'ici mais sous d'autres formes. A l'heure actuelle, le vent souffle à droite dans tous les pays à peu près parce que la crise du capitalisme s'accompagne d'une crise du socialisme. Et si la crise du capitalisme était seulement la crise du capitalisme, le socialisme pourrait être un espoir, mais, à l'heure actuelle, le socialisme lui-même est en crise. Donc, d'une manière générale, le vent est à droite, mais cette situation ne durera pas éternellement parce que le socialisme résoudra sa crise certainement plus vite que le capitalisme. Il ne faut quand même pas oublier que le socialisme n'a qu'un demi-siècle d'existence, tandis que le capitalisme a plusieurs siècles d'existence, ayant ainsi le temps d'accumuler des expériences. Jusqu'ici nous avons connu un socialisme de guerre né après la première guerre mondiale et ce dernier a presque tout sacrifié aux armements. Il n'a pas pu satisfaire les besoins de sa population ni en vêtements ni en loisirs. Maintenant, nous allons arriver à un socialisme plus apte à profiter de la paix et débarrassé du fardeau des armements.

Les pays socialistes ont été longtemps sur la défensive car il est clair qu'on voulait abattre le socialisme. Pour se défendre, les pays socialistes ont accumulé des armements aux dépens de la société civile et, par là même, le socialisme a engendré parfois - et même très souvent - un régime policier. Or la dictature pendant un certain temps, ça va, mais quand elle dure, ça dénature

tout. A partir de ce moment-là, il n'y a plus de socialisme. Ça devient de la défiguration...

A. M. — On ne peut pas imaginer un certain libéralisme de pensée qui s'accompagne aussi d'un libéralisme économique ?

K. Y. — Oui mais ça ne va pas ensemble. Ce qu'on appelle le libéralisme, c'est un astre. Ici même on en est revenu de ce libéralisme économique parce qu'on a vanté le libéralisme et la privatisation comme étant la panacée, mais tout cela a ses limites. Maintenant, la crise atteignant les deux systèmes à la fois, je pense que les deux systèmes devront trouver ensemble ou séparément un moyen d'y répondre. Je crois que les deux sont complémentaires parce qu'on voit toujours les choses en termes antagoniques. On voit par exemple le socialisme et le capitalisme comme étant deux systèmes nécessairement ennemis, or ils ne le sont pas nécessairement. Ils peuvent se compléter. C'est d'ailleurs ce qui se fait à l'heure actuelle. Il faut qu'ils apprennent à coexister. Ça ne va pas sans compromis de part et d'autre.

C'est le bon sens qui l'emporte.

A. M. — Au niveau de la pièce, les terroristes nous renvoient uniquement à la Révolution de 1954 ?

K. Y. — Non ça reste quand même la Révolution française mais cette dernière est située par rapport aux autres révolutions. Chez vous en Belgique, il y a eu une révolution aussi. Vous avez des communes qui ont été parmi les plus avancées d'Europe. Il en reste quelque chose. Il y a eu quand même un mouvement populaire en Belgique. Ce qui m'intéresserait par exemple, c'est de me pencher sur les municipalités en Belgique. C'est quelque chose d'extraordinaire.

A. M. — Revenons aux six personnages...

K. Y. — L'acteur ne joue pas un seul personnage mais plusieurs. C'est éprouvant, mais c'est possible...

A. M. — Ça a déjà été réalisé aussi...

K. Y. — Souvent parce que les difficultés matérielles obligent à rechercher de telles formules. C'est un handicap mais si on surmonte cette situation, si on ne renonce pas, on trouve des formes, des moyens de s'exprimer avec un minimum de moyens matériels...

A. M. — Tu ne te préoccupes pas de la forme, mais le jeu de l'acteur demeure très important...

K. Y. — Je me préoccupe beaucoup de la forme mais pas de la même manière. Pour moi par exemple, il y a peut-être beaucoup plus de travail sur la forme que chez les formalistes. Prenons le cas d'une phrase : je la tourne mille fois dans ma tête et si cent mots s'offrent à moi, j'essaie de n'en prendre que cinq même si je dois travailler trois mois sur une page avec le souci d'être compris de tous. Je vais donc du simple au compliqué et du compliqué au

simple, mais je ne cherche pas la forme pour la forme. La forme est peut-être aussi importante que le contenu et il est évident que le meilleur contenu s'il n'a pas de forme ne passera pas. Si je veux, par exemple, faire passer un discours politique sur le socialisme et si je ne trouve pas la forme pour convaincre, je pourrais parler pendant dix heures mais le contenu ne passera pas. La forme est donc aussi importante que le contenu mais de là à sombrer dans le formalisme... Or beaucoup de gens se réfugient dans le formalisme parce qu'ils veulent fuir le fond, le contenu, c'est ce qui me révolte.

A. M. — Tu n'es pas intervenu au niveau du travail proprement dit ?

K. Y. — Attention, je ne suis pas metteur en scène. Je suis simplement un auteur qui met en scène ses pièces avec les moyens dont il dispose. Un metteur en scène comme Serreau n'avait pas beaucoup de moyens, mais il avait des idées de mise en scène. Moi, je suis un auteur et ça s'arrête là ! Dans certaines conditions, j'ai été obligé de mettre en scène en Algérie. J'ai saisi cette occasion et j'ai fait du théâtre avec très peu de moyens et sans aucune prétention de mise en scène. Après tout la mise en scène, c'est quoi ? Mettre en scène un texte. Avec quoi ? Avec des acteurs et une technique. La technique que nous avons depuis le début de notre expérience jusqu'à sa fin était ramenée à sa plus simple expression : nous n'avions ni éclairage, ni costume, ni décor pour la bonne raison que nous n'avions pas d'argent. Et aussi pour une autre raison : nous tenions à être mobiles. Or, pour ne pas être lourds, il ne fallait pas s'encombrer de techniques, de costumes et de décors. Pourquoi ? Parce que nous estimions que le message à faire passer était beaucoup plus important que le théâtre lui-même.

Ça devenait un combat politique parce que le théâtre était à ce moment-là l'un des rares moyens d'expression politique d'un peuple. Ce n'était pas seulement un art. C'était une lutte, le combat d'un peuple qui manquait de moyens d'expression et qui estimait que le théâtre devenait l'un de ces moyens d'expression.

Il fallait à tout prix l'utiliser tel qu'il était sans s'encombrer de techniques. La formation des acteurs et celle des metteurs en scène restent posées mais nous étions en situation d'urgence et le groupe de théâtre que nous avons constitué se situait avant tout dans un combat politique.

A. M. — Comme celui de Brecht ?

K. Y. — Il y a deux Brecht. Le Brecht d'avant et le Brecht d'après. Le Brecht d'après avait un train entier de décors notamment quand il a fait ici en 1955 *le Cercle de craie caucasien*. C'était le théâtre d'Etat de Berlin-Est. Nous, on n'en est pas là : nous sommes le théâtre à peine toléré.

A PEUPLE LIBRE THEATRE LIBRE

Rencontre avec Kateb Yacine

Djamal Amrani

Djamal Amrani — Je viens de voir *la Femme sauvage* qui comprend aussi *le Cadavre encerclé*, si je ne me trompe ?

Kateb Yacine — Oui, *la Femme sauvage* est un ensemble de sept pièces dont les deux premières, *la Guerre de 130 ans* et *le Cadavre*, suivies d'un épilogue, constituent le spectacle que nous donnons au Récamier.

D. A. — Pourquoi pas les sept pièces, puisqu'elles sont liées, puisqu'elles forment un tout, un univers ?

K. Y. — Tout n'est pas terminé. Mais dans l'ensemble, à l'heure actuelle, nous aurions pu jouer trois tragédies, deux comédies et l'épilogue.

D. A. — Il s'agit donc d'œuvres nouvelles ?

K. Y. — Tu l'as bien deviné. Ce sont des pièces nouvelles qui sont encore et qui seront toujours, je l'espère, en chantier. Si nous n'avons pas donné un ensemble de cinq, c'est parce qu'à Paris, aucune salle n'accepte un spectacle de plus de trois heures.

D. A. — Pour quelles raisons précises ?

K. Y. — A cause des horaires, des transports, des accords syndicaux, des heures supplémentaires, des frais énormes qu'entraînerait un spectacle de longue durée.

D. A. — En somme vous rencontrez des difficultés surtout matérielles.

K. Y. — D'abord matérielles car il faut des millions et nous sommes partis sans un sou. Il arrive qu'un acteur ne puisse pas prendre le métro, vienne à pied, donc en retard, ce qui est grave au théâtre, ou qu'une actrice tombe évanouie parce que depuis trois jours elle n'a pas mangé. Nous n'avons rien pour les costumes, rien pour les affiches, et nous avons dû nous livrer à mille acrobaties «pour tenir les planches.» Mais ce n'est pas là le plus grand obstacle. Autrefois, chez les Grecs, on voyait des foules entières venir pendant toute une semaine habiter l'immensité théâtrale, vivre avec les acteurs, prendre tout le temps d'écouter l'œuvre intégrale des auteurs qui se

confrontaient. C'était le bon vieux temps. Mais, dans la société occidentale d'aujourd'hui, le peuple est aliéné aussi bien dans le temps que dans l'espace. Non seulement il vit mal, non seulement il mène une vie de chien, mais encore on l'exclut du théâtre, ce qui explique l'envahissante médiocrité des scènes de Paris, Londres, New-York, où le théâtre populaire livre une lutte inégale contre le pouvoir, l'argent, la bêtise, le vide.

D. A. — Pourquoi dis-tu la société occidentale ? Crois-tu qu'en Algérie on pourrait revenir au grand théâtre des origines ?

K. Y. — Nous avons chez nous de merveilleux théâtres antiques capables de recevoir des dizaines de milliers de spectateurs. Nous avons aussi des salles bien équipées de style moderne, comme celle de Bône (Annaba) et d'Orléansville (El Asnam) et nous avons surtout un peuple plus exigeant qu'on ne le croit. Tu as vu *la Femme sauvage* à Paris. Imagine le même spectacle pour 10 000 paysans, citadins, ouvriers, étudiants, intellectuels, enfants des écoles et nomades dans les ruines de Guelma, de Sétif, de Djemila, de Tipasa... Ici, à Paris, des petits théâtres qui se meurent faute de public, et où les mêmes bourgeois viennent «oublier» leurs sordides affaires ou promener leurs conquêtes mondaines. Là-bas, chez nous, un peuple apparemment plongé dans une nuit totale. Mais pour peu que le jour se lève - or il vient juste de se lever - et qu'un autre soleil révèle brutalement la richesse des ruines, alors on s'aperçoit qu'il y a place en Algérie pour un véritable théâtre de l'espace et que loin de vouloir enfermer de prétendues élites dans des salles calfeutrées, sur des fauteuils ou dans des loges de velours, nous devons repeupler ces ruines, faire revivre un Maghreb nouveau de Carthage à Cirta, non pas en lui offrant la môme digestion des classiques étrangers, mais en lui offrant une œuvre qui soit sienne, un espace à sa mesure : toute l'immensité, la moindre des dimensions pour un peuple qu'on avait cru anéanti depuis des siècles.

D. A. — Même si cette œuvre est écrite en langue française ?

K. Y. — Qu'elle soit écrite en français ou qu'elle soit traduite en arabe, pour les Kabyles et les Chaouias, c'est sans doute un problème. Mais l'essentiel n'est pas là. Pour ma part, je suis convaincu qu'un public algérien même totalement analphabète serait capable d'ores et déjà, non seulement de comprendre l'œuvre, de la saisir à sa racine, simplement avec ses oreilles et ses yeux ouverts, mais encore de l'enrichir, en lui versant sa soif, en lui communiquant son impatience, car ce même peuple, ne l'oublions pas, a déjà fait bien plus : il a fait sa révolution.

D. A. — Crois-tu qu'il s'agisse d'une caractéristique du peuple algérien justement parce qu'il a fait sa révolution ?

K. Y. — Bien sûr. Mais quand on dit théâtre, il faut d'abord et avant tout savoir que l'action dramatique, la vision d'une scène, la perfection d'un geste

en dehors même du texte qui devient à son tour comme une musique concrète, sont aussi une création du public, lorsque ce public est assez large et lorsque c'est de lui qu'il s'agit : quand il s'agit d'un peuple on pense aussi à tous les peuples. Voilà pourquoi j'estime qu'une troupe chinoise pourrait aussi dès à présent parcourir l'Algérie, de même qu'une troupe allemande, tchèque ou scandinave. A peuple libre théâtre libre... De la manière la plus exacte, le théâtre signifie action au sens où un acteur traduit en actes l'univers qu'il lui faut transmettre à son public. Or un peuple est né pour agir. Il ne cesse d'agir, il réclame des actes. Il aime se voir et s'entendre agissant sur une scène de théâtre. Comment ne se comprendrait-il pas lui-même quand il parle par sa propre bouche pour la première fois depuis des siècles?

D. A. — Une dernière question. Quelles sont les raisons qui t'ont poussé à donner la première représentation ici à Paris, alors que notre pays est indépendant ?

K. Y. — Lorsque l'insurrection a éclaté, je me trouvais à Paris, et *le Cadavre encerclé* venait d'être publié dans la revue *Esprit*. A peine le numéro paru, le metteur en scène Jean-Marie Serreau a été le premier à vouloir représenter cette pièce en France, tout en sachant à quoi il s'exposait. Pendant toute la guerre, Serreau a fait le tour des théâtres. Il s'est battu pour une œuvre algérienne à Tunis, à Bruxelles, à Paris dans une semi-clandestinité. Il a finalement obtenu qu'elle soit jouée au grand jour en la faisant inscrire au programme du Récarnier. Voilà une des premières raisons.

Ecrit en langue française, dans la langue de la nation qui nous faisait la guerre, cette pièce devait avant tout être représentée à Paris. Montrer *la Femme sauvage* à Paris, c'est aussi une façon de mettre fin à la guerre, non pas en flattant les bons sentiments du peuple français, mais en le replongeant aux racines du conflit, en lui montrant enfin une Algérie qui ne soit plus la victime d'un miroir brisé. D'ailleurs l'accueil de la critique, aussi bien que les réactions du public sont là pour confirmer que le peuple français, même la guerre finie, n'était pas encore préparé à recevoir cette image. La majorité des critiques et du public se rangent certes de notre côté, mais, à la lumière de la lutte quotidienne que nous menons pour remplir le théâtre et faire que le spectacle soit reçu, nous nous apercevons qu'il y a encore loin entre l'Algérie et la France, que l'incompréhension, si elle n'est plus totale, persiste et nous réclame d'autres œuvres encore, pour montrer que l'Algérie n'a pas triomphé par le seul effet de ses bombes ou de ses attentats, mais qu'elle avait aussi une âme, une culture, un esprit. C'est cela qu'il nous faut en définitive faire partager à nos adversaires, si nous voulons détruire le racisme, et faire qu'il n'y ait plus de guerre ni de conflit.

Enfin il y a une autre raison, c'est que, dans l'Algérie indépendante, il ne fallait pas improviser n'importe quel spectacle. Il fallait arriver avec une

préparation, une organisation, la participation au préalable d'un théâtre national qui vient à peine de se créer. L'idéal serait qu'une troupe franco-algérienne, soutenue par des éléments venus de l'étranger, puisse apporter dès ce printemps une *Femme sauvage* qui ne serait pas enfermée entre les murs de l'opéra, mais que tout le peuple algérien, entouré de tous ses amis, pourrait voir et entendre dans les meilleures conditions.

Paris, le 1er février 1963.
El Chaâb, le 8 février 1963.

ARTICLES

LE PALIMPSESTE ALGERIEN DE KATEB YACINE

Jean-Pierre Faye

L'invention de l'espace algérien est tâche de poétique.

Ce qui est vivant et survivant à travers les strates nombreuses du temps, mobiles les unes sur les autres, c'est cela que peut seule capter l'investigation d'écriture, elle-même mouvante :

*Sang et poussière
Feu et flammes
Sur la terre libre d'Amazigh* ¹.

ainsi nous griffe l'écriture de Kateb Yacine.

Sa chaude , son intime épaisseur... ².

Ce qui est dit, dans *Nedjma*, du «sang» de Keblout, le fondateur présumé de la tribu sur les hauteurs du Nadhor, cela peut se dire dans l'épaisseur des langues déposées et superposées dans un paysage, -langues, corps, mémoires, pierres écrites, armes saignantes ou dissimulées, éclats divers.

Ismaïl Kadaré vient de souligner pour nous que le trésor littéraire dont disposait Eschyle se limitait sans doute à quelques fragments tragiques de Phrynichos, son précurseur, aux épopées iliadique et odysseenne et à «*des extraits traduits en grec du Gilgamesh*».³

Mais le nom seul de Gilgamesh nous ramène en amont vers les tablettes de Ninive, déchiffrées au milieu du siècle précédent, et auparavant, jusqu'aux tablettes de Nippur, décryptées avec la langue sumérienne, première porteuse d'écriture. Ainsi un paysage mésopotamien recèle la «chaude épaisseur» de ces superpositions. Mais ne faudra-t-il pas souligner aussi que l'autre Mésopotamie, celle qui s'ouvre entre les jambes du fleuve Parana est également receleuse de la mémoire de ces peuples coulés dans le «nouveau continent» par le Behring à partir de l'Asie du Nord, et joints à ces

1. *L'Œuvre en fragments*, Paris, Sindbad, p. 427.

2. *Nedjma*. 1956. Paris, Seuil p. 129.

3. Ismaïl Kadaré. *Eschyle ou l'éternel perdant*. Paris, Fayard, p. 10.

envahisseurs maritimes survenus de la péninsule ibérique et porteurs de la langue violente de leurs propres conquérants, la langue latine.

Cette vérité algérienne monte par afflux successifs dans l'œuvre introuvable, multiple et monolithique de Kateb Yacine, polyphonie et vortex tout à la fois. Dans *Nedjma*, l'offensive est menée contre la version française, par la langue française elle-même. L'accumulation ultérieure, de 1956 à 1986, de manuscrits dispersés, perdus et retrouvés, laisse entrevoir une exploration toujours multipliée par elle-même. On songe à cet «*ensemble écrit en français dans les années 1968-1970, à l'origine un millier de pages*» et englobant «*les principaux conflits du monde contemporain dans leur rapport avec le Maghreb*»¹ ou «*l'ensemble théâtral en arabe*» de la *Guerre de deux mille ans*, dont émergent les séquences de la *Femme sauvage*, d'abord intitulée la *Kahina*. La séquence 2 s'achève sur le chant de Keblout :

*Un siècle passera et tu seras Nedjma
L'étoile d'un charnier
Les hommes qui te verront
Brûler et disparaître
Tu les verras mourir et perdre la raison ?*

Mais la séquence 1 s'enfonce dans le champ de fouilles ou, disons plutôt : l'épaisseur harmonique et les résonances dissonantes dont le nom de Nedjma est le recel : «*elle aussi, elle surtout, plurielle en son féminin, et faite pour l'impérieuse affection du clan matriarcal exploré sous son aile, et tous les habitants du fondouk, éclats de son propre sang,... tribus croisées de désastre en désastre, tous ils venaient boire en son eau troublée, flairer son parfum andalou, provoquer sa violence africaine, reconnaître son épaisseur sémitique et s'embrumer dans son parfum d'Europe, avec le sentiment que cette femme sauvage, terre en friche pour les hautes herbes de la liberté, steppe immense et Sahara réservant son essence, était la gardienne de leur orphelinat famélique*».³

De cette séquence de 1959 à celle de 1982, qui clôt l'*Œuvre en fragments*, il y a déploiement de la démarche katébiennne, en même temps que remontée vers l'amont «de désastre en désastre». Jusqu'au cri de Dihya, vrai nom de la Kahina :

«Ils m'appellent Kahina, ils nous appellent berbères comme les Romains appelaient barbares nos ancêtres.»

1. *L'Œuvre en fragments*, Paris, Sinbad, p. 440.

2. Op.cit. p. 302.

3. Op.cit. p. 166. (in : *Lettres nouvelles*, n°67, janvier 1959).

La montée en amont conduit «la guerre de cent trente ans»¹ jusqu'au moment où Keblout, cherchant une issue au cercle qui referme sur lui les repréailles, la trouve au fond du puits où Keltoum l'a précédé, elle «*qui l'avait suivi jusque là*» - «*pendue comme elle était, raidie et ne se maintenant que repliée sur lui, convulsive, sans un souffle*». Jusqu'à l'instant où Keblout «*caressa rapidement la somptueuse chevelure*» et «*d'un seul coup, trancha la corde*».

J'entends aujourd'hui dans le nom de Keltoum une résonance que Kateb lui-même ne semble pas avoir voulu noter, celle du poète insolent de la 3^e Ode de l'Anté-Islam, de la Jâhilfya, cet Ibn Kalthûm que poursuit la malédiction d'avoir tué le roi de H'ira, pour défendre la cause de sa tribu de Taghlib :

*Nous aussi la mort nous atteindra
Elle sur nous décrétée...
A nous le monde et quiconque s'y risque*².

L'afflux des migrations sur la trame algérienne est comparable à ce tapis que vient de tisser Keltoum au moment où fait irruption la colonne de l'armée turque : «*magnifique pièce de haute laine, l'orgueil et la passion de ses heures de loisir*».³ Provenances de terre et de mer, depuis Tyr et Carthage, Rome et Genséric, Justinien et Okba, Khaireddine et Charles Quint, tissages inégaux sur fond de toile numide - «*nation écartelée entre deux continents, de la Sublime Porte à l'Arc de Triomphe,... la Numidie dont les cavaliers ne sont jamais revenus de l'abattoir*» - «*tandis que se succèdent les colonisateurs, les prétendants sans titre et sans amour*».⁴

La chaude épaisseur d'histoire, de désastre et de splendeur qui recouvre les territoires de l'Amazigh, par le chant de Kateb elle nous est communiquée dans la vibration qui ne cesse de la parcourir.

Mais quels terrains ne sont pas parcourus par ces séismes ? Quant à moi je crois entrevoir un trouble de terrain qui propage ses ondes dévoratrices, de Guilgam-ish à Galgan ou Gargan, prototype préceltique du Gargantua dont Sébillot découvrait encore quatre cents variantes populaires vers 1883. Que nous puissions apercevoir maintenant, par les yeux de Kadaré, que les cycles de Gilgamesh aient pu atteindre l'Athènes du V^e siècle, cela laisse entrevoir les grands déplacements de figures, les voyages d'images dans les entrecroisements de langages. Avec l'univers de Kateb, l'écriture algérienne a reçu le message venu de sa chaude épaisseur, comparable à celle qui chez Eschyle relie les conflits des Atrides ou des Cadméides aux combats conduits

1. Op.cit. p. 159-162. (in : *Afrique-Action*, Tunis, 23 janvier 1961).

2. *Les Dix Grandes Odes arabes de l'Anté-Islam*, Paris, Sindbad,

3. *L'Œuvre en fragments*, p. 160.

4. *Nedjma*, p. 175.

par Thémistocle et Xerxès - ou, plus lointainement, celle qui se transmet entre les cycles de Gilgamesh et les «longs narrés» gargantuins, par des flux dont il n'est pas possible de cerner les secousses quantiques.

Les dernières lignes de l'*Œuvre en fragments*, venues d'une parution des «Voix maghrébines»¹ dans l'ensemble de *la Guerre de deux mille ans*, lance en deux langues, l'arabe et la française, l'appel à l'exploration de la toile de fond berbérophone. Avec elle, affleure ce qui remonte par le «*chant profond*»² de Kateb Yacine.

Je vous laisse l'histoire...

Je vous laisse Amazigh

Au cœur de l'Algérie.

Chaque peuple, en se penchant sur sa toile la plus singulière, détient le médium qui rejoint tous les autres. L'interrelation que j'entrevois malgré eux entre Kateb et Kadaré, sur le fond eschylien qui leur accorde le statut d'exil tout à la fois comme douleur et comme faveur, cette interaction veut nous dire quelque chose de si crucial sur le théâtre du monde, ce quelque chose qui murmure à notre écoute, à l'instant de tant d'implosions : maghrébine, européenne, euromaghrébine ou maghrébeuropéenne³.

Le fil qui relie Kateb, dès ses premiers écrits, à Jugurtha peut nous rappeler que l'aïeul de celui-ci, Massinissa, le roi numide, est le contemporain de Teuta, la reine illyrienne qui se dresse devant les légions romaines en l'an 229 *avant*. Pour les peuples balkaniques il pourrait y avoir une joie à se rapprocher de cette mémoire plus ancienne, illyrienne-albanaise, qui les met en mesure de toucher la phase iliadique et eschylienne de leur paysage. L'univers maghrébin a ce privilège de posséder son tissage berbère à portée de voix et pour ainsi dire dans ses lèvres.

Il peut donc entendre au plus près de l'oreille la voie de Dihya, nom véridique de celle qui fut dénigrée comme la «sorcière» ou «kahina».

Je vous laisse l'histoire

...Je vous laisse Amazigh.

1. Montréal, 1982.

2. Les termes sont d'Edouard Glissant.

3. On connaît l'hypothèse de Rawlinson : dans Maghreb, le radical *reb* rejoint *erb* - ou *evr* -, d'Evrissops (le regard au large d'Europe).

«AMALOU, LE PAYS D'OMBRES»

à Kateb, à la vie, au pays...

Nabile Farès

Pour marquer d'un trait la genèse de l'œuvre, en sa source radicale de poésie et du désenchantement né, très tôt, dans l'adolescence de Kateb, évoquons les premiers textes où se donne à lire l'essentiel de la formulation poétique et dramatique ; désenchantement dont les dernières pages du *Polygone étoilé* offrent quelques pistes, mais, surtout, ces premiers textes de Soliloques où éclate le romantisme katébien ; romantisme lié à la blessure nervalienne de l'autre — femmes, naissances, vestiges ou histoires, — cet autre qui hante le texte sous la forme du «voile» — voile de la femme — ou de sa déchirure — viol de la femme : Salamambo honteuse et démaquillée — ; enfin, l'outrage à la pureté d'un rêve d'histoire et de naissance.

«La blessure ombilicale» comme genèse de l'œuvre katébienne : la déchirure parentale est une souffrance portée par l'être au monde, désorienté par l'écart entre la poésie — le rêve poétique de l'autre — et la morbidité historique ; et, même si à la jeunesse poétique, souvent, l'empire ou la limite pathétique demeurent coextensives, reste l'interrogation perceptible de cet écart ; par exemple, et simplement : «Il est de jeunes bras / qui sont morts tendus / vers une mère.»

L'image est concrète, recevant un statut symbolique de dé-naissance ; ce qui est «mère» étant là «normalement» pour la naissance ; or, construit le poème en sa pensée par images, existe cet écart de... reconnaissance ; orphelinat, dirons-nous ; et, en même temps : «Vous, les pauvres, dites-moi si la vie n'est pas une garce ?»

«Garce ?», la «Mère ?»

«Garce ?», de qui, de quoi ?

«Mère ?» de qui, de quoi ?

Bonjour : reprenons le premier texte : «*Bonjour*

Bonjour mes horizons lourds,

Mes vieilles vaches de chimères

Ainsi fleurit l'espoir

En mon jardin pourri !

Ainsi donc, mauvaise mère, mauvais jardin, mauvaise histoire ; l'héritage est lourd ; la chimère est lourde :

*J'ai ouvert le bec
Pour tomber sur des ronces.»
«Bonjours mes poèmes sans raison...*

Ainsi commence l'œuvre de Kateb, en son ouverture au poème, à l'histoire, à la langue, au lyrisme. La contradiction est la contradiction romantique par excellence : l'histoire vient à l'encontre du rêve de naissance ; et, en ces termes, précisément, comment résoudre la contradiction ?

A cette question, plusieurs réponses peuvent être données historiquement : engagement dans la lutte politique, à partir d'une critique de l'inégalité sociale et culturelle.

Ce que fut le trajet de Kateb, avec cet apport particulier : la mise en œuvre d'une dramaturgie et d'un recours poétique : 1) La mise en œuvre d'une dramaturgie concerne la mise en spectacle d'une scène historique constituée par la réalité généalogique personnelle et le récit collectif ; passage facilité par ce fait que le mythe généalogique plonge en chaque individu «ses» racines — il est de ce fait transportable et transférable, à la limite, et, pour le retenir ainsi : «le mythe d'origine que l'on retient de l'autre est le sien propre». 2) Le recours poétique verse le plan personnel à l'universalité d'une forme poétique trans-individuelle, trans-nationale, trans-identitaire, trans-linguistique, trans-imaginale et trans-symbolique, comme passage du rêve à l'équation politique : «Quoi qu'en dise la vieille espérance, forçons les portes du doute...»

Malgré la blessure «ombilicale» revenons au séjour des ombres pour le traverser, sans retour.

Dans le terme «ombilical» ; existe le terme «ombilic», terme qui se réfère au passage de l'obscur à la lumière, du doute à l'espérance, du cauchemar à l'éveil. L'«ombilic...» pour faire une référence poétique et analytique ; «l'ombilic du rêve»¹ ; et, cette traversée des limbes, de ce qui reste au réveil ; ou, plus précisément, avant le réveil, à l'état d'ombres, de poursuites, d'inachèvement, l'ombilic du rêve est ce fil ténu qui fait traverser le récit mortuaire ; l'enlacement du sujet historique est tracé par cet ombilic qui le noue ou le dénoue ; sujet historique enlisé — enkysté — à son propre rêve.

Espoir d'une autre naissance, sur un autre bord de l'effet ou de l'espoir. Cet espoir-désespoir qui n'est pas un désespoir ou une idée métaphysique, mais bien le lieu d'une désillusion. L'enfance rêvée est devenue l'enfance

1. Et, pour être plus précis : «l'ombilic des limbes» d'Artaud.

impossible à rêver, car, le «bec» a rencontré les «ronces» ; les herbes sèches et piquantes qui poussent sur les tombes.

L'espoir est une boîte Pandore : aussitôt ouverte, aussitôt nommée, l'espoir fait défiler les «ombres» de l'illusion

*Près de l'ancêtre muré vif
Près de ce monstre entouré d'îles
Gît le secret de l'être
Atroce inespéré*

Curieux jugement tissé de contradictions symboliques entre «ancêtre», «secret», «monstre», «atroce», «inespéré» ? A nous d'aller plus loin et de poser la question, même de façon abrupte : quel est le secret ?

Découverte initiale, si tôt venue dans l'adolescence de Kateb : c'est la mort de l'autre qui donne naissance... «Secret atroce, inespéré» ; la naissance de soi-même est exigée par le génocide de l'ancêtre, «muré vif» ; ces deux derniers termes sont un déplacement poétique et historique : «murée vive» fut la femme, en révolte contre le pouvoir : Antigone ; la fille du père / fils Œdipe, dans Sophocle.

Les racines de la voix théâtrale restent figées, liées au processus de passage de la féodalité ancestrale à l'avenir, à la parole politique ouverte hors de ce lieu de la féodalité.

Le lieu de l'ancêtre est celui du génocide interne et externe ; génocide du lieu familial rêvé — toujours rêvé —, enseveli — toujours enseveli ; lieu enseveli du désir et de la loi ; le déplacement katébien d'Antigone à l'ancêtre à la «voix murée vive.» Il suffirait de revenir au titre même du poème «L'ancêtre et le requin» qui désigne le cycle de cette formation :

*Oui, de ton père sois l'auteur
Et qu'à son tour il revienne au monde
Alléger ton séjour ¹... historique et poétique...*

Ainsi, la voie est ouverte : celle qui va de la généalogie à la voix narrative qui, entre les générations, prend place sous la forme du récit-entre : «le conte» qui manie l'énigme du récit enfantin :

*Qui donc était cet ancêtre
Cet amant solitaire
Dont les enfants se perdent en questions ?*

Et, pour marquer «le pays d'ombres» de ce passage obligé de l'enquête et du voyage, toujours extrait de ce poème de «L'ancêtre et le requin», cet assemblage de négations :

1. Enigmes, écrivions-nous.

*Ni soldat ni propriétaire
Le cœur malade et les pieds nus
Evadé de sa tombe
Qui était donc ancêtre...*

SUR DES MANUSCRITS DE JEUNESSE DE KATEB YACINE

Charles Bonn

Il est habituel, lorsqu'on parle des débuts littéraires de Kateb Yacine, de s'en tenir à ce que disait Jacqueline Arnaud à la suite de l'auteur : après quelques poèmes sentimentaux publiés depuis dans le recueil *Soliloques*, longtemps resté introuvable ¹, l'auteur de *Nedjma*, âgé de moins de seize ans, se serait enfin découvert comme le poète du peuple algérien opprimé, au contact des manifestants de Sétif emprisonnés avec lui en mai 1945. *« Cette expérience de la manifestation et de la prison est décisive pour l'adolescent, dit Jacqueline Arnaud, il a compris la force du peuple, cette violence déferlante, et aussi pris la mesure formidable de l'adversaire. »* Elle cite à l'appui l'interview parue en 1963 dans *Révolution africaine* ², où Kateb déclare :

« Lorsque je suis sorti de prison, j'avais une vision du peuple. Ces gens que je n'avais jamais remarqués, alors que je passais chaque jour devant, dans les rues, quand je les ai vus en prison, et que nous avons parlé ensemble, quand nous avons eu les mêmes tortures, les mêmes chocs, j'ai commencé vraiment à les connaître. Et sorti de prison, j'étais prêt à travailler, j'étais tout à fait convaincu qu'il fallait faire quelque chose; et pas une petite chose, tout faire. »

Et celle du *Nouvel Observateur* du 18 janvier 1967 :

« C'est alors en prison qu'on assume la plénitude de ce qu'on est et qu'on découvre les êtres. C'est à ce moment-là que j'ai accumulé ma première réserve poétique. Je me souviens de certaines illuminations que j'ai eues... »

1. Arnaud, J. elle-même n'avait pas encore pu le retrouver lorsqu'elle soutint sa thèse, référence essentielle sur Kateb Yacine, en 1978. Elle en a donné ensuite quelques extraits dans *L'Œuvre en fragments* (Paris, Sindbad, 1986). Enfin, le recueil entier vient d'être republié à Alger par Bouchène en 1989.

2. N° 1, 2 novembre 1963.

*Rétrospectivement, ce sont les plus beaux moments de ma vie. J'ai découvert alors les deux choses qui me sont le plus chères, la poésie et la révolution.»*¹.

Dès le départ, donc, création littéraire et engagement nationaliste seraient indissociables chez Kateb Yacine, scellés également par sa condamnation à mort, heureusement non exécutée².

Cette présentation des débuts de Kateb Yacine n'est pas fausse, et il est indéniable que l'engagement a toujours été une dimension essentielle de sa personne comme de son œuvre. Cette version a de plus l'avantage de combler le manque de documentation sérieuse à la disposition des chercheurs sur cette époque. Elle doit cependant être précisée si l'on veut décrire la genèse de l'œuvre de celui qui deviendra par la suite le symbole même de l'écrivain algérien. J'ai moi-même proposé de considérer le deuxième chapitre de la quatrième partie de *Nedjma*, qui montre Rachid visité par Keblout dans sa prison, comme une des matrices de l'écriture de ce roman. Mais précisément, si la prison a ici une évidente dimension d'origine de l'écriture à travers l'enchâssement des récits du roman, le prisonnier est Rachid et non Lakhdar. C'est-à-dire que la prison-matrice n'est pas celle du militant, mais celle du déserteur...³ La cohérence idéologique de cette lecture *a posteriori* du lien entre l'expérience de la prison et la création littéraire demande donc, quoi qu'il en soit et sans vouloir mettre en cause la précocité des engagements politiques de Kateb, à être au moins interrogée.

Il se trouve qu'un témoin privilégié des débuts littéraires de Kateb Yacine a bien voulu mettre récemment à ma disposition des documents lui appartenant, et qui permettront de lever quelque peu le voile. Il s'agit, en plus des premières publications de Kateb (*Soliloques*⁴ et la conférence sur *Abdelkader et l'Indépendance algérienne*⁵), de diverses lettres personnelles et de plusieurs

1. Amaud, J., 1982. *Recherches sur la littérature maghrébine de langue française. Le cas Kateb Yacine*, Paris, L'Harmattan, t.2, p. 506.

2. Il s'agissait probablement davantage d'une mise en scène pour intimider l'adolescent et l'amener à fournir des renseignements que d'une condamnation réelle. Mais, quoi qu'il en soit, l'essentiel est de savoir si le jeune Kateb y a cru.

3. Bonn, C., 1990. *Kateb Yacine, «Nedjma»*. Paris, P.U.F., Collection «Etudes littéraires», n° 26, p. 9.

4. Kateb Yacine, *Soliloques*, Poèmes, Préface de Mme Kateb Bedjaoui, Bône, Ancienne imprimerie Thomas, 1946, 40 p. A la p. 40 il est précisé le tirage à 1000 ex. dont 20 hors commerce et 100 réservés à l'auteur et à la presse.

5. Kateb Yacine, *Abdelkader et l'indépendance algérienne*, Alger, En-Nahda, S.D., 47 p. Réédité: Alger, ENAL, 1983.

manuscrits de poèmes qui furent probablement parmi les premiers écrits par l'adolescent.

M. André Walter est le dédicataire du premier poème de *Soliloques*, dont on sait aussi qu'il s'agit du premier recueil publié par Kateb Yacine. Et l'exemplaire de *Soliloques* qui fait partie de cet ensemble est également l'exemplaire numéroté 1 de la main de l'auteur, et dédié au même André Walter, suite à la promesse faite sur une carte postale qui fait également partie de ces documents. André Walter était, dans les années 1944 à 1947 que couvrent ces documents, juge de paix à Lafayette (redevenu depuis Bougâa, et déjà appelé *Bou-Gâa* par la dédicace à André Walter, le 13 mars 1948, de la conférence sur Abdelkader ¹). De toute évidence il fut l'un des tout premiers lecteurs du poète, et selon toute vraisemblance son premier conseiller littéraire. Il fut probablement un ami de la famille, le père de Yacine étant comme chacun sait «oukil judiciaire» ² dans le même bourg de colonisation. Peut-être contribua-t-il à atténuer les rigueurs de la prison à l'adolescent ? Quoi qu'il en soit, conformément au vœu de l'intéressé, que je tiens cependant à remercier ici, c'est plus son rôle dans le développement de l'écriture de Kateb qui nous intéressera que son impact directement biographique, même si ce dernier n'est certes pas à négliger. On décrira donc surtout les manuscrits eux-mêmes : lettres à M. André Walter d'abord, poèmes inédits ensuite.

Les lettres

Comme les poèmes, les lettres ne sont pas toujours datées. On est obligé pour le faire d'en confronter le contenu, la couleur du papier, l'écriture plus ou moins mûre d'un adolescent qui se cherche. La chronologie restituée ici est donc approximative. Les premières lettres sont plus récentes que les premiers poèmes puisqu'elles sont postérieures au séjour en prison.

Les trois premières lettres sont envoyées de Bône, toutes les trois «*au cher et respecté M. Walter*», la première un *Dimanche*, la seconde (dactylographiée) le 20 octobre 1945, la troisième en février 1946. Toutes les trois portent l'adresse: 67, avenue Garibaldi. L'évolution de l'une à l'autre est rapide: la première est une

1. «A mon grand ami M. André Walter qui dans une cellule de la prison comique de Bou-Gâa par sa sollicitude me consola pas seulement de la prison - et aussi des hommes et amis. En France je compris combien d'aussi admirables amis restent la beauté d'un pays. Kateb Y 13-3-48».

2. Avocat musulman.

agréable et pittoresque description des Bônois «*Le Bônois est un Marseillais prétentieux au lieu de blagueur, rosse au lieu de badin. La mer l'a grisé, envenimé et abruti à la fois. Que dire des superbes poules de luxe en fanfreluche, poudrerisées jusqu'au bout des ongles, et qui vous assassinent à grand renfort de regards atomiques... Inutile de vous dire que j'ai fait vœu de célibat, au moins à Bône, voilà pour vous rassurer.*» La description continue dans la seconde (20 octobre 1945), dactylographiée, avec une coloration déjà nettement plus sociale (les nouveaux riches et les pauvres). Une allusion peut-être à la rencontre de Nedjma : «*Je vous conterai la prochaine fois l'étrange aventure qui fait mon bonheur présent.*» La troisième (datée de février 1946) est plus intéressante, en ce qu'elle décrit une curieuse «*rêverie alchimique*» sur la langue, où Baudelaire apparaît comme un modèle : «*... c'est ainsi qu'il m'arrive d'imaginer des sujets despotes, mollement appuyés sur des phrases chantantes qui vont, sur leur chemin vierge, comme une vraie cohorte de mauvais sujets. L'attribut se porte en bandoulière et donne aux propositions moustachues une clarté de teint extraordinaire. Le complément est timide ou simplement effacé (chez Baudelaire par exemple) et j'aime ce personnage indispensable que je ne peux plus me représenter sans narguilé.*» Une lettre de Constantine datée de décembre 1946 parle affectueusement du destinataire lui-même et est la dernière avant le premier départ à Paris. Kateb s'y excuse d'être devenu sédentaire... en habitant à l'hôtel.

Un deuxième groupe de lettres, d'avril, mai et juin 1947, narre la découverte enthousiaste de Paris et l'entrée dans le milieu littéraire proprement dit. Comme les lettres de Bône, elles commencent par une description. Après une carte postale proclamant *Vive Paris !*, une première lettre (avril 1947) signale un début de collaboration avec *les Lettres françaises*, *Action* et *Poésie* 47. La seconde (mai 1947) déplore le «*peu d'effervescence littéraire, par la faute de cette satanée politique qui salit tout*». En mai toujours (le 13), c'est l'envoi d'un poème publié dans *les Lettres françaises* grâce à Aragon, qui «*semble me tenir en grande estime*», et l'annonce de la publication (qui n'a apparemment jamais eu lieu) chez Seghers des *Poèmes de l'Islam réveillé*. Annonce aussi de la conférence sur *Abdelkader et l'indépendance algérienne*. Le récit de la conférence sera fait le 26 mai dans une lettre dactylographiée comme l'était (à cause de la solennité ?) la lettre de Bône faisant allusion à une «*étrange aventure*» le 20 octobre 1945. L'enthousiasme de cette lettre peut faire sourire, mais montre bien la préoccupation majeure de réussite littéraire : «*Je crois que je suis sur la bonne voie et que je percerai, ce qui n'est pas facile dans la ville Lumière... J'ai maintenant beaucoup de relations sérieuses: des ministres, des diplomates et même... des*

inspecteurs de finance! Mais surtout je connais de délicieux écrivains des deux sexes dont Loys Masson, Jean Marsenac, Louis Aragon, Elsa Triolet, Paul Eluard, Gabriel Audisio, Raoul Celly, Claude Morgan, Manuel Bridier, Claude Favre, André Chamson, Jean Hytier, etc. Par contre je suis irrémédiablement brouillé avec Jean Amrouche qui est vraiment trop fat... Je pense rencontrer bientôt Gide et Cocteau ainsi qu'Adrienne Monnier et le directeur du Mercure de France.» Et c'est forcément «une charmante poétesse» qui «enchante actuellement (ses) loisirs» ! C'est avec le même enthousiasme qu'une lettre de juin 1947 annonce : «Je me fais sans plus de doute éditer chez Pierre Seghers et, surtout, le Mercure de France me retient des poèmes. Paul Eluard, Aragon, Toesca apprécient fort ce que j'écris.»

Deux autres lettres de Paris l'année suivante. La première, de mai ¹ annonce «plusieurs propositions, en particulier pour les ravissements de la tête» (?). Celle du 17 octobre ² est plus intéressante parce que, même si une fois de plus le succès annoncé n'a apparemment pas eu de suite, elle signale l'appui de Camus et s'en glorifie : «Que je vous annonce la bonne nouvelle: deux de mes manuscrits sont retenus à la NRF grâce à Camus. Paulhan m'appuie. Ils trouvent tous deux les manuscrits «très remarquables» et j'en suis, sans vanité, content. (Surtout, puisqu'il faut parler un langage d'auteur, surtout que je dois incessamment signer le contrat: c'est-à-dire toucher une avance de plus de 100 000 francs selon Camus). Je suis enfin arrivé à ce que je voulais, mais ça n'aura pas été facile. Voilà qui témoigne assez que j'ai profité de vos conseils et que je ne me suis pas «gaspillé»...» La même lettre annonce un article dans *Combat* et une pièce de théâtre dans *Esprit* (Est-ce déjà *le Cadavre encerclé* ?), et revient à Camus pour annoncer l'envoi de ses œuvres dédicacées, après celui de *Jeunesse de la Méditerranée* dédicacé par Audisio.

Curieusement, cette lettre de 1948 annonçant «Je suis enfin arrivé à ce que je voulais» est la dernière vraie lettre conservée de cet ensemble. Suivent deux petits mots rapides, l'un de 1956 ³ annonçant l'envoi d'une réédition de *Nedjma* (l'édition originale n'avait donc pas été envoyée comme l'avait été le premier exemplaire de *Soliloques*), et l'autre de février 1987 répondant aux félicitations reçues à la suite de l'attribution du Grand Prix national des Lettres. Comme si le destinataire de ces lettres avait bien eu pour fonction celle d'amener le jeune Kateb

1. (43, avenue Daumesnil, 12°).

2. (7, rue d'Austerlitz, 12°).

3. (adresse: éditions du Seuil).

à la littérature, jusqu'au moment où ce dernier se mettrait à ne plus avoir besoin de ce soutien.

Ces lettres cependant montrent un jeune écrivain avide de reconnaissance parisienne jusqu'à la naïveté, qui semble assez loin de ce portrait qu'on dresse en général de lui à cette époque à la suite de Jacqueline Arnaud, même si ce qu'il montre de lui à son correspondant est peut-être d'abord destiné au rôle qu'il fait jouer à celui-ci : l'amener à la littérature. Et par ailleurs, la dernière, même si elle apporte finalement assez peu d'éléments, permet de s'interroger sur la relation avec Camus: tout un discours idéologique algérien, auquel Kateb a parfois participé, a longtemps tenu sur Camus des propos qui rendaient pratiquement impossible une lecture algérienne objective de cet auteur majeur. Cette lettre montre au moins que le jeune Kateb ne dédaignait pas l'appui que le grand aîné pouvait lui apporter.

Il faudrait par ailleurs s'interroger davantage qu'on ne peut le faire ici sur le rôle exact joué par le destinataire de ces lettres et de ces poèmes. Il est curieux que Jacqueline Arnaud n'en ait jamais parlé, ni Kateb Yacine lui-même dans les interviews que nous connaissons. Son rôle de conseil et d'encouragement est évident. On a cependant passé sous silence ici la dimension plus personnelle de la relation entre les deux hommes que ces lettres laissent deviner.

Les poèmes inédits

Les poèmes de cet ensemble sont en général plus anciens que les lettres dont on vient de parler : le poème le plus récent est probablement contemporain des lettres bônoises. Les autres poèmes ont été écrits à Lafayette avant le départ pour Bône dont on sait combien il fut capital. Il m'a semblé cependant préférable de commencer par décrire les lettres, même postérieures, pour situer un tant soit peu le contexte biographique de ces débuts littéraires de Kateb Yacine.

Le poème daté le plus ancien de cet ensemble s'intitule *le Mondain*, même si son propos est loin de celui de Voltaire. Ce texte dédié «*Au sympathique M. Walter*» le 22/12/44 (Kateb, qui signait *Kateb Yassine*, avait alors tout juste quinze ans) est composé de huit quatrains d'alexandrins à rimes plates, et décrit de façon savoureuse l'américanophilie de la jeunesse dorée de la colonie, avec des fautes d'orthographe dans les mots tirés de l'anglais qui montrent la nouveauté de ce vocabulaire juste après le débarquement des troupes américaines en Algérie à la fin de la deuxième guerre mondiale. Un de ces quatrains donnera le ton de l'ensemble :

*La danse est, pour le «SWING» mieux que la gymnastique
C'est un art emprunté à quelqu'un d'épileptique...
Un «SWING» a l'estomac rebelle à toute sauce,
Et appelle «BEFF-TEACK» les vieux os d'une rosse.*

*

* *

On retrouve le même papier, la même orthographe du prénom et la même calligraphie stylisée du titre dans un premier «recueil» dactylographié (il s'agit d'un double au carbone), relié dans une chemise d'étude notariale retournée¹, et intitulé *Ceuvres de M. Kateb Yassine*. Il contient dix poèmes presque entièrement en alexandrins. Pas de datation par Kateb, mais sur la couverture, M. Walter a marqué *Cassaigne 1945*. L'ensemble est assez scolaire, l'influence de Lamartine et Hugo semble prédominante et les thèmes sont le plus souvent convenus. Voici ces poèmes dans l'ordre:

1) *L'Amour des étoiles*. 3 x 4 alexandrins à rimes croisées, puis 2 alexandrins à rimes plates dans la dernière (3^e) strophe. Poème sur les étoiles filantes qui «*vont s'embrasser loin des autres étoiles*», car «*L'amour le plus ardent est celui des étoiles*».

2) *Rêve*. Les quatre premières strophes forment un sonnet. Puis on a deux strophes en vers de 7 ou 8 syllabes, dont la dernière constitue une chute assez amusante dans le quotidien amoureux du collégien. Si dans le premier tercet il se décrit dans un grandiose convenu :

*Ainsi, toujours prostré dans un abîme noir
A peine ai-je aperçu l'aurore que le soir
De son aile glacée éteint ses jeunes feux,*

la dernière strophe conclut :

*Quand j'aurai fini mes études
Nous serons fiancés et des lois
Heureux dans la solitude
Nous nous aimerons encore.*

1. Etude de M^e Benmansour, Greffier-notaire à Lafayette, chemise d'expédition d'une quittance datée du 29 août 1936.

3) *Le Soleil et la Lune*. Il s'agit de deux sonnets successifs liés par l'anecdote cosmique, métaphore de l'amour impossible. On retrouve le symbolisme stellaire du premier poème, qui reparait dans le deuxième tercet du poème précédent :

*Mais le soleil hélas, se hâtant vainement
Ne boira pas le cœur de sa blonde compagne*

Fin :

*Ne pourront-ils jamais échanger un aveu,
Illuminant le ciel dans un baiser de feu ?*

4) *La Neige*. Sonnet. Encore un thème convenu, avec quelques images surprenantes, où l'on retrouve les étoiles à la fin («*Moi, je crois que c'est la cendre des étoiles*»). Si la fin du premier quatrain («*La terre s'est poudrée pour éclaircir son teint*») est conventionnelle, le 2^o quatrain est plus curieux :

*Des vaches sont tombées sur toute la nature,
Etalant sur le sol leurs pelures très blanches.
Leurs cornes effilées ont bordé les toitures
Et leurs tripes glacées s'accrochent dans les branches*

5) *La Mort*. Trois quatrains d'alexandrins. Rimes plates, puis rimes croisées, puis rime embrassées.

*Je suis allé un jour hanter le cimetière,
J'ai parlé longuement à feu mon ami Pierre...*

Fin :

Plutôt lutter vivant que dormir pour toujours.

6) (*'A un catholique'*). *Quand il ne pleut pas*. Sonnet. L'imagerie cosmique devient ici imagerie religieuse chrétienne, mêlée aux dieux de la tradition gréco-latine du lycée, même si la distance est soulignée par la dédicace:

1^o tercet :

*Mais Marie a frémi devant cette misère,
Et rougissant d'émoi, loin du regard des Dieux
Elle a tendu son sein pour abreuver la terre....*

7) *Le Poète et la Lune*. Sonnet. Toujours l'inspiration cosmique. Le thème est plus que convenu, mais si on accepte cette convention le poème est assez réussi. Citons-en les tercets:

*Il eût voulu monter vers la nuit amoureuse
Et baiser son beau front dans un souffle très chaste,
Et lui dire à genoux une chanson très pieuse.*

*Puis se réfugiant dans sa poitrine vaste
Il eût voulu ravir à la nuit brune et fière
Son sein tout ruisselant de gouttes de lumière.*

8) *Un jour que j'étais mort*. Sonnet. Les tercets sont très proches de *l'Albatros* de Baudelaire, dont ils reprennent le thème et le rythme. Le départ est plus original :

*Un jour que j'étais mort, une petite fille,
Mettant son joli front sur ma tombe de pierres (...)*

On sent pointer un développement personnel du thème de la marginalité du poète, que l'on retrouvera dans des poèmes ultérieurs plus proches de Baudelaire, Verlaine ou Rimbaud que du Lamartine omniprésent dans ce premier «recueil», et particulièrement dans le dernier poème.

9) *Pauvreté*. 8 + 10 + 8 alexandrins rimés. Description misérabiliste et encombrée de clichés empruntés des écoliers pauvres et méritants :

*Mioches qui connaissez déjà tant de douleurs,
Que de nobles sueurs en vos livres souillés,
Que d'art, que de raison sous vos plumes rouillées*

*Souvent PHEBE en larmes devant vos haillons
Vous verse sa pitié dans ses meilleurs rayons*

Ce ne sont pas en tout cas les meilleurs vers de l'auteur de *Nedjma* !

10) *Quand on se souvient*. 2 pages 1/2 d'alexandrins rimés (135 vers). Ce long poème démarque en fait *le Lac* de Lamartine. La situation et le thème sont comparables dans la première partie du poème, ainsi encore une fois que le rythme de l'ensemble. Plus de lourdeur cependant : ce poème non plus n'est pas un des meilleurs de Kateb Yacine, particulièrement à la fin :

*Oui, mon cœur est fendu et mon esprit s'écroule
 Et je n'ai même plus le secours des guitares
 Et je sens que je perds quelque chose qui coule
 Mon amour et mon sang stagnent comme des mares.
 Qu'importe, BIEN AIMÉE, malgré tout je pardonne
 Je suis prêt comme avant à tous les sacrifices,
 Souris encore pour moi, O ma belle Madone
 Fais flamboyer tes dents en grands feux d'artifices
 Mais je divague, hélas, je suis peu raisonnable.
 Notre amour est passé comme une apothéose
 Mais avant de partir, je laisse sur le sable
 Au cas où tu viendrais, ce grand bouquet de roses.*

Tout le poème n'est heureusement pas de la même veine, et le reste du recueil est bien meilleur, même si on y sent le bon élève du lycée de Sétif. Les poèmes de ce recueil aux thèmes convenus, même si le recueil lui-même est daté de 1945 par M. Walter, sont probablement antérieurs au poème de 1944, *le Mondain*, avec lequel on a commencé cette description : ce dernier fait preuve quant à lui d'un sens alerte de la description sarcastique, même si on est loin encore de scènes comme celle du mariage de M. Ricard dans *Nedjma*. Ce sont d'ailleurs ces descriptions de l'américanophilie de la fin de la deuxième guerre mondiale qui reviennent à l'esprit de Kateb lorsque dans la lettre du 13 mai 1947 il ne manque pas de rappeler à M. Walter.

«Je n'oublie pas que vous avez été le seul à m'encourager, au temps où je faisais des vers sur le «Swing». Je peux dire que vous m'avez donné le courage nécessaire pour oser des gestes littéraires tels que les «Soliloques» et mes conférences en Algérie.»

Le recueil que l'on vient de décrire semble bien oublié.

On peut se faire une idée à partir de ces quelques textes de ce qu'étaient les premiers essais littéraires de Kateb Yacine, avant cette expérience cruciale de la prison. Tous les autres textes de cet ensemble sont probablement postérieurs à l'emprisonnement, ou datent de ce séjour en prison lui-même. Pourtant on ne peut pas dire encore qu'ils révèlent cette mutation radicale que ce que Kateb disait de son expérience de la prison laisse attendre. D'ailleurs, en porte-à-faux avec les déclarations de 1963 puis 1967 citées plus haut, l'auteur de la conférence sur *Abdelkader et l'Indépendance algérienne* ne parlait-il pas dans la dédicace de ce

texte de la *prison comique de Bou-Gâa* ¹ ? On aimerait en savoir davantage, à commencer par l'indication du lieu même de l'emprisonnement. Jacqueline Arnaud en tout cas ne le précise pas dans sa thèse.

*

* *

Elle parle cependant de l'expérience de la torture et du «*coup de la simulation* : «*Tu seras fusillé à l'aube*» ². Le jeune Kateb y a-t-il cru ? Pourquoi cette prison apparaît-elle ultérieurement comme «*comique*» ? Et qu'en est-il de cette simulation de condamnation à mort elle-même ? On trouve dans cet ensemble de textes deux exemplaires, l'un calligraphié soigneusement à l'encre violette, l'autre dactylographié en violet également et tous deux dédiés à M. André Walter, d'un bien curieux poème dont la version calligraphiée porte à la fin : «*Fait au cachot le 18 Mai 1945 à Lafayette*». Il s'agit du seul texte dont on puisse dire de façon sûre qu'il a été rédigé en prison, dans un moment particulièrement dramatique. Or, comme les poèmes du cahier décrit plus haut, il est entièrement écrit en quatrains d'alexandrins à rimes croisées. Solennité renforcée par la présentation soignée et par la signature qui précède la dédicace finale : «*Le poète*». Et si l'appel à la mère comme la révolte sont poignants derrière la grandiloquence, on n'en est que plus surpris par le titre et la référence explicite à Victor Hugo.

Voici ce poème :

«*Demain, dès l'aube, à l'heure où blanchit la campagne*»...
Victor Hugo

*Adieu, Mère et pardon. Il faut mourir. Adieu !
Je sais que tes sanglots me suivront dans la tombe...
Tu ne seras point là, pour me fermer les yeux,
Tu n'entendras qu'un coup de feu, un corps qui tombe...*

*Oui, Mère, mes poignets sont meurtris par les chaînes
Et je suis attaché, debout, contre le mur !
Mais, moi, je ne crains pas la torture et les peines:
Ma conscience est tranquille et mon front reste pur.*

1. Voir le texte de cette dédicace en note 2, p. 109.

2. *Op. cit.*, p. 505.

*Au fond de mon cachot, parfois, dans ma tristesse,
Je songe à mon destin, et pleure amèrement.
Etre près de cueillir les fleurs de la jeunesse
Puis, par un beau printemps, expirer bêtement !*

*J'étais ivre du feu de mes pensées ardentes
Et j'entrais dans la vie au soleil des espoirs.
Je ne connaissais pas toutes ces voix stridentes:
Cris des calomniateurs, lâches, pervers et noirs !*

*Je meurs sans un soupir, je meurs triste victime;
Si ma vie est finie et si la mort est là,
Ne pleure pas, Maman, car ma mort est sublime:
C'est un trépas si fier qu'il n'admet pas de glas !*

*La Justice déjà m'a réhabilité
Puisque mes Juges sont Dieu le Juste et la France.
Mon dernier cri sera un grand cri de fierté.
Mère ne pleure plus: Ma mort, c'est ma vengeance !*

*Fait au cachot le 18 Mai 1945 à Lafayette
le poète:
dédié à M. Walter respectueusement Kateb*

La dédicace finale, reproduite ici en romaine, est à l'encre verte et d'une écriture moins calligraphiée. La version dactylographiée est signée *KATEB YASSINE* et comporte la dédicace à l'encre verte suivante : «*à M. Walter, mon seul encouragement et soutien dans le triste monde littéraire je dédie ce poème:*» Curieusement, le monde littéraire a pris la place de l'univers carcéral dont le péri-texte ne dit mot, comme si l'essentiel était bien finalement le poème et non son pré-texte.

On reste perplexé devant cette substitution du littéraire au drame personnel, et toutes les suppositions sont possibles, particulièrement si l'on se souvient du qualificatif de *prison comique* déjà signalé dans la dédicace de la conférence sur Abdelkader. Je ne pense pas cependant qu'il faille mettre en doute le fait que l'adolescent ait vraiment cru à l'imminence de son exécution: les précisions de la deuxième strophe ne sont guère inventées et montrent qu'il ne pouvait pas encore s'agir d'une *prison comique*: ce qualificatif fait partie d'une lecture ultérieure des faits par le poète qui sait alors qu'il s'agissait d'une mystification, ce qui ne semble pas être le cas le 18 mai 1945.

Dès lors cette prééminence du rhétorique révèle autre chose: non pas le *comique* de la situation, mais la profonde et sincère valorisation adolescente de la littérature. La naïveté même qui ressort de l'entreprise, et qu'on retrouve dans le fait de signer *Le poète*, ou encore dans la solennité d'une calligraphie soignée, et surtout dans le choix du titre avec la référence explicite à Victor Hugo sont le fait du manque de recul d'un adolescent pour qui la vie et la poésie effectivement se confondent. C'est pourquoi dans la dédicace du texte dactylographié, probablement un peu postérieur, la prison n'est qu'un élément parmi d'autres du «*triste monde littéraire*» : le *comique* viendra plus tard, avec le début de cette réussite littéraire qu'on a vu décrite par les lettres. Avec le recul, aussi, du séjour parisien.

Nul *comique* non plus, du moins nul comique volontaire en rapport avec cette condamnation à mort, dans la dédicace du poème suivant, «*Exécuté le 27 juin à midi*». L'année n'est pas indiquée, mais on retrouve, sur du papier bleu cette fois, la belle calligraphie à l'encre violette du poème précédent, ainsi que les six quatrains d'alexandrins à rimes croisées et la signature *le poète*. Le poème s'appelle *Au jardin* et la référence à «*la moustache frisée du gardien*», semble indiquer que la détention n'est pas terminée. L'avant-dernier vers aussi nous dit : «*Et pourtant le bagnard s'accoutume à sa chaîne...*» Mais faut-il prendre cette chaîne et ce baigne au sens propre ? Qu'ils existent ou non dans la réalité, ils sont en effet ici au service d'une rhétorique amoureuse à nouveau convenue, même si l'écriture est d'une maturité bien plus grande que celle du cahier décrit plus haut. On peut dire la même chose de l'utilisation du thème de la mort dans la troisième strophe, en totale ignorance de la condamnation à mort prétexte du poème précédent. Et c'est bien là à nouveau ce qui est curieux, surtout si, comme on le suppose, le contexte est bien encore celui de l'emprisonnement, même tempéré. On connaît le cliché des chaînes de l'amour dans la rhétorique galante la plus classique, mais on imagine mal que cette rhétorique se développe dans un contexte d'emprisonnement réel en ignorant aussi superbement la trivialité de ce réel au nom de la production métaphorique de la poésie. Plus : cette rhétorique amoureuse se développe elle-même sans référent, puisque la dédicace calligraphiée à l'encre violette à M^r André Walter est suivie avant la signature *Kateb Y* par les deux mots à l'encre verte: *sans muse*. Surtout, cette dernière précision balaie bien toute dimension dramatique de l'emprisonnement réel :

Au jardin

*Un silence alourdi balance une menace...
Le poète écrasé savoure sa faiblesse,
L'on se sent des désirs d'avoir un cœur de glace,
Un cœur rafraîchissant qui ne bat,... Ne s'opresse...*

*La moustache frisée du gardien m'exaspère,
Cet arbre que voici a l'air de me narguer.
Aujourd'hui tout est fade, et le ciel et la terre,
Et l'ombre du chasseur qui là-bas fait le guet.*

*Je voudrais être un mort, dans une tombe fraîche,
M'étendre et m'endormir toujours, toujours... sans fin,
Et le jour où le ciel s'éclaircira enfin,
Être un petit enfant, dans une pauvre crèche.*

*Ce rêve d'aujourd'hui qui déjà s'assombrit,
Qui le recueillera dans l'Ether disparate ?
Ah ! peut-être une fée belle et pleine d'esprit
Fera de ce poème un subtil aromate...*

*Pourquoi battre, mon cœur, mon pauvre fou de cœur !
Repose et laisse-moi dans mon inconscience;
Sois calme. L'émotion maintenant me fait peur
Et je hais les appas trompeurs de l'Espérance.*

*L'humain n'est qu'une voile en l'océan des peines
Et le poème n'est qu'un fastidieux soupir.
Et pourtant le bagnard s'accoutume à sa chaîne...
Aurai-je seulement la force de dormir ?*

*Exécuté le 27 juin à Midi
Pour mon maître respecté
Mr André Walter
avec tout ce qui me reste de pensées
le poète : sans muse Kateb Y¹*

1. Comme pour le poème précédent, les caractères romains signalent le passage à l'encre verte et à une écriture plus cursive.

A la relecture, ce texte, après avoir posé les questions sur le rapport avec le contexte de la répression en 1945 qui est l'objet principal du présent article, éveille des échos de lecture chez qui connaît *Nedjma* : ce jardin n'a-t-il pas quelques aspects annonçant l'épisode énigmatique du bain de Nedjma au Nadhor dans le roman de 1956 ? *Le jardin, le silence alourdi [qui] balance une menace..., cet arbre que voici* qui comme le figuier de *Nedjma* *a l'air de me narguer, accompagné par l'ombre du chasseur qui là-bas fait le guet* et qui rappelle le nègre bien connu, enfin, *le poète écrasé cherchant la force de dormir...* Mais ce sont là probablement des extrapolations bien hâtives et anachroniques.

*

* *

Un autre groupe de poèmes, légèrement postérieur, contredit également en partie l'idée du renouvellement radical de l'inspiration katébiennne grâce à l'expérience de la prison, même si la maturation et la libération progressive de l'écriture, tout comme l'irruption de la critique sociale, y sont évidentes. Le premier texte, *Petite âme envolée*, développe à nouveau un thème littéraire connu, celui de la jeune fille et la mort. Une fois de plus la mort semble davantage liée à un badinage amoureux convenu et éminemment littéraire qu'au drame d'un vécu réel. Mais le poème, en sept quatrains de vers de deux syllabes à rimes tantôt croisées, tantôt embrassées, est léger et agréable. Ce poème signé *K. Y.* et dédié à *A monsieur Walter* n'est pas daté. Il n'est pas non plus calligraphié. Mais le papier bleu est le même que celui du poème précédent et que celui de la première lettre de Bône décrite plus haut. Pourtant l'encre verte et l'écriture, plus petite, sont encore celles des dédicaces en écriture cursive des poèmes qu'on vient de voir. Cette écriture à l'encre verte est la même aussi que celle des deux poèmes suivants, datés cette fois des 13 et 14 juillet 1945.

Ces deux poèmes reprennent la veine descriptive et satirique du *Mondain*. D'ailleurs le premier, *Bal campagnard*, est même ponctué en son milieu d'un SWING ! triomphant. Mais plus de quatrains d'alexandrins ni même de quatrains de vers de deux syllabes. Encore moins de rimes: le «collégien en rupture de ban» a découvert la vigueur du vers libre, et sa plume sait devenir féroce, comme dans la fin du poème où pointe pour la première fois dans cet ensemble de textes l'opposition entre les deux communautés :

(...) *Balancement de mamelles.*
L'azur enfumé s'enroule en volutes.
Le ciel froncé ses étoiles et le poète
écoute et s'exaspère.
La guitare - Elle aussi SWing ! -
se gratte frénétiquement
le nombril...
Le berger envie,
Et s'enivre le marchand
de brochettes.

Le second, décrivant les *Courses d'ânes* à l'occasion du 14 juillet, y souligne quant à lui les «*applaudissements doublés de cynisme*» du public pour «*une guenille sur une haridelle: Heureux gagnant !*» Rien de bien méchant encore dans cette description alerte mais juvénile. Rien en tout cas qui justifie le «*pacte d'infamale amitié*» avec Satan qu'invoque un autre court poème en vers libres, dactylographié mais non daté, sinon, en accord avec le thème de ce *Chant triste pour Satan, A Lafayette, un soir d'orage*. Ce poème sans date peut être situé environ dans cette même période de l'été 1945 à Lafayette, si l'on se base sur la progressive libération de l'écriture par rapport aux modèles scolaires dont il témoigne, alors même que le thème est encore convenu mais est en cohérence avec cette auto-représentation bien romantique du *poète* qu'on a trouvée dans la plupart des textes lus jusqu'ici.

*

* * *

On n'en appréciera que plus l'originalité radicale cette fois du dernier texte de l'ensemble, non daté mais visiblement postérieur à la rencontre avec celle qui sera le modèle de Nedjma. Le poème s'appelle *Extrait de l'expérience amoureuse*. Il est écrit à l'encre verte sur du papier blanc, avec un rajout en noir. L'écriture est devenue plus déliée, plus grande, quoiqu'irrégulière: celle des lettres de Bône décrites plus haut. Deux initiales intriguent, dans le coin haut et gauche de la première page : *M.A.* A moins qu'il s'agisse là de la dédicace, il n'y a pas non plus de dédicace.

Voici ce dernier texte, restitué avec les coquilles du manuscrit :

M.A Extrait de l'expérience amoureuse

*

* *

*O tous que nous avons gardées divines,
Menez-nous vers les paysages subtiles
Où les âmes sont souveraines !*

Selon la nuit, les yeux se lèvent...

*- Elle est partout, l'Amie perdue, elle est en moi si gémissante, lumineuse, telle les
lunes évanouies !*

Les yeux se lèvent ; debout mes souvenirs: Elle est rêveuse

Et gémissante !

*- Djinns qui la connaissez, formez un cercle autour de sa beauté, brûlez les parfums
d'autrefois, priez-là de chanter¹ et portez-moi ses larmes tièdes, djinns qui la connaissez
mutine...*

*

* *

Au sein de l'ombre mère, les chères ombres vont...

*Venez à l'heure où les montagnes dorment; nous irons au ruisseau où meurent les
aimées. Nous leur ferons silence.*

*

* *

Je lui préparerai le thé grisant qu'elle aime, et son luth resté silencieux...

II

*Sur son portrait, mon amour peine : les yeux de mon malheur rient encore, et les
regards m'ont arrêté*

les regards clairs

Les clairs regards d'où fusaient les gaîtés si claires !...

1. Les romaines signalent un rajout à l'encre noire.

*

* *

Je n'entrerai plus en moi-même; j'ai peur de sa ¹ présence.

Forme couchée, à peine tiède, morte dans une pose noble comme une fille endormie en boudant, sans geste, forme familière dont la chaire me brûle les doigts,

dors.

Je bercerais de loin tes songes et veillerai sur ton sommeil ;

dors longtemps,

toi que je ne vois pas sans larmes, si lointaine et si près de moi,

dors ton hiver.

(J'ai peur de regretter la Morte

Que mes mains même ont étranglée.

Elle est si belle, la dormeuse !)

On reste stupéfait devant la force de ce texte, même inachevé, après les exercices scolaires que sont souvent les textes antérieurs. C'est bien ici que l'on mesure le chemin parcouru. Or l'évidence est là: si les textes du 14 juillet 1945 à Lafayette laissent enfin place à la critique sociale, la véritable révolution de *l'écriture* de Kateb date bien de l'expérience amoureuse bônoise, trop souvent opposée par la critique, à la suite des déclarations de l'auteur lui-même, à la «véritable» voie de Kateb Yacine qui serait celle de l'engagement.

Les poèmes de juillet 1945 à Lafayette sont certes déjà plus originaux que ceux du cahier antérieur à l'emprisonnement, mais la découverte du vers libre qu'on y relève est encore loin de l'écriture personnelle que l'on trouve enfin ici, et dans laquelle on peut déjà se laisser aller à la résonance des grands textes de la maturité. Si alors on revient à l'identité du prisonnier à qui apparaît Keblout, et avec lui le pouvoir de narrer, au chapitre 2 de la 4^e partie de *Nedjma*, on s'aperçoit à la lumière de ce qui précède que ce n'est pas un hasard si ce prisonnier est Rachid, et non Lakhdar: Rachid est peut-être ce personnage négatif, inapte à l'action, hanté par des chimères, que l'on voit se diluer progressivement dans les volutes du kif à la fumerie, mais c'est lui qui détient le secret du récit, même si ce secret n'est peut-être à tout prendre que le vide. Jacqueline Arnaud considère que l'épisode du

1. Une surcharge ici a transformé «ta» en «sa».

Nadhor, que ce dernier poème aussi préfigure, n'est peut-être qu'un épisode rêvé, un simulacre. Mais, précisément, c'est cet épisode qui constitue l'axe central de *Nedjma* selon Naget Khadda, là où d'autres critiques préfèrent considérer qu'il s'agit plutôt de l'épisode du chantier : le réel de la lutte des classes dans l'espace dominé par Lakhdar, ou l'onirique de la relation de Rachid à Nedjma, et de tout l'arrière-fond culturel qu'elle véhicule ? Il est en fait impossible de trancher, car l'un et l'autre, sans doute, sont indispensables et complémentaires dans le processus de création.

APPROCHE DE L'IMAGE CHEZ KATEB YACINE

Abdallah Mdaghri Alaoui

L'image a une place essentielle dans l'œuvre de Kateb Yacine, quel que soit le genre : roman, poésie ou théâtre.

Définie comme le «*rapprochement de deux réalités logiquement exclusives ou existentiellement incompatibles mais ayant un fondement commun*¹», l'image produit une réalité fictionnelle qui puise ses ressources dans l'imaginaire humain.

Dans le cas de Kateb Yacine, elle traduit avec force la recherche d'une identité dans une situation d'aliénation : l'écrivain met en crise l'histoire vécue, individuelle et collective, pour la réinventer.

Son élaboration rappelle celle d'écrivains de situation socio-politique et culturelle proche, comme Aimé Césaire et Octavio Paz. Néanmoins, elle reste l'expression d'une sensibilité profondément maghrébine, telle que nous la découvrons dans cette présentation du fils de Jugurtha par Jean Amrouche :

«Il est poète, il lui faut l'image, le symbole, le mythe... Il passe du récit à l'imaginaire et de l'imaginaire au réel, apercevant des relations singulières, des similitudes et des dissemblances, progressant de métaphore en métaphore, sautant de parabole en parabole, sans conclure ni décider...»

Parfois l'imagination surchauffée poursuit son aventure de vision en vision, sans se préoccuper le moins du monde de les ordonner, de leur donner un sens avec quelque rigueur².»

1. Garelli, J., 1966. *La Gravitation poétique*. Mercure de France, pp. 111-112

2. Amrouche, J., «L'éternel Jugurtha», in *l'Arche*.

I. – Thématique et caractéristiques de l'image

L'image, par définition, unit des éléments inconciliables, surtout quand elle privilégie, comme c'est le cas de Kateb Yacine, les matériaux les plus profonds de l'imaginaire tels que le rêve, le délire, le mythe, le conte, la légende.

Dans *Nedjma*, la représentation du réel est constamment dynamisée par les visions énigmatiques, obscures, des personnages, par une interrogation aiguë sur leur destin. Ils tentent de reconstituer une «*identité entamée par la hache*», à travers leur histoire réelle ou imaginaire.

Nedjma, personnage central du roman, est la cristallisation des représentations des quatre héros principaux. C'est à travers le défoulement verbal et les visions enfiévrées de Rachid que l'image est la plus développée dans sa thématique et dans ses caractéristiques.

Mais souvent, d'un personnage à l'autre, nous retrouvons le même type d'images récurrentes circulant d'une œuvre à l'autre, rendant accessible la communication de l'une à l'autre, et nécessaire la lecture intertextuelle pour la compréhension de l'œuvre comme totalité.

La thématique de l'image se distingue par le croisement d'éléments pluriels relevant de l'humain, de l'animal, du végétal, du minéral, de l'aérien. L'image les associe souvent en dualités antithétiques vie-mort, visible-invisible, obscurité-clarté, matérialité-spiritualité, aliénation-libération, cruauté-innocence, fuite-immobilité et surtout féminité-virilité (exemple : la scène de bain de Nedjma au Nadhor où Nedjma, le nègre de la tribu et les éléments de la nature s'opposent par cette distinction).

Ces oppositions se retrouvent dans les différentes composantes de la narration : personnages (Nedjma, Rachid, Lakhdar, Keblout...), espace (Bône, Constantine, Cirta, Hippone...), temps (imbrication des temps : présent et passé, réel et mythique...).

La pluralité de l'image se manifeste surtout par l'exubérance des représentations, donnant, à première vue, une impression d'hétérogénéité et d'incohérence. Mais, en fait, une logique souterraine organise l'ensemble et lui donne sens comme on le verra plus loin. Parmi les exemples les plus frappants, on peut citer le soliloque de Rachid, hanté par l'origine trouble de Nedjma et par l'énigme de la sienne ; ses obsessions en images fulgurantes renvoient à la fois au monde végétal, minéral et animal.

«Sous les palmes de Bône m'attendaient d'autres ruines où je devais ramper comme un lézard délogé de son terrier (...) et je rêvais jour et nuit sous les palmes du port, ressentant ma frêle existence comme une brisure insoupçonnée de la tige vers la racine... Le rayon dont (Nedjma) m'avait

ébloui rendait mes maux plus cuisants ; oui, je fumais comme un fagot sous la loupe...¹»

Les mêmes images sont reprises à la fin du *Polygone étoilé* : Rachid apparaît comme un «lézard à reculons, rejoint dans son terrier par le serpent glacial des pièges de la vie, happé comme l'insecte qu'il espérait saisir, frustré de son printemps, découvrant le visage ignoble, les vieilles formes de la nature amoureuse de ses monstres, parmi les herbes qui refleurissent².»

Nedjma suscite, elle aussi, des images foisonnantes. Dans *Nedjma*, l'univers où nous plonge ce personnage révèle différentes facettes de sa nature complexe. Les images qui reviennent le plus souvent sont celles qui insistent sur sa chasteté, sa grâce, ses métamorphoses, ses caractères insaisissables, sauvages ou fatals. Dans *Nedjma*, selon les contextes, elle est représentée comme une femme réelle avec ses différentes identités (la cousine, la sœur, la bien-aimée, la vierge, l'infirmière de la clinique, la «barmaid»...) ou comme un personnage mythologique (amazone, Cendrillon, almée (p. 78), la «femme sauvage» (p. 107), la «sultane sans sultan» (p. 109), la Vestale (p. 185), Salammbô (p. 176).

Elle évoque également les différentes espèces animales réelles : «animal au teint mordoré, brillant de reflet d'acier» (p. 78), «gazelle» (p. 107, par exemple), «buse, chouette» (p. 84), «autruche» (p. 78), «serpent, vipère» (p. 188), batracien (p. 185) ; mythologiques : «ogresse au sang obscur» (p. 179) ; chimère (p. 108, p. 177). Elle est également rapprochée du végétal : la précocité de ses formes, quand elle est enfant, rappelle la précocité du citron vert (p. 70) ; plus loin, elle est «le pépin du verger, un parfum de citron» (p. 84) ; mais les images les plus marquantes sont celles du parfum (p. 84, p. 188) et de la fleur : fleur de poussière (p. 180), fleur irrespirable (p. 179).

Elle est aussi assimilée aux autres éléments de la nature : l'eau («la goutte d'eau trouble», p. 179), la lumière (Nedjma-Etoile, astre lumineux, «principe d'électricité»). Elle est souvent une forme insaisissable (p. 186), une ombre «qu'il suffirait de franchir pour atteindre le zénith» (p. 186).

Dans d'autres œuvres, Kateb Yacine rapproche sous une forme concise tous ses attributs symboliques et mythiques ; c'est le cas dans sa nouvelle : *Jardin parmi les flammes*, son poème : *Rose de Blida* et son roman : *Le Polygone étoilé* dont nous reproduisons cette page :

1. Kateb Yacine, 1956. *Nedjma*, Paris, Seuil, p. 176.

2. Kateb Yacine, 1956. *Le Polygone étoilé*, Paris, Seuil, p. 165.

Elle fut la femme voilée de la terrasse
 L'inconnue de la clinique
 La libertine ramenée au Nadhor
 La fausse barmaid au milieu des Pieds-Noirs
 L'introuvable amnésique de l'île des Lotophages
 Et la Mauresque mise aux enchères...
 Et la fleur de poussière dans l'ombre du Fondouk
 enfin la femme sauvage sacrifiant son fils unique
 Et le regardant jouer du couteau
 Sauvage ?...
 Elle était le mouchoir, piquant de l'ancêtre
 Nous accueillait tombés de haut
 Comme des poux en manœuvres
 Plus son parfum de plèbe en fleur nous fit violence
 Par son mélange dépaycé...

 Elle vidait sur nous
 Son cœur de rose noire inhabitée
 Et nous étions cloués à son orgueil candide
 Tandis qu'elle s'envolait pétale par pétale
 Neige flétrie et volcanique
 Cendre modeste accumulant l'outrage
 Exposée de soi-même, à toutes les rechutes
 Dilapidée aux quatre vents ¹.

La richesse de la thématique de l'image et les caractéristiques de ses représentations (récurrence, antinomie, exubérance) œuvrent à la configuration d'un univers fictionnel dont le référent, unique et vital, en rupture avec une réalité aliénante, se découvre à partir d'une collision flamboyante de mots. Cette rhétorique de l'image est nécessaire à son expression et à sa signification.

II. – Construction de l'image

1. Figures rhétoriques de l'image

Dans l'œuvre de Kateb Yacine, les deux univers rapprochés par l'image peuvent être tous les deux nommés et reliés par une marque : elle prend alors la forme d'une comparaison dont le lien entre comparant et comparé est très varié :

«Les voix tombent, s'élèvent, se taisent comme dans un poulailler au crépuscule... ²»

1. *Ibid*, pp. 148-149.

2. *Nedjma*, p. 20.

«Elle a les talons hors de ses pantoufles, comme si ses pieds vaseux repoussaient le velours ¹.»

«Rachid semble rivé au sol ²...»

«... ils communiquent constamment, tout en gardant les distances, ainsi que deux camps qui se connaissent depuis longtemps ³...»

«Lakhdar est penché sur une pierre de taille qu'il considère avec la gravité, l'empressement et la hauteur d'un archéologue ⁴...»

«Le maître coup de crochet qu'il vient de donner s'impose à la manière d'une cérémonie digne du respect de tous ⁵.»

«Mourad... la bouche ouverte dans une expression de chanteur clandestin ⁶...»

«Nedjma n'est que le pépin du verger ⁷...»

Mais souvent l'univers comparant n'est qu'implicitement rapproché par l'attribution d'un de ses signifiants à l'univers comparé ; la métaphore, dans ce cas, est d'un usage très fréquent. Celle-ci est abondante dans les passages du mythe, du rêve et du délire.

Les formes grammaticales de l'image-métaphore sont variées : un substantif déterminatif : «le bombardement de midi ⁸», «Les démons de la canicule ⁹», «défilé métallique ¹⁰» ; un épithète : «La Seybouse engrossée ¹¹», «le fleuve évanoui ¹²» ; un verbe : «les constellations se noient ¹³», «les mouches se laissent assommer ¹⁴», «Le soleil rongea la queue d'un chat ¹⁵».

Il arrive que la représentation d'univers renvoie d'une manière récurrente à un univers non nommé : l'image devient symbole (le «soleil», la «grotte», l'«arbre», le «couteau», le «vautour»...)

Quand enfin les différentes représentations récurrentes s'agencent pour former une structure narrative plus ou moins invraisemblable, un mythe naît :

1. *Ibid*, p. 34.

2. *Ibid*, p. 36.

3. *Ibid*, p. 46.

4. *Ibid*, p. 48.

5. *Ibid*, p. 49.

6. *Ibid*, p. 49.

7. *Ibid*, p. 84.

8. *Ibid*, p. 65.

9. *Ibid*, p. 65.

10. *Ibid*, p. 165.

11. *Ibid*, p. 66.

12. *Ibid*, p. 189.

13. *Ibid*, p. 66.

14. *Ibid*, p. 76.

15. *Ibid*, p. 160.

l'exemple du bain de Nedjma dans la forêt du Nadhor, des deux vierges sacrifiées au Vautour, de l'inceste dans la grotte ¹.

Ce qui rapproche ces différentes formes de l'image, c'est qu'elles ont souvent un sens par leur représentation et un sens par leur présentation dans un contexte textuel déterminé.

La relation entre les deux crée l'espace sémantique de l'image. Celui-ci varie selon les divers rapports existant entre ses éléments. Nous remarquons trois types de structuration de l'image dans le texte de Kateb : l'image simple où nous avons un seul élément comparé, rapproché à un seul élément comparant (par une comparaison ou une métaphore). Le deuxième degré est l'image «filée» où le comparant est constitué de plusieurs éléments linguistiques comme dans ce paragraphe du *Polygone étoilé* sur l'image du «pugilat psychologique» :

«Mais nous avons besoin d'une pause dos à dos comme des boxeurs, nous ne supportons plus le corps à corps, accrochés, prêts aux coups bas et aux coups de tête, alors Rachid a mis fin à ce match amical, tel un arbitre écœuré, il a dit, nous laissant le champ libre : je vais à Constantine ².» Voir Klenckumberg (image filée).

Le troisième degré de l'image est représenté par celle qui intègre plusieurs figures à la fois (comparaison, métaphore, symbole, mythe) : c'est un cas fréquent chez Kateb Yacine ; un déferlement d'éléments d'origines diverses s'agglutinent, se renvoyant leur sens chatoyant, tels ces passages du *Polygone étoilé* :

«Fontaine de sang, de lait, de larmes, elle savait d'instinct, elle, comment ils étaient nés, comment ils étaient tombés sur la terre, et comment ils retomberaient, venus à la brutale conscience, sans parachute, éclatés comme des bombes, brûlés l'un contre l'autre, refroidis dans la cendre du bûcher natal, sans flamme ni chaleur, expatriés ³». «Comme un lézard à reculons, rejoint dans son terrier par le serpent glacial des pièges de la vie, happé comme l'insecte qu'il espérait saisir, frustré de son

1. Nous ne développons pas ici l'étude sur le mythe : nous renvoyons aux travaux, sur la question :

Djaider, M. 1977. «Le discours mythique dans l'œuvre romanesque de Kateb Yacine», doctorat 3^e cycle, Aix Marseille I.

Nekkouri, K., 1977. «Le discours mythique dans le *Cercle des repréailles* de Kateb Yacine», doctorat 3^e cycle, Aix Marseille I.

Mdaghri Alaoui, A., 1975. «Dimension mythique de l'image», in «Aspects de l'écriture narrative dans l'œuvre romanesque de Kateb Yacine», doctorat 3^e cycle, Aix Marseille I.

2. *Le Polygone étoilé*, p. 147.

3. *Ibid*, p. 150.

printemps, découvrant les vieilles formes de la nature amoureuse de ses monstres, parmi les herbes qui refleurissent ^{1.}»

Métaphores, comparaisons, symboles, mythes dans ces passages renvoient à d'autres textes où les mêmes éléments («fontaine de lait», «sang», «laine», «cendre», «bûcher», «serpent», «insecte», «monstre», «parmi les herbes qui refleurissent») se pénètrent d'autres significations, ce qui provoque une prolifération de sens insaisissables.

2 Fonctionnement textuel de la rhétorique de l'image

Lorsque le texte est ainsi tissé d'images, nous remarquons un certain nombre d'opérations à la base de sa structuration : les principales sont l'accumulation, la reprise et la germination.

L'accumulation consiste à juxtaposer ou coordonner un nombre important d'images se rapportant à un seul objet ; ce procédé est fréquent chez Kateb :

«... Et déjà l'express Constantine - Bône a le sursaut du centaure, le sanglot de la sirène, la grâce poussive de la machine à bout d'énergie, rampant et se tordant au genou de la cité toujours fuyante en sa lascivité, tardant à se pâmer, prise aux cheveux et confondue dans l'ascension solaire, pour accueillir de haut ces effusions de locomotive ^{2.}»

La reprise relance le texte en faisant naître de nouvelles images à partir de l'élément d'une image précédente que le narrateur développe.

«Constantine était implantée dans son site monumental, dont elle se détachait encore par ses lumières pâlissantes, serrées comme des guêpes prêtes à décoller des alvéoles du rocher sans attendre l'ordre solaire qui téléguidé leur vol aussitôt dissipé — insoupçonnable promontoire en son repaire végétal, nid de guêpes désertique et grouillant, enfoui dans la structure du terrain (...) — le roc, l'énorme roc trois fois éventré par le torrent infatigable ... ^{3.}»

La germination est le fleurissement d'images par l'effet dynamique d'une image principale qui, par sa présence même, a un pouvoir d'attraction tel que tout le contexte se trouve imagé :

«La Seybouse miraculeusement engrossée s'y délivre, en averses intempesives de fleuve à l'agonie, vomi par les rivages ingrats qu'il a nourris ; extatique, d'un seul et vaste remous, la mer assombrie mord insensiblement dans le fleuve, agonisant jaloux de ses sources, liquéfié

1. *Ibid.*, p. 165.

2. *Nedjma*, p. 70.

3. *Ibid.*, p. 152.

dans son lit, capable à jamais de cet ondolement désespéré qui signifie la passion d'un pays avare d'eau, en qui la rencontre de la Seybouse et de la Méditerranée tient du mirage ; l'averse surgit en trombe, dégènère, éternuement avorté ; les constellations se noient... 1».

Les différentes opérations créent des séquences d'images (phrase, paragraphe ou ensemble de paragraphes) imbriquées les unes dans les autres selon différentes configurations. Celles-ci sont productrices de nouvelles significations. L'étude de quelques passages montrent combien ces configurations peuvent être riches de sens.

La première configuration est la symétrie inversée :

«Comme un Ancien, Lakhdar simule un geste pendulaire, épuisé la force nerveuse qui le travaille, lui, le travailleur ; (...). Il ne voit rien autour de lui, ne voit que le cadran circulaire de la vieille horloge qu'il soupçonne toujours de tricher elle aussi, simulant ses minutes (...) et l'horloge le fixe, miroir haut placé de son présent futur jamais passé, ronde pénitentiaire, qu'il faut encore justifier, pas même pour le patron, pour un pseudo-Lakhdar, ce lambeau insipide, moins que mort, trop vivant, poussé dans l'engrenage d'une réclusion anticipée, seconde par seconde, placé devant l'alternative de baisser la tête et devenir lui-même un ressort anti-temps, aggravant la fascination du cadran interdit, (...) ou au contraire jouer le jeu du sang... et fixer à son tour l'horloge qui le fixe, l'œil de cyclope aux deux cils hallucinants battant la morne cadence 2.»

Dans cette page, il y a diverses images ayant trait les unes à Lakhdar, les autres à l'horloge. Par une série de métaphores et de comparaisons, Lakhdar s'identifie au monde des objets, il revêt particulièrement les caractères de l'horloge («geste pendulaire», «devenir lui-même ressort anti-temps») et du monde non vivant «pour un pseudo-Lakhdar, ce lambeau insipide, moins que mort, trop vivant» ; alors que l'horloge, au contraire, tout le long du texte, prend de plus en plus de vie jusqu'à devenir un être menaçant («monstre», «l'œil de cyclope aux deux cils hallucinants»).

Une métamorphose s'établit sous la forme d'une symétrie inversée : Lakhdar qui devient une horloge, une horloge qui s'humanise. Ce procédé de déshumanisation des personnages et d'humanisation des objets est fréquent dans l'œuvre.

La séquence d'images est quelquefois bâtie sur plusieurs configurations : dans le passage suivant, la relation entre images produit trois figures significatives :

1. *Ibid*, p. 66

2. *Le Polygone étoilé*.

«Pendant des heures, alors qu'ils parlaient, en arabe le plus souvent, elle restait sagement assise, comme si son ascendance hispano-celte lui tenait lieu de nageoires, en leur étrange oued politico-sentimental (...). Et les ébouriffés mettaient chacun leur disque, mais reprenaient leur place autour des égéries : «A présent, pensait-il, nous nous ressemblons tous, comme des poissons, derrière le bocal froidement familier du vieux Paris cosmopolite, sous les faux printemps d'outre-mer, ou comme s'ils appartenaient à une banquise paradoxale qui transformait leur liberté native inassouvie en une détention glaciale de base flottante... !»

Il y a d'abord un parallélisme entre l'image où apparaît l'amie bretonne de Lakhdar et celle qui représente les travailleurs immigrés (les deux images se réfèrent à des êtres aquatiques).

Mais d'autres figures se greffent sur le parallélisme ; si on met en relation les éléments de la première image avec ceux de la seconde, nous constatons qu'elles sont en rapport métonymiques : la femme s'apparente aux poissons par une partie seulement de cette espèce («nageoire») ; alors que Lakhdar et les autres travailleurs immigrés sont assimilés à toute l'espèce.

Si on compare maintenant l'ensemble de l'image 1 avec l'ensemble de l'image 2, nous remarquons qu'elles sont en rapport de gradation : la première image rapproche un caractère du personnage («l'ascendant hispano-celte» de la femme) avec une partie de l'espèce poisson ; la deuxième met en relation l'ensemble des personnages du café - la femme comprise - avec toute l'espèce («à présent nous nous ressemblons tous comme des poissons») Mais la gradation ne s'arrête pas là. L'image du poisson s'amplifie, en se réfléchissant sur tout le milieu : le café devient «le bocal familier du vieux Paris cosmopolite») et en se généralisant par d'autres images aquatiques («banquise», «détention glaciale»).

Par l'imbrication des rapports multiples entre les éléments des différentes images d'une séquence, le sens peut proliférer à l'infini dans une sorte de stratification complexe. Prenons pour exemple l'image de l'homme-volaille dévoré par la femme-ogresse.

*«Un long rêve et un coq rôti, ainsi étais-je inscrit sur les tablettes de l'ogresse.
Plus d'ergots, plus de crête et plus la moindre plume» 2.*

Ceci est un bref extrait d'une image bâtie sur une métaphore filée dans un passage assez long. Nous nous limitons à ces deux phrases pour montrer combien, par le procédé de développement d'une image, l'écriture crée une

1. *Ibid.*, pp. 69-70.

2. *Ibid.*, p. 73.

série infinie de correspondances qui donnent chaque fois une dimension nouvelle au texte.

Les deux termes de la métaphore sont bâtis sur deux comparaisons conjuguées : l'homme = une volaille, la femme = une ogresse.

L'image engendre d'abord un contraste à trois niveaux :

— L'homme, qui conventionnellement symbolise la force, est assimilé à «un coq rôti»

— La femme, qui conventionnellement symbolise la faiblesse, devient une ogresse.

— La métaphore met en opposition la force (ogresse) avec la faiblesse (coq rôti).

Mais chacun des deux termes de l'image déborde le contexte de la métaphore : l'ogresse reflète différentes significations ; c'est l'ogresse telle qu'elle est représentée symboliquement dans ce passage, mais c'est aussi l'ogresse des diverses images et contextes qui rappellent Nedjma, et sa signification dans l'imagination populaire (notamment les «ghoula» des contes et légendes arabes).

En suivant les différents contextes dans lesquels cette image est apparue, nous avons de nouvelles filières de métaphores, d'images, de symboles et de mythes qui apparaissent avec l'évocation de Nedjma dans les multiples aspects qu'on ne manque pas de déchiffrer au cours de la lecture.

Comme un éventail, la métaphore en se développant ouvre d'immenses perspectives sémantiques : c'est le cas pour l'image que nous venons de citer. Si les autres termes de la métaphore — comme coq — ouvrent de nouvelles pistes de sens par leur présence, la phrase qui continue la métaphore lui donne des dimensions sémantiques encore plus importantes ; chaque terme provoque chez le lecteur d'autres séries stratifiées à l'instar d'«ogresse» ; ce sont les termes «ergot», «crête», «plume» qui rappellent des personnages symbolisés, des images, des scènes dont le lecteur garde le souvenir.

Par ce procédé de développement de l'image, l'écriture crée un espace polysémique.

Thématique, caractéristiques et élaboration rhétorique de l'image contribuent à créer le «*pouvoir que certaines fictions comportent de redécrire la réalité*»¹. Elle ouvre ainsi le monde à des analogies imprévues dans «*une relation neuve et non encore perçue*»².

Ainsi, elle affranchit l'homme de l'enlissement du quotidien et provoque des chocs salutaires : l'œuvre de Kateb Yacine a fait redécouvrir l'homme algérien

1. Ricœur, P., 1975. *La Métaphore vive*. Paris, Seuil, p. 11.

2. Guiraud, P., 1968. «Fonctions secondaires du langage». in *le Langage*. Paris, Gallimard, p. 478.

à soi et aux autres, notamment par la richesse et la pertinence de l'image, en particulier celle qui fonde le mythe. L'histoire personnelle et collective, repensée, amène à une autre vision du présent et oriente vers un avenir que l'œuvre ne dit pas mais contient en puissance.

Le réel ainsi fécondé par l'image devient «habitable», selon l'heureuse formule de P. Ricœur. L'image donne aux grandes œuvres littéraires cette capacité d'infléchir en profondeur le devenir de l'homme. De ce fait, l'écrivain a un rôle si précieux dans la cité : l'historien, le politicien, l'idéologue, l'économiste gèrent le réel mais ne peuvent rien devant ses bouleversements si travaillés par l'imaginaire des hommes. L'artiste penseur, à l'écoute de ce «déclat analogique»¹ des images qui nous habitent, peut agir sur le moteur du monde².

1. Breton, A., 1968. *Signe ascendant*. Paris. Gallimard.

2. *Ibid.*

LA DOUBLE SEDUCTION DE NEDJMA*

- comme personnage et comme texte -

Ismail Abdoun

Comme vous le savez, Nedjma a séduit, sinon fasciné, des générations entières d'écrivains maghrébins - des deux langues - et continue d'en séduire. C'est le plaisir de cette séduction que je voudrais partager avec vous aujourd'hui...

Mais au seuil de ce plaisir, une question préjudicielle : que dire, en effet, et sans schématiser, d'un texte d'une telle densité, d'une telle richesse ? Par où commencer puisque aussi bien ce texte défie toute chronologie ainsi que toutes les normes de composition et de narration classiques ?

J'oserai cependant m'y aventurer en proposant que derrière l'apparente complexité de ce roman, qui est aussi un grand poème, il y a une *cohérence* ; cohérence moins thématique qu'*organique*. Ce lien ou, si l'on préfère, ce lieu organique, c'est le *personnage* de Nedjma - puisque c'est par elle que la séduction nous atteint - et les rapports qui la lient aux quatre jeunes cousins amoureux d'elle jusqu'à la démente. Et ces rapports ne sont pas seulement d'ordre intersubjectif : ils réfèrent également à l'Histoire de notre pays, histoire ancienne et contemporaine.

Pour essayer d'y voir plus clair - et pour simplifier à l'extrême - : puisque le roman porte comme titre le prénom d'une femme, lequel prénom est aussi signe cosmique qui habite notre imaginaire culturel, suivons donc la trajectoire de ce personnage.

L'itinéraire de Nedjma trace, à mon avis, une figure parabolique, *parabole* au sens mathématique : « ligne courbe dont chacun des points est équidistant d'un point fixe, appelé *foyer*, et d'une droite fixe, appelée *directrice* ».

On me rétorquera, à juste titre, qu'une telle comparaison (l'autre sens de parabole) est peu raisonnable appliquée à un texte où, à l'évidence, tout est mobile : les « chapitres » sont quasi autonomes et parfois interchangeables ; il n'y a point de chronologie avérée, etc. Je répondrai que l'utilisation qui en est

* Texte d'une conférence prononcée à la salle des actes de l'Université d'Alger-Centre, le 13 avril 1987, à l'occasion du 30^e anniversaire de la publication de *Nedjma* (Seuil, 1956).

Nous avons gardé, volontairement, à certains passages leur caractère oral.

faite ici est d'ordre plus métaphorique que scientifique - au sens strict ou mécaniste - et qu'au demeurant, il y a bien une *durée romanesque* spécifique qui peut être reconstituée, ainsi que des *points fixes*, dont le plus important est la fameuse scène du Nadhor... ce qui nous autorise à esquisser le schéma de ladite parabole :

II 9 (pp. 64-68) villa-Nedjma	III 2A (pp. 108-109) clinique	IV 3-4A (p. 136...) Nadhor (le bain)	IV 10B (p. 183...) femme-mythe	VI 1B (p. 244...) villa-Nedjma
- Mustapha - Bône	- Rachid - Constantine	- Rachid - *	- Rachid - Constantine	- Lakhdar - Bône

Il ressort ainsi que, par sa position centrale dans ce schéma (symétrique par rapport à II 9 et VI 1B), la scène du Nadhor (chap. 3, 4, 5, 6, 7-A) occupe(ra)it la place du *foyer* de notre parabole... La *ligne directrice* serait, (très schématiquement encore) *le fil de la lecture*, ou de la narration, bien que les scènes symétriques et quasi contemporaines de II 9 et VI 1B soient postérieures à la scène dans la clinique en III 2A et antérieures (?) à IV 10B. La scène du Nadhor, elle, est impossible à dater ; elle échappe à la diégèse tant son atmosphère est «irréelle», voire onirique ; c'est ce qui en fait, dans un sens, un point très fort du roman, lieu d'une grande densité poétique et métaphorique.

Or, dans un tel cadre d'évolution, il est à remarquer que le personnage est à la croisée de deux quêtes quasi antagoniques :

- une quête amoureuse de nature interpersonnelle qui se prolonge en - et se conjugue avec -
- une quête d'identité, en recherche de valeurs ancestrales perdues, de l'ordre du collectif.

Dans un «premier» temps, Nedjma est donc l'objet d'une quête désirante passionnée, quête qui entraîne ses «amants» réels ou présumés (et le texte garde le secret de cette riche ambiguïté) dans une violence meurtrière : Mourad tue M. Ricard parce qu'il transférerait sur Suzy son amour déçu pour Nedjma ; de même, dans un accès de jalousie, Rachid blesse d'un coup de couteau son ami et cousin Mourad parce que celui-ci a aimé Nedjma avant lui ; Nedjma n'appartiendra pas non plus ni à Lakhdar (malgré une brève étreinte, VI 1B p. 244) ni à Mustapha, qui se contente d'en fantasmer douloureusement dans son journal intime. Car cette femme est d'une extrême beauté... Mais d'une beauté à peine suggérée : remarquable surtout par sa lourde chevelure fauve, par un corps éminemment désirable, par son élégance et la richesse de ses parures ; attirante aussi elle l'est de par son origine mêlée, de père keblouti et de mère juive française, donc double attrait de la cousine-sœur et de l'étrangère, figure-objet d'une séduisante et dangereuse

ambivalence : la chimérique synthèse endo/exogamie... Mais surtout elle reste éternellement insaisissable ; objet d'un désir violent, elle fascine littéralement - jusqu'à l'aphasie! - ses partenaires.

Voici ce qu'il advient de Rachid, selon ses propres termes, lors de leur première rencontre dans une clinique à Constantine :

Et Rachid revenait à la matinée grise, sans pouvoir écarter le spectre qui s'éleva dès la première seconde entre la gazelle en émoi et l'orphelin frappé de stupeur : «Le vieux bandit ! Il me la présenta entre deux portes, «fille d'une famille qui est aussi la tienne», avait-il dit, me laissant seul avec elle, en proie au silence, à la terreur, dans cette clinique où les maladies semblaient simulées, comme si le vieux coquin avait conçu cette clinique selon sa fantaisie, pour épater le pauvre jeune homme que j'étais, épris d'illusions ; et la chimère se mit à me sourire, dans sa somptuosité inconnue, avec des formes et des dimensions de chimère, semblant personnifier la ville d'enfant : l'ancien monde qui m'enchantait comme un fondouk ou une belle pharmacie, utopique univers de sultanes sans sultans, de femmes sans patrie, sans demeure, sans autre demeure du moins que le monde aux tentures sombres des princes et des brigands (la disparition de Si Mokhtar n'était pas sans m'alarmer tout en me suggérant déjà l'idée du sacrilège devant l'étrangère qui me souriait encore, ni citadine, ni malade, ni infirmière - mais simplement sultane - et le sortilège s'accroissait avec la craintive connivence que me manifestait ce sourire, sans que j'eusse parlé ; nous demeurions immobiles dans la profondeur du petit matin, pas même remarqués malgré les allées et venues ; Si Mokhtar nous évitait diaboliquement). Les infirmières s'éclipsaient l'une après l'autre ; de sorte qu'il me suffisait de tics nerveux, de cigarettes et de soupirs bravaches pour avoir l'air de m'adresser à elle, sans un mot, uniquement par la grâce de l'atmosphère envoûtante qui nous tenait rapprochés comme dans un train ou un autobus ; son visage, ses riches vêtements, sa chevelure nouée de soie pourpre faisaient à présent un halo ruisselant d'ombre, plein de regards perdus ; je n'étais pas étonné d'être là, n'entendais plus le timbre de l'horloge que je fixais pourtant de temps à autre, pour me donner une contenance, et aussi par superstition : les deux aiguilles n'allaient pas tarder à se joindre. Il allait être midi. III 2A pp. 108-109.

Et son simple souvenir provoque une véritable hallucination dans l'esprit de Mustapha :

La mer est agitée ; rien sous la dent. Longeant la grève de Saint-Cloud, je suis arrivé en face d'un Restaurant – Brasserie-Bar-Dancing – établissement de bains – sandwiches – donne libre cours à ta colère, chacal! Je suis assis sur le gravier, nez à nez avec les goinfres ; au bar se restaure une vierge impatiente, à côté d'un commandant d'infanterie qui la caresse ; je fixe la vierge, et je vois Nedjma, comme si c'était vraiment elle : cheveux de fer ardent fragile chaud où le soleil converge en désordre, ainsi qu'une poignée de guêpes! Seins immenses, dressés vers Dieu, immenses et petits. Bouche de glace, fondant sous les baisers du

*commandant! Que viennent faire ces deux cochons dans ma chimère ?
C'est toujours Nedjma que je distingue, sans méconnaître la vierge :
Nedjma rieuse à la ruée de la vague, gardienne d'un verger, présent
disparu, et je m'endors évaporé ... II 11 p. 82.*

Enfin (s'il y avait une «fin» dans un tel itinéraire), elle sera «enlevée» (mais consentante) par Si Mokhtar et Rachid et emmenée au Nadhor, lieu originel de la tribu ancestrale, Keblout. Et c'est là, au Nadhor, que trouve sa place la fameuse scène du bain, scène qui est une stase éblouissante dans la mouvance diégétique et le point culminant de la fascination et de la séduction quasi mortifères qu'inspire Nedjma à ceux qui l'aiment ou qui l'approchent. Ici la rêverie désirante (de Rachid) se donne libre cours en une pléthore de métaphores sensuelles d'une grande beauté, hors de tout érotisme de mauvais aloi.

Mais Nedjma quittait le bain! Elle parut dans toute sa splendeur, la main gracieusement posée sur le sexe (...) Je contemplais les deux aisselles qui sont pour tout l'été noirceur perlée, vain secret de femme dangereusement découvert : et les seins de Nedjma, en leur ardente poussée, révolution de corps qui s'aiguise sous le soleil masculin, ses seins que rien ne dissimulait, devaient tout leur prestige aux pudiques mouvements des bras, découvrant sous l'épaule cet inextricable, ce rare espace d'herbe en feu dont la vue suffit à troubler, dont l'odeur toujours sublimée contient tout le philtre, tout le secret, toute Nedjma pour qui l'a respirée, pour qui ses bras se sont ouverts... IV 3, pp. 137-138

En outre cette scène du bain la *purifie*, dans le sens quasi religieux et ontologique du terme : «*En vérité l'innocence rayonnait sur son visage*» (p. 138), proclame le texte en un accent presque biblique !

Nedjma en sort lavée du double péché : d'être à demi-juive par sa mère et d'être aussi une femme fatale qui divise ses prétendants et les pousse à s'entre-tuer pour elle.

Purifiée, car les qualificatifs qui la désignaient jusque-là étaient ambivalents, frappés d'indices négatifs, voire inquiétants :

- «... *l'adversité faite femme*», (p. 178).
- «*Nedjma, étoile de sang jaillie du meurtre*».
- «(...) *Nedjma, l'ogresse au sang obscur*».
- «(...) *fleur irrespirable... mauvaise étoile... mauvaise chimère...*» etc... (p. 179).

Lors du bain, par contre, elle est vue sous le signe de la splendeur et de la joie comme «*un astre impossible à piller dans sa fulgurante lumière*» (p. 138).

Dans cette scène donc, elle est véritablement *sublimée*, au sens alchimique et psychanalytique : absoute de tout péché (de l'origine et de la chair), elle rayonne d'innocence (cf p. 138) et «*Nedjma n'était-elle pas innocente ?*» p. 139.

De façon globale, à cette étape de notre lecture, on dira que l'ensemble des attributs qui qualifient Nedjma forment un des paradigmes fondamentaux du roman : le paradigme du *Désir*.

Pourtant, si cet épisode du Nadhor est un sommet de l'ouvrage par cette écriture inédite du désir (en pleine mouvance historique), il est dans le même temps la fin de la trajectoire romanesque et poétique du personnage. Car le vieux Si Mokhtar sera tué par le Nègre, messenger des Ancêtres ; Rachid chassé du territoire tribal et Nedjma définitivement séquestrée au sein de la Tribu originelle.

Dès lors ne subsiste plus du personnage que l'évocation d'une femme, ou plutôt une silhouette de femme voyageant entre Constantine et Bône, sous la garde d'un vieux Nègre. Femme voilée de noir dont l'image endeuillée se confond avec le passé fabuleux des villes défaites, symbole de toutes les veuves qui conservent fidèlement le souvenir des hommes morts pour la liberté de leur pays et qui perpétuent, malgré les malheurs, l'espoir jamais éteint, toujours recommencé, d'une victoire enfin définitive sur l'occupant.

De Constantine à Bône, de Bône à Constantine voyage une femme... C'est comme si elle n'était plus ; on ne la voit que dans un train ou une calèche, et ceux qui la connaissent ne la distinguent plus parmi les passantes ; ce n'est plus qu'une lueur exaspérée d'automne, une cité traquée qui se ferme au désastre ; elle est voilée de noir. Un nègre l'accompagne, son gardien semble-t-il, car il a presque l'âge du vieux brigand dont il abrégé l'existence, à moins qu'il ait épousé la fille présumée de sa victime, après l'avoir maintenue de force au Nadhor et veillée nuit et jour devant le campement des femmes. Elle voyage parfois sous sa garde, voilée de noir à présent, de Bône à Constantine, de Constantine à Bône. Il en est des cités comme des femmes fatales, les veuves polyandres dont le nom s'est perdu... Gloire aux cités vaincues ; elles n'ont pas livré le sel des larmes, pas plus que les veuves éruptives qui peuplent toute mort, les veuves conservatrices qui transforment en paix la défaite, n'ayant jamais désespéré des semailles, car le terrain perdu sourit aux sépultures, de même que la nuit n'est qu'ardeur et parfum, ennemie de la couleur et du bruit, car ce pays n'est pas encore venu au monde : trop de pères pour naître au grand jour, trop d'ambitieuses races déçues, mêlées, confondues, contraintes de ramper dans les ruines... Peu importe que Cirta soit oubliée... Que le flux et le reflux se jouent de ce pays jusqu'à brouiller les origines par cette orageuse langueur de peuple à l'agonie, d'immémorial continent couché comme un molosse entre le monde ancien et le nouveau. IV 10 p. 183.

Ainsi s'opère la transmutation d'un personnage «personnalisé» - si l'on peut dire - en un personnage *emblématique*, mythique, symbole de l'identité bafouée mais toujours renaissante dans la lutte. Rachid résume dans une formule saisissante, fortement imagée, la conjonction de la femme aimée (et perdue) et de la Patrie en quête de son passé et de son devenir. Il y a comme

une surimpression de la figure féminine sur la terre ancestrale aussi passionnément et charnellement aimées :

«Et c'est à moi, Rachid, nomade en résidence forcée, d'entrevoir l'irrésistible forme de la vierge aux abois, mon sang et mon pays ; ...»
(p. 175).

Nous avons caractérisé plus haut l'itinéraire de Nedjma comme une parabole, au sens géométrique.

Nous voudrions à présent ajouter que le «destin» de ce personnage, son «être» et le langage qui l'exprime relèvent aussi, sur le plan rhétorique, de l'ordre de la parabole ; parabole dans le sens littéraire cette fois de *comparaison*, récit imagé qui véhicule une vérité cachée - du moins non évidente. En un mot, langage énigmatique, polyvalent, fortement métaphorique.

Immense parabole donc qui nous invite, à un second plan de compréhension, à réfléchir — au-delà des thèmes développés dans le roman — sur l'écriture proprement katébiennne ; en d'autres termes à sortir des chemins habituels des lectures «substantialistes» qui tendent, trop souvent, à privilégier l'histoire, le(s) contenu(s) au détriment du travail d'écriture, préalable à toute production langagière signifiante ; à être ainsi plus attentifs, aujourd'hui, à ce qui fait la tonalité, l'originalité, la qualité propre de la parole katébiennne.

On a parlé — et on parle encore — de style : «touffu, difficile, obscur, quasi incompréhensible», ...et en même temps «terroriste, révolutionnaire, explosif, lumineux, poétique» etc... sans se donner la patience de lire attentivement ni la peine d'affronter les difficultés.

• *Nedjma-Personnage* est ainsi, selon nous, un personnage - parabole, porteur d'au-moins une double vérité : celle de l'amour-passion, parole d'un désir inextinguible et amour fidèle et ombrageux de la Patrie. C'est une femme follement désirée mais inaccessible et en même temps symbole d'un pays constamment attaqué mais toujours aussi inaccessible — en son être profond — aux envahisseurs de tout acabit. Il a d'ailleurs été remarqué très tôt que Nedjma n'avait pas le statut d'un personnage «classique» : par exemple, hors un bref monologue intérieur (p. 67), *elle ne parle jamais*. Enigmatique, elle est plus «parlée» par ses partenaires qu'elle ne parle elle-même, par elle-même, d'elle-même- (Elle prendra par contre la parole dans *le Cercle des représailles*).

• Quant à *Nedjma comme Texte* : son «obscurité» (...) est richesse polysémique et polyphonique, où lyrisme puissant et épopée patriotique, Histoire et légende «*se tiennent tendrement la main*» pour reprendre une expression de Nietzsche.

Voici quelques échantillons :

— A l'écriture du Désir (scène du bain, au Nadhor), succèdent des passages lyriques d'une force poétique hallucinatoire :

Mon bras gauche avait considérablement allongé. La rivière au bord de laquelle nous étions se soulevait au-dessus des cailloux, flottant entre terre et ciel. J'entendis les insectes se frayer un chemin dans la forêt, et je crus même entendre circuler la sève à la faveur de la nuit. Bien plus, de nouvelles rivières et des arbres étaient sur le point de naître au fond de la terre, me forçant à tendre l'oreille dans les délices de l'insomnie. (p. 143).

— Plus haut, nous avons affaire à une écriture active qui crée sa réalité au fur et à mesure qu'elle se dit, se fait. Il n'y a ainsi point de réalité antécédente à l'émergence de l'acte d'écrire : d'où sa modernité.

De la clairière où Nedjma m'avait installé, je voyais le figuier grossir à la chaleur, feuilles et branches survolées par d'énormes guêpes en état d'ivresse (...) deux figues venaient de naître au tronc bossu du figuier... (p. 136).

— Et l'évocation du Peuple, lors de la manifestation de Mai 1945, est élevée, sous forme épique, à une dimension cosmique :

Le soleil me tenait aux chevilles (...). Le peuple était partout, à tel point qu'il devenait invisible, mêlé aux arbres, à la poussière, et son seul mugissement flottait jusqu'à moi ; pour la première fois, comme à Sétif, je me rendais compte que le peuple peut faire peur (...)» (p. 56).

«Je n'étais plus qu'un jarret de la foule opiniâtre, rumine Lakhdar... (p. 57).

En d'autres textes aussi, on croirait entendre derrière les mots le sourd galop de la cavalerie numide qui hante encore la smala de l'émir Abdélkader...

C'est ce qui donne, selon nous, à cette écriture multiple et une à la fois son cachet reconnaissable entre tous :

— Parole exigeante qui ne cède en rien à la facilité des discours préétablis, «préformés», à la narration pseudo-réaliste, au vérisme péremptoire et stérile ;

— Parole inédite qui défie les dogmes établis, littéraires et autres...

— Parole libre aussi, qui revendique, par sa qualité, le droit de parler, de rêver, et d'aimer sans contrainte...

Ainsi, au-delà des vérités conjoncturelles qui portent le texte, il y a la séduction du libre jeu des signifiants poétiques ; séduction fragile mais généreuse dans sa dénonciation de toute violence qui entrave la libre expression de l'humaine parole.

Et c'est à ce chant libre donc, grave et ludique à la fois, lyrique et profondément engagé contre toutes formes d'oppression, passionné et passionnel que nous invite *Nedjma*.

LE THEATRE ET SON DOUBLE.
A propos de la description dans *Nedjma*

Beïda Chikhi

*«L'apparition s'étire, en vacillant... Et si la cliente
rentrée chez elle, débarrassée de son voile, était devenue
cette apparition... Ni lui ni elle ne savent qui ils sont;
cette distante rencontre a la vanité d'un défi¹.»*

Car c'est bien de cela qu'il s'agit, d'un défi. Celui de faire voyager tout au long du livre, la mère, le fils et leur blessure dans l'ombre gigantesque du signifiant *Nedjma*. Le livre, c'est d'abord «*la villa Nedjma*» autrement dit : Vit-là-Nedjma, le livre comme lieu d'activité du signifiant *Nedjma*, et la description comme théâtralité².

Il faut ajouter à cela que la description de la «*villa Nedjma*» est encadrée à l'incipit et à l'excipit par deux énoncés en italique qui se font écho de façon énigmatique. Dans le premier il est question de «*cagoulardes de Beauséjour, quartier tranquille et décevant*» que le sujet Mustapha jure de ne plus suivre: Quelques points de suspension et suit un autre énoncé en italique :

*«Toutes ces villas [vies-là], tous ces palais ratés qui portent des noms
de femmes...»*

La description commence à la ligne. L'énoncé qui la ferme est celui d'une pensée de Mustapha qui s'articule sans aucun signe jonctif au texte de la description :

*«Pays de mendiants et de viveurs, patrie des envahisseurs de tout acabit
[...] pays de cagoulardes et de femmes fatales...³.»*

1. *Nedjma*, p. 64.

2. Une autre version de cette analyse a été donnée au colloque Kateb Yacine organisé par l'Université de Grenoble III en mars 1990.

3. *Nedjma*, p. 66.

Phrase qui se détache en italique comme une réflexion intérieure. Cette page où se déploie la description de la «villa Nedjma» est décisive pour l'élan métaphorique qui emporte le sujet vers des horizons impossibles du sens, s'étonnant lui-même, à chaque fois, de «*l'invivable consommation du zénith*» que cet élan déclenche.

Dans ce décor baroque puissamment hérissé se mettent en place des barrières contre la broussaille des contradictions qui assaillent le sujet et vont se répandre en œuvre dans la totalité du texte.

La villa Nedjma surmonte «un patio de maison hantée». «*On s'y suicida en famille avant la guerre*», poursuit le texte entre parenthèses, exprimant avec clarté l'idée d'effondrement des liens familiaux ainsi que le sentiment de culpabilité compris dans «*suicide*» et son caractère obsessionnel que marque le signifiant «*hantée*». A partir de là se métaphorise le refoulement dans les figures de barrages et de camouflages sonorisées par les allitérations en «*m*» et en «*r*» et les assonances alternées en «*a*» et en «*o*»; ce qui donne, dans une successivité extrêmement rapprochée, la répétition des sons «*om*», «*ma*», «*er*», «*or*». Assonances et allitérations libérées par la chaîne des signifiants moteurs de l'œuvre, Nedjma-Nègre-Nadhör, fragmentés par le signifiant Keblout dont le texte nous dit qu'il signifie «*corde tranchée*». Cette combinaison d'assonances et d'allitérations se repère pour la première fois dans la description de Nedjma enfant : «*Très brune, presque noire, chair en barre, nerfs tendus, solidement charpentée, de taille étroite...*»¹.

Les «résidences qui barrent la route aux tramways... un talus en pente douce, couvert d'orties... L'épanouissement hérissé des figues de barbarie, de l'aubépine, de l'airelle... Tout le bombardement de midi, concentrant le feu, n'altère l'ombre touffue ni de ses irrésistibles succions, ni de son

1. Retenons ces éléments essentiels de la biographie de Kateb : «Le jeune homme s'initie à la poésie et au théâtre grâce à sa mère. «Elle était à elle seule un théâtre» (cf. fin du *Polygone étoilé*). Le 8 mai 1945 le trouve au lycée de Sétif. Il participe aux manifestations. L'expérience de la prison sera déterminante pour sa carrière d'écrivain. Sa mère le croyant fusillé devient folle; elle sera internée durant de longues années à l'hôpital psychiatrique de Blida. Renvoyé du collège, c'est le début d'une longue errance à travers le monde, mais aussi le début de la création» (cf. Kateb Yacine, par M.I. Abdoun, coll. classiques du Maghreb, O.P.U. Alger). Souvenons-nous de cet énoncé à l'ouverture de Nedjma :

«Mère le mur est haut
me voilà dans une ville en
ruines ce printemps...
me voilà dans les murs de Lambèse»

Nous avons là les deux facettes du symbole, l'une référentielle tournée vers l'histoire, l'autre celle du refoulé, le désir de la mère, lisible dans les assonances, et les allitérations en *am*, *oum* et *me*, et dans le paradigme de présentification:

«mère... me voilà... me voilà», dans lequel le sujet rencontre l'image unaire de la mère et retrouve le flux œdipien.

errance acharnée d'incendie en quête d'air... Au sommet du talus se dressent des marches de roc, émergeant de la broussaille que les bivouacs des vagabonds et des nomades ont tondue, calcinée, réduite à l'état de remblai, sans venir à bout des jujubiers et des cèdres penchés en arrière, coureurs éblouis à bout d'espace et de lumière en un sprint vertical, le tronc dégagé, les branches tendues vers le sol, en l'épanouissement hérissé des figues de Barbarie¹.»

Description dense, enchevêtrée, d'une combinatoire extensive due à l'accumulation lexicale et à l'utilisation fort suggestive des associations de verbes et d'adjectifs qui appelle l'incarnation fantasmatique derrière le jeu des assonances et des allitérations et de ce que d'aucuns attribuent exclusivement à une performance poétique non motivée.

Etrange force de figurabilité que cette description qui indexe, dans une pratique extensive de dévoilement et de retrait des contenus psychiques, l'état de crise du sujet comme, pour ne citer que ces deux exemples, l'image des «murs écaillés qui ont des tons d'épaves» ou celle du «jardinnet inculte». L'image du père meurtri par la déflagration familiale se profile derrière celle du vieux chat qui vient autour de la villa Nedjma «boiter les cent pas, pensif et calamiteux, fixant diaboliquement une toile d'araignée suspendue à sa moustache». «Cet orgueil de félin, s'interroge le narrateur, donne-t-il l'illusion d'être encagé en plein maquis par les démons de la canicule 65 p.»

La description va jusqu'au bout dans l'identification subreptice par voie métaphorique du roman familial :

*«Les enfants sans souliers n'arrêtent pas de botter leur ballon percé...
Paradoxe d'enfants, solennelle sauvagerie ! ».*

Cet énoncé apparaît comme le pointage d'un élément surdéterminé renvoyant à l'effet «culpabilité» doublement et paradoxalement ressenti. D'une part, l'effet impliqué par la responsabilité du sujet dans la folie de la mère ; d'autre part, celui qui se reflète dans le doute d'une trahison supposée de la mère dans cet univers qui n'appartient qu'à elle, celui d'une fondamentale a-socialité. Il faut rappeler que, dans l'imagerie populaire, la folie est souvent confondue avec possession et suspectée de contenu libidinal. Elle est toujours un rapt par les djinns de sexe masculin lorsqu'il s'agit de femmes et inversement. Elle est supposée être le lieu d'une sexualité débridée. En plus clair, coupable de la folie, coupable de l'accabler de ses doutes quant à sa fidélité à son fils, à sa famille. Si le premier apparaît comme profondément justifié, le second, lui, apparaît comme «paradoxalement» sauvage et comique, parce qu'injustifié et pourtant puissamment

1. P. 65.

obsessionnel. D'où la nécessité pulsionnelle de faire absorber l'un par l'autre. La scène du cycliste dérapant sur la route est très éloquente à ce propos :

«Un cycliste dérape et se relève, ravi de la distraction des joueurs en herbe; du moment qu'ils jouent, ils ne songeront pas à se moquer du cycliste écorché; mais le ballon pouffe en dévalant le talus, et c'est l'objet qui consomme tout le comique de la chute...¹.»

La nécessité de réguler l'obsession de la culpabilité est claire dans la mention de l'objet qui consomme tout le comique (autrement dit le tragique) de la chute. Le procédé consiste à négativiser, à neutraliser la situation par son contraire.

Le texte dit cela, mais dit aussi que la culpabilité vis-à-vis de la folie de la mère est celle de l'enfant à la fois innocent et cruel ; l'autre celle d'un adolescent adulte honteux de «son dérapage» et de «sa chute» mais écorché tout de même par les visions libidinales et détestables qui l'obsèdent. C'est ce qui peut expliquer sans doute l'ambivalence du personnage de Nedjma, à la fois pure et souillée, victime et bourreau, ingénue et cruelle. Ambivalence qui relève du rapport à la mère, régenté tout à la fois par le désordre de l'échange à travers la folie et du discours social maghrébin sur la folie² devenu lui-même discours de la folie. Questionné sur l'énigme de Nedjma, Kateb répond inlassablement : Nedjma c'est l'Algérie... On peut gloser indéfiniment sur l'ambiguïté entretenue délibérément autour du personnage, non seulement dans les œuvres mais aussi dans les conférences, interviews et conversations.

Mais tenons-nous-en au texte romanesque et plus particulièrement à la description :

«La Seyhouse miraculeusement engrossée s'y délivre, en averses intempestives de fleuve à l'agonie vomi par les rivages ingrats qu'il a nourris.»

La figure est ici très forte; l'engrossement de la mère-Seybouse «hors nature», possible dans son univers a-social et imaginaire, et vomi par le fils ingrat qu'elle a nourri; figure suivie par une autre tout aussi éloquente et charriant les mêmes allitérations et les mêmes assonances que la villa Nedjma :

«Extatique, d'un seul et vaste remous, la mer assombrie mord insensiblement dans le fleuve, agonisant jaloux de ses sources, liquéfié

1. Ce discours traverse l'œuvre de part en part sous forme de fragments rapportés par des personnages. Le personnage de la folle se confond avec celui de la «femme publique». «Un jour, leur mère les a surpris avec une folle qu'on ne pouvait déloger du quartier... Pas si folle que ça. C'était sa manière d'éviter les maquereaux. J'en connais qui ont travaillé pour elle... Mais la mère... a tout fait pour qu'ils oublient la folle... rien à faire... la mère a dû comprendre le jeu de la folle. Elle a vu ses deux enfants subjugués...»

2. *Nedjma*, p.164.

dans son lit, capable à jamais de cet ondoiement désespéré qui signifie la passion d'un pays avare d'eau... 1.»

L'extension de l'isotopie libidinale prépare la scène pour un retour en force du refoulé; il s'inscrit ici dans le monde du dévoilement puisqu'il en fournit à «l'analyste» des indices sérieux :

«Un pays avare d'eau, en qui la rencontre de la Seybouse et de la Méditerranée tient du mirage.»

La Seybouse, mère nourricière de l'Est algérien, et la mer Méditerranée se rencontrent dans «*mirage*» qui anagrammise «image» et «mère». La scène fantasmatique de la double vie conflictuelle de la mère tient de la matérialisation visuelle et plastique de la parole refoulée. Les éléments de son discours s'organisent sans ambiguïté et avec une logique surprenante, soutenue par des effets répétitifs des mêmes assonances combinées aux mêmes allitérations, et par les échos des figures de rhétorique particulièrement insistants :

«L'averse surgit en trombes, dégénère, éternuellement avorté; les constellations se noient d'une nuit à l'autre dans l'embrun, subtilisées ainsi que des escadrilles au camouflage vaporeux, porte-avions, tirant des flots bouleversés quelque essence de planète, en dépit des crépitements belliqueux du ressac, l'orage rassemble ses forces avec l'imprévisible fracas d'un chat tombé de gouffre en gouffre; fantôme cramoisi effilochant au vent d'ouest son hamac, traîne un soleil grimé, calumet sans ardeur s'éteignant dans la bave d'une mer lamentablement vautrée, mère de mauvaise vie et de sang froid qui répand dans la ville un air de maléfice et de torpeur, fait de toute la haine de la nature pour le moindre geste et la moindre pensée... 2.»

Atmosphère de guerre et d'amour sur fond lexical d'eau et de feu, remise en jeu d'un fantôme de copulation entre des bords contradictoires d'agressivité et de torpeur, de naturel et d'intenable, le texte ressasse encore et toujours la même fable dans ce qu'elle a d'inénarrable.

Les figures portent en elles une force de déformation d'une «*omni-présente transférence*» (Lacan), mais ne parviennent pas à camoufler tout à fait la réalité d'une obsession qui s'impose à l'intérieur même de cette description infiniment dramatisée jusqu'à lâcher comme par inadvertance son mot de la fin : «*mer lamentablement vautrée, mère de mauvaise vie*».

Curieusement ce procédé de camouflage vaporeux est formulé par le texte lui-même, faisant jouer des métaphores qui par alternance dissimulent et dévoilent le drame refoulé :

1. P. 66.

2. P. 66.

«Les constellations se noient d'une nuit à l'autre dans l'embrun, subtilisées ainsi que des escadrilles au camouflage vaporeux».

Ces métaphores correspondent à l'effort de faire accéder la chose refoulée au niveau du préconscient : «*mer lamentablement vautreée*» devient «*mère de mauvaise vie*».

Réseau très dense de filières associatives, répercutées toujours par les mêmes assonances et les mêmes allitérations, le texte met en place de façon saisissante le chiffre singulier de l'inconscient katébien. C'est dans cette description intempestive de la tourmente et du désespoir de l'adolescent, «*de gouffre en gouffre*» et de «*fantôme cramoisi*» en «*mère de mauvaise vie et de sang froid*» que surgit Nedjma. «*Etoffe et chair fraîchement lavées...nue dans sa robe... Elle secoue son écrasante chevelure fauve, ouvre et referme la fenêtre; on dirait qu'elle cherche, inlassablement, à chasser l'atmosphère, ou tout au moins à la faire circuler par ses mouvements*».

Quelle atmosphère ? Celle évidemment, assombrie et dégénérée du décor de la villa Nedjma dans lequel le texte vient de nous plonger. Le projet (inconscient évidemment) est de délivrer le sujet de l'escadrille des mauvaises pensées qui l'assaillent. Les mouvements de Nedjma tentent de purifier l'atmosphère et de rétablir une sorte de pureté originelle, celle d'avant le choc perturbateur :

«Les mouches blotties se laissent assommer ou feignent la mort à chaque déplacement d'air; Nedjma s'en prend ensuite à un moustique, avec un mouchoir dont elle s'évente en même temps¹.»

Mouches, moustiques, araignées et leur (é)toile renforcent le fantasme de culpabilité de façon quasi hallucinatoire. Les insectes imposent leur aspect agressif et répulsif. Les gestes et les mouvements qui les chassent permettent à des parties privilégiées du corps de se découvrir, sur une scène analogue à la scène primitive : Nedjma nue dans sa robe, secouant son écrasante chevelure fauve, ouvrant et refermant la fenêtre; «*elle s'assoit à même le carrelage*»... «*Les seins se dressent... elle se tourne, se retourne, les jambes repliées le long du mur et donne la folle impression de dormir sur ses seins.*»

Le regard incestueux du sujet se munit d'objectifs transparents : la robe de Nedjma comme «*surcroît de nudité*», l'espace frais et transparent de la vitre, le contact du corps nu avec le carrelage, accentuent la sensualité de la scène. L'instance punitive elle-même est mise provisoirement en veilleuse : «*les mouches blotties se laissent assommer ou feignent la mort*».

Souvenons-nous de ce poème incrusté dans le roman en page 54.

1. Idem.

*J'ai trouvé l'Algérie irascible. Sa respiration...
 La respiration de l'Algérie suffisait.
 Suffisait à chasser les mouches.
 Puis l'Algérie elle-même est devenue...
 Devenue traîtreusement une mouche.*

Les insectes où qu'ils se manifestent, charrient tout à la fois, l'amour, la trahison et la culpabilité, comme cette araignée *«grosse, grise, terriblement âgée, poussiéreuse et branlante, qui danse sur la poitrine de Rachid, dans sa cellule de prison, avec la pudique diligence d'une femme en mal d'amour»*.

Mais à la faveur de leur apparition comme signifiants reproducteurs de la scène primitive, s'instaure la confusion entre l'histoire collective de l'Algérie et l'histoire personnelle du sujet :

*Moi j'étais étudiant. J'étais une puce
 Une puce sentimentale... Les fleurs des peupliers...
 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 ¹.*

La figure de la puce est ici liée à l'angoisse d'une indiscretion oculaire qui s'insinue sur la scène de l'interdit. Tout le matériel de la scène érotique est soigneusement redistribué sur la scène historique. Le miroir-écran de la métaphore fait se réfléchir entre elles les deux scènes. La scène érotique avec *«les fleurs des peupliers éclataient en bourre soyeuse...»*, la révolte du «je» dans *«j'étais en guerre...»* la castration/exclusion du père par diversion dans *«je faisais le fou devant mon père le paysan...»*. L'occupation de la scène et la possession de la mère dans *«je bombardais la lune dans la rivière»*. La scène historique est occupée par l'étudiant et le paysan qui s'inscrivent en continuité dans la syntagmatique politique formulée dans les allusions à la vie d'Abdelkader et au motif de la guerre. Les éléments des deux scènes apparaissent dans un ordre intercalaire qui laisse entrevoir momentanément le mirage d'un lieu pur, vide de crise, un peu comme ces *«prémices de fraîcheur»* fusant çà et là dans le texte pour congédier l'impur ou encore cette *«cécité parcourue d'ocre et de bleu outre-mer clapotant, qui endort le voyageur debout face au défilé métallique et grouillant de l'avant-port»*.

Il ne serait pas abusif de dire que les nombreux fragments descriptifs empreints de sensualité et où une sorte d'hémorragie verbale fait que les

1. P. 54.

images débordent à coup sûr les limites du texte pour accéder au relief d'une scène théâtrale, sont en fait les lieux de l'innommable. Ils sont, et surtout lorsque le rythme s'affole et que la parole s'anime d'une vie excessive, les lieux où le sujet ose «*l'inosable*» : étreindre la mère en croyant étreindre Nedjma, d'où cette salutaire confusion à travers la figure du «*sosie prolifique*» que construit pour nous la paraphrase philosophante du carnet de Mustapha, entre la fausse Nedjma et la vraie Nedjma, entre la forme de son contenu, entre présence et absence, «*celui qui rampe à la découverte des lignes*», «*assumant l'erreur et le risque*».

Ce n'est pas le temps présent qui est jubilatoire dans *Nedjma*, comme on l'a souvent cru, mais il permet la souvenance de ce qui le fut avant. Le présent katébien limitatif inaugure une consommation particulière du bonheur passé dont la présentification correspond à une théâtralisation au sens où l'entend Artaud. *Nedjma* est une sorte de «*théâtre total*» qui développe le langage d'une mise en scène auquel s'ajoute «*l'efficacité intellectuelle de la parole articulée*» (Artaud, *Le théâtre et son double*)¹. Efficacité intellectuelle qui mise sur des formes objectives : formes, bruits, gestes. Pas étonnant que l'aphasie s'exprime chez Kateb par une dévaluation progressive du texte écrit au profit d'un langage spécifique au théâtre, par un retour à la vocation sacrée des origines. Nedjma, comme les personnages du théâtre de la cruauté, est une émanation perpétuelle qui exprime des vérités secrètes et tente par sa plasticité, sa sensualité, par cette «*espèce de massage très subtil et très long*» (Artaud) qui charment le lecteur, de faire venir au jour cette part de vérité enfouie.

Ainsi dans bon nombre de scènes, le lecteur se trouve au cœur du spectacle. Sollicité d'abord par «*des moyens grossiers qui retiennent au début son attention*» (Artaud), il est pris progressivement par les effets de la qualité vibratoire du texte, l'ondulation des allers-retours des jeux sensuels de Nedjma et de son texte, puis par les jeux d'ombre et de lumière. C'est cette force, cette influence suggestive des dispositions sensuelles liées à la lumière que Kateb expérimente dans ses romans pour son théâtre à venir. On n'oubliera pas, bien sûr, le dynamisme de l'action, la communication, établie à l'insu sans doute du poète, avec les forces pures de l'inconscient qui font naître dans l'inconscient du lecteur et du spectateur des images énergiques. Et, comme dans le théâtre de la cruauté, *Nedjma* est traversée par une action violente liée au sang, qui soutient la violence de la pensée en lui insufflant le rythme sanguin pulsionnel :

«*Quelle histoire pour un insecte*», s'écrit Petit Joe; «*l'inceste est notre lien... depuis l'exil du premier ancêtre; le même sang nous porte*

1. Cf. *Œuvres complètes d'Antonin Artaud*, Tome IV, Gallimard, 1964.

irrésistiblement vers l'embouchure du fleuve passionnel», répond plus loin le carnet de Mustapha ¹.

Le signifiant Nedjma, à travers les effets éblouissants de l'écriture, prend en charge et sauvegarde en lui-même et tout à la fois la pureté de la mère et ce qui la trouble. Il n'y a pas de dilution du trouble dans le pur. Il ne fait pas non plus renaître une mère mythique lavée de toute souillure. En fait, il n'y arrive pas. L'écriture elle-même est incapable de cette performance, de l'illusoire compensation. Le lecteur peut être séduit justement par ce conflit qui s'efface pour se reproduire sous une autre figure.

Le texte semble insister sur la nécessité de négocier derrière une figure une autre figure. La scénographie des doubles, l'un réel l'autre factice, remet en jeu les sens que la linéarité met en place. Elle fait partie du mouvement de rature que l'écriture a adopté en son début comme pour, tout à la fois, brouiller les pistes et désigner ce qui véritablement se trouve au fond de l'énigme. Cette vérité, la seule, ne peut se projeter hors de l'énigme : *Nedjma* signifiant qui tantôt éclate pour découvrir, de métaphore en métaphore, ce qui se trame en lui, tantôt se regroupe pour le dissimuler.

Toute la séduction de l'écriture katébienne vient de la négociation de la même énigme sous des formes à chaque fois différentes qui trompent le lecteur, l'entraînent dans une manœuvre complexe, le tiraillent entre le texte et son hors-texte et tentent dans le même temps de restaurer la continuité disparue.

Dans sa stratégie du travestissement, Kateb exhibe comme un masque de cruauté la figure même de Nedjma. Cruauté de l'écriture qui, en fait, au lieu de restaurer la continuité, se bloque sur la blessure grande ouverte et sanguinolente :

*«Mère, je me déshumanise et me transforme en lazaret, en abattoir!
Que faire et de qui te venger? C'est l'idée du sang qui me pousse au
vin ².»*

L'impuissance de l'écriture à produire la plénitude du soi s'impose finalement au sujet comme une évidence; elle accepte alors de n'être que parole-blessure se projetant dans Nedjma comme lieu de l'autre et non plus comme celui du même. Cette parole-blessure finit par créer un monde à son insu dans l'intervalle infiniment petit qui sépare deux corps incompatibles et pourtant étreints à mort comme dans *«le sursaut du centaure, le sanglot de la sirène»* de l'intenable express Constantine-Bône inévitablement englouti dans l'intraitable réseau métaphorique.

1. P. 112.

2. P. 107.

Les jeux de renvois d'une métaphore à l'autre enracine tout en jouant à déraciner. L'énigme germinale et séminale se chiffre aussi dans la description surexcitée de la gare de Bône «*assiégée*» comme chaque jour et qui à travers les «*grandes portes vitrées*» donne à lire ses allusions multiples à ce qui la fonde, le lieu obscur et irréductible de la blessure. Dans ses répercussions miroitantes, la description de la gare dit la même chose que celles de la villa Nedjma et de la Seybouse, les redouble, en est une pure répétition, alors qu'elle fait croire qu'elle s'intéresse à tout autre chose. Ce sont là les masques que Nedjma compose à ceux qui ne tombe pas dans son «Je».

LITTÉRATURE MAGHREBINE DE LANGUE FRANÇAISE

Jacqueline Arnaud

Jacqueline Arnaud, universitaire française, directrice du Centre d'études de littérature francophone à l'Université de Paris XIII-Villetaneuse, vient, enfin, de voir publier son très important travail sur Kateb Yacine et son œuvre.

Au cours d'un long entretien enregistré chez Radio-Beur (et déjà diffusé une première fois), J. Arnaud évoque pour nous ses rencontres avec le Maghreb et avec Kateb Yacine, ainsi que la longue genèse de son travail. Nous avons, bien sûr, laissé à cet entretien sa forme cordiale, parlée et... radiophonique !

Une rencontre avec le Maghreb, une rencontre avec Kateb

Je suis une Française de France comme on dit, et j'ai rencontré le Maghreb sur ma route à propos de la guerre d'Algérie. Jusque-là j'étais une étudiante qui préparait l'agrégation de lettres classiques. Ce n'est pas tellement tourné vers le Maghreb. Et il y avait ces événements de la guerre : d'abord l'embrasement de l'Afrique du Nord en général, du Maroc et de la Tunisie, et puis de l'Algérie. Dans ma famille, il y avait des gens de tradition anticolonialiste, et donc je me suis sentie concernée à ce moment-là et, comme j'étais venue à Paris, j'ai commencé à entendre parler de ces écrivains qui commençaient à présenter leurs œuvres ; il y avait Albert Memmi avec *la Statue de sel* ; il y avait déjà les premiers ouvrages de Feraoun et de Dib et je ne sais pas si je les avais lus. Je crois que j'avais peut-être eu en main *La Grande Maison* ou *Le Fils du pauvre*, et peut-être aussi *la Statue de sel*, mais je n'avais jamais entendu parler de K. Yacine. Et, un jour de décembre 1955, une amie qui était, elle, d'origine Pied-Noir m'a invité à venir écouter Kateb dans un débat d'écrivains au Collège philosophique, et ce jour-là j'ai été vraiment frappée par la générosité de la façon avec laquelle Kateb parlait.

Il n'avait pas encore publié de volume ; il avait publié dans *Esprit*, *le Cadavre encerclé* que je n'avais pas lu, qui m'était passé tout à fait à côté, et *Nedjma* n'était pas encore édité, il était en train de le finir.

Et donc il parlait de son roman...

Il parlait de M. Ernest et de M. Ricard, ces Pieds-Noirs qui étaient racistes mais qui auraient pu ne pas l'être si le système dans lequel ils étaient impliqués ne les avait pas retournés de cette façon. Et donc on avait l'impression d'un homme extrêmement généreux, qui était ouvert, qui voulait essayer d'empêcher que cette guerre ne se développe. Et je crois que j'étais très sensible à cela, je me disais que, devant quelqu'un d'aussi ouvert, de si généreux, on ne pouvait pas le considérer comme un ennemi, on ne pouvait pas considérer l'Algérie comme un pays ennemi. Et le même jour, j'ai découvert un Kateb écrivain avec *le Cadavre encerclé* qui m'a paru extrêmement beau et à la hauteur des grands poètes français que j'aimais. Puis très peu de temps après, quelques mois après, j'ai découvert *Nedjma*, et alors là, cela a été quelque chose de très curieux parce que je voyais bien que celui qui avait écrit ce livre était nourri de Baudelaire, de Nerval, de Rimbaud, et donc en ce sens il m'était très familier, il écrivait une très belle langue... On voyait que c'était un vrai poète. En même temps il y avait dans ce livre-là quelque chose qui m'était totalement étranger.

Alors là radicalement étranger et devant lequel je ne comprenais pas : par exemple cette histoire de tribu au cœur de *Nedjma*, je me demandais si c'était de l'imagination pure, si c'était des fantasmes ou bien s'il y avait une réalité derrière cela. Bien sûr, j'avais entendu parler d'Abdel Kader et sa smala, mais enfin cela n'allait pas très loin. Et cette apparition dans cette Kibloute en rêve, Rachid, ce voyage au Nador... Tout cela m'était très étrange et je crois que j'ai voulu comprendre. Sur ces entrefaites, quelques années après, en 1959, je suis partie pour le Maroc pour enseigner en coopération. J'avais terminé mes études et j'étais nantie de mes diplômes, de mes titres et j'étais nommée à Casablanca, où je pouvais avoir des échos de la guerre d'Algérie. Je me rappelle qu'on entendait à la radio «La voix de l'Algérie» avec *Qasaman* qui rythmait les émissions et c'était très émouvant, et puis il y avait aussi beaucoup d'Algériens qui étaient réfugiés au Maroc. A partir de ce moment-là, j'ai commencé à lire les écrivains maghrébins de façon beaucoup plus systématique ; d'abord j'avais des élèves marocaines et je voulais leur faire lire ces textes-là ; enfin, les textes les plus faciles d'accès, parce que c'était des jeunes filles, qui n'étaient pas au niveau où elles auraient pu vraiment entrer facilement dans un livre comme *Nedjma* mais enfin des textes de Dib, de Feraoun, oui... Et j'ai suivi aussi à travers les revues, à travers *Jeune Afrique* qui s'appelait je crois *Afrique Action* à ce moment-là, à travers toutes les revues et tous les journaux dont je pouvais disposer, de temps à autres

des textes de Kateb qui paraissaient, et donc je suivais un peu déjà l'élaboration de son œuvre. Et puis quand je suis rentrée en France après l'Indépendance c'était en 1962, fin 1962, là j'ai vraiment rencontré Kateb.

Je l'avais entrevu le jour de 1955 après le débat au Collège philosophique, je lui avais serré la main avec mes amis, mais enfin c'est tout, on avait peut-être échangé deux mots... Et là je suis allée le voir dans les coulisses du Théâtre Recamier où J. M. Serrault avait monté *la Femme sauvage*. *La Femme sauvage*, c'est une pièce que tout le monde ne connaît pas puisque dans son ensemble elle n'a jamais été éditée.

Elle a pour noyau *le Cadavre encerclé* (qu'on peut retrouver dans le livre *le Cercle des représailles*) précédé d'un prologue qui mettait en scène «Kiblout» l'ancêtre fondateur de la tribu, et suivi d'un épilogue qui mettait en scène Nedjma, devenue porteuse de bombes, et donc j'ai eu l'occasion à ce moment-là de présenter à Kateb le premier écrit, le premier essai que j'avais écrit sur lui. Il l'a reçu avec toute sa générosité, et on a commencé à discuter, on a commencé à parler et puis j'ai suivi les représentations, je l'ai revu, je lui ai apporté d'autres essais que j'avais écrits. Je lui ai montré un petit peu ce qu'était mon travail, et à partir de là nous sommes devenus très amis, et cela a été une entreprise très très passionnante parce que, au fur et à mesure que cette œuvre se faisait, je la découvrais. D'une part, il racontait beaucoup d'histoires, enfin Kateb est un homme qui est parfois très silencieux, il peut rester une semaine sans rien dire. Et, à d'autres moments, il est comme un oued en crue et donc, quand il se mettait à parler, il racontait des histoires que parfois il avait déjà écrites mais toujours avec un éclairage différent, un petit déclic qui présentait autrement ce qui avait été lu et qui me permettait parfois de comprendre quelque chose. Je me suis toujours interdit de l'enregistrer, je ne voulais pas couper la spontanéité ; et moi je lui montrais au fur et à mesure les photocopies de ses textes qu'il avait perdus, qu'il avait oubliés après ses errances un peu partout en Europe ou en Tunisie, que j'allais photocopier à la (Bibliothèque) Nationale. Il me les reprenait et j'étais obligée de me battre pour garder le texte initial avant qu'il ne l'ait complètement remanié. Alors j'ai fini par faire deux photocopies : une que je lui donnais et l'autre que je gardais.

J'essayais de les archiver pour pouvoir travailler et donc à ce moment-là j'ai suivi son œuvre en train de se faire avec tous ses tours et ses détours je crois. Enfin pour moi qui m'intéressait à la littérature, qui m'intéressait à l'acte d'écrire, c'était quelque chose d'extraordinaire de pouvoir assister à une œuvre en train de se faire chez un grand poète, parce que j'estime que Kateb est un très grand poète.

Mon livre, mon travail : son origine et son itinéraire

Initialement, ce livre était conçu comme une thèse. Mon projet de thèse a été déposé en 1962, juste après les Accords d'Evian.

A ce moment-là, j'avais déposé un sujet général qui concernait la littérature maghrébine de langue française, d'ailleurs ce qu'il en reste se trouve dans le premier volume. Et donc j'avais essayé à ce moment-là de comprendre le phénomène de la naissance de cette littérature de langue française qui est évidemment étroitement liée à l'histoire coloniale puisque, sans la scolarisation de ceux qui sont devenus des écrivains, il n'y aurait pas eu cette littérature ; puisque, en Algérie en particulier, la langue arabe avait été sinon totalement éradiquée du moins très combattue. Il n'y avait que quelques points, que quelques *médersa* qui pouvaient apprendre l'arabe au niveau secondaire et supérieur. Ceux qui voulaient poursuivre des études en langue arabe allaient à Tunis ou au Caire.

Les gens qui étaient susceptibles d'écrire étaient passés par l'école française et ne pouvaient écrire qu'en français.

Kateb l'a très bien dit, l'a très bien décrit, lui qui était d'une vieille tribu lettrée arabe, enfin arabophone en tout cas, a été mis par son père à l'école française «*dans la gueule du loup*» comme il le dit à la fin du *Polygone étoilé*, et, à partir de ce moment-là, il a fait toutes ses études en français et, par la suite, il pratiquait évidemment l'arabe populaire dialectal mais il n'a jamais appris l'arabe littéraire, l'arabe littéral et aujourd'hui encore il ne sait pas l'écrire, il ne sait pas le lire.

Donc cela fait partie des conditions d'apparition de cette littérature de langue française que j'ai étudiée, qui se démarquait de la littérature des écrivains français d'Afrique du Nord, des gens comme Audisio ou Roblès, qui avaient écrit, eux, des choses qui concernaient la population française d'Afrique du Nord. Camus, par exemple, a très bien parlé des Pieds-Noirs d'Afrique du Nord, mais quand il parle, il ne parle pratiquement pas des Algériens, des autochtones, et donc c'était tout à fait différent. Au début cela a pu passer inaperçu mais très vite à partir des années 54, 55 on a vu un mouvement se détacher et c'était ce mouvement-là qui m'intéressait.

Etiemble, le clairvoyant

Je crois que j'ai eu de la chance de travailler avec un professeur de la Sorbonne qui était particulièrement ouvert à toutes ces questions, c'était Etiemble, auquel je voudrais rendre hommage ici parce que vraiment il a été, il est toujours, – enfin il n'enseigne plus aujourd'hui – un très grand professeur

et un maître en littérature comparée. Et il m'avait lui-même conseillé, puisque j'étais sur place, puisque j'étais au Maroc, de travailler sur ces questions.

La première génération

C'était l'époque où on ne pouvait pas faire une thèse sur un écrivain vivant. On pouvait faire une thèse sur un mouvement dont certains écrivains étaient vivants, et c'est pour ça d'ailleurs que j'avais choisi la littérature d'expression française, on ne pouvait pas faire une thèse sur Kateb, pas possible ! Et puis après les choses ont changé dans l'Université, et de toute façon je n'ai pas abandonné mon projet initial parce que je pensais que c'était le soubassement nécessaire à la compréhension de l'itinéraire de Kateb, de montrer qu'il y avait d'autres écrivains qui avaient une œuvre très élaborée. Enfin, je n'ai pas parlé de tous : je parle oui, si vous voulez, j'ai l'occasion de toucher à tous, mais je parle surtout de Jean Amrouche, de Chraïbi, de Mammeri et de Dib, que je trouve, parmi les gens de la première génération, comme étant ceux qui avaient l'œuvre la plus élaborée.

La femme, une absence ?

La femme ! oui... Taos (Amrouche) avait écrit quelque romans, elle en avait déjà écrit deux. Assia Djebar commençait à écrire. Son œuvre véritable, moi je la fais partir en 62 : c'est surtout à partir de 62 qu'elle s'est montrée comme un écrivain important... Mais, évidemment, j'ai choisi un Marocain, un Tunisien, un Algérien...

Il y a un juif, un musulman, un Kabyle chrétien... enfin j'ai essayé : ça recoupait à peu près tous les courants. En étudiant leurs parcours, je me suis aperçue que tous ces gens entraient dans la langue française, ils étaient venus en France et s'étaient installés en France. Et le parcours de Kateb était inverse. Il est entré dans la langue française et il est venu en France et il est resté en exil assez longtemps, d'ailleurs pas seulement en France : un peu partout... Et puis il est rentré en Algérie et il s'est remis à écrire en arabe dialectal pour toucher un public qu'il ne pensait pas toucher par la langue française. Et je trouve que ça !... Enfin il faut mesurer le courage qu'il a eu parce que Kateb est un grand écrivain de langue française, il est internationalement connu, il aurait pu continuer à faire carrière dans ce domaine. D'ailleurs on ne l'a pas oublié. Mais à un certain moment il a voulu être écouté du plus humble des paysans algériens et il est rentré. Et il a fait son théâtre en arabe populaire pour toucher les plus humbles des gens.

Kateb est un homme sans vanité littéraire, ce qui est rare, très rare...

A son époque, il a été le seul et d'autre part il est vraiment parti d'une position internationale très très grande, très importante qu'il n'a pas perdue d'ailleurs, j'espère : au contraire, il n'en est que grandi.

A partir d'un certain moment je me suis beaucoup plus intéressée à Kateb parce que, comme je l'ai dit, j'avais l'occasion de suivre de très près son œuvre, l'élaboration de son œuvre, et puis à partir d'un certain moment, alors que j'étais pendant une période (jusqu'en 1968) en France (j'étais pendant un temps détachée au CNRS), je suis partie en Tunisie pour enseigner à l'Université et là Kateb m'avait dit : *«Il faut que tu ailles dans la tribu»*. Cette tribu qui était pour moi mythique au départ, il m'a dit : *«Il faut que tu ailles voir !»* Et donc j'ai commencé une enquête on peut dire ethnologique, je suis allée voir tous les gens de la famille de Kateb, la famille étendue, je suis montée à ce fameux Nador dont il est question dans *Nedjma*, il a fallu y monter avec beaucoup de peine parce que c'était une très mauvaise piste (une fois j'ai dû monter à dos de mulet) et j'ai rencontré les vieux de la tribu qui m'ont raconté la généalogie de Kebloute et qui m'ont raconté les légendes tribales. Et j'ai vu alors que le matériel sur lequel Kateb avait travaillé, qu'il tenait de ses parents, de sa famille directe avait une assise et que les versions étaient un peu différentes parfois mais, justement, c'était très intéressant d'étudier les variantes de ces versions. Et ça m'a vraiment beaucoup appris. Et puis je suis rentrée là-dedans, j'étais très bien accueillie, presque adoptée, enfin adoptée je peux dire. C'est une expérience qui dépassait de beaucoup le travail d'une simple thèse. Et puis il a fallu boucler, enfin ce n'était pas tout, je n'étais pas là pour faire un travail d'ethnologie, même si encore aujourd'hui il y a des choses que j'aimerais reprendre, que je suis en train de repenser. J'ai fait l'analyse des textes à partir de tous ces éléments que j'avais en main, et donc j'ai terminé comme ça avec peut-être beaucoup de débats intérieurs parce qu'on se demande toujours si on a atteint le but qu'on se proposait.

L'édition d'un livre, la tournée des ducs...

C'était en 1978 que j'ai soutenu ma thèse. A ce moment-là, je suis allée voir les Editions du Seuil, en particulier, où Kateb avait été publié. Je connaissais le directeur des Editions du Seuil qui a lu mon manuscrit, qui m'a dit c'est très bien, c'est très intéressant mais je vous publierai 300 pages si vous voulez. Je lui ai dit : *«Je vous remercie, une autre fois je vous ferais autre chose, mais réduire un livre de 1200 pages à 300 pages, non je n'ai pas envie de faire ça !»* J'avais vu Maspero et j'ai failli arriver à avoir un accord avec lui qui voulait publier la partie sur Kateb avec quelques compressions simplement. Mais je tenais beaucoup à ce que la partie sur Kateb ne soit pas trop coupée parce qu'il me semble que justement, dans la mesure où j'ai essayé de faire

toute la genèse d'une œuvre, étudié toutes les transformations de manuscrit à manuscrit, d'un texte à l'autre, le suivi d'un texte à l'autre, je n'avais pas envie que cela soit coupé.

Finalement l'édition de mon livre par un éditeur algérien n'est pas un hasard. Effectivement, j'avais pris des contacts avec l'OPU, et puis, comme je souhaitais qu'il y ait une co-édition pour que les publics français et étranger puissent avoir accès à ce livre, on a choisi une entente entre Publi-Sud et l'OPU qui, finalement, pour moi s'est traduite uniquement par un contrat avec Publi-Sud. Mais je sais que l'OPU a déjà acheté un certain nombre de ces textes et que ce livre se vendra en Algérie.

C'est ce que je voulais, c'est ce que Kateb souhaite aussi d'ailleurs, et donc je pense que les éditeurs visent la vente de leurs ouvrages et je me rappelle quand mon livre est sorti sous sa première facture qui était une reprographie dactylographiée faite par les Ateliers de thèses d'Etat de Lille, je suis allée trouver l'Harmattan qui était mon diffuseur, on m'a dit «*Bof une thèse, ça va rester sur nos rayons pendant dix ans !*» Et au bout d'un an, il avait à peu près vendu les 2/3 des 250 exemplaires qu'il avait sur ses rayons.

On m'a proposé de l'éditer au Canada, au Québec. Je n'avais pas très envie que cela soit édité au Québec, je préférais que cela soit édité en France ou en Algérie et si possible dans les deux pays en même temps. Enfin ça s'est fait finalement.

La littérature beur

Oui, pour le moment ce qu'on appelle littérature beur est une littérature de témoignage. Le livre de Mehdi Charef (*le Thé au harem d'Archy-Ahmed*), c'est un livre de témoignages, c'est une sorte de cri, pas tout à fait mais c'est quelque chose qui est assez proche du document à l'état brut.

Déjà avec le film qu'il a fait, il y a une élaboration plus poussée qui s'est installée. Le livre de Akli Tadjert par exemple est plus élaboré en ce sens qu'il y a la distance de l'humour qui est assez intéressante et qui lui permet de poser les questions, de situer la position des jeunes Maghrébins immigrés par rapport à cet entre-deux où ils se trouvent entre l'Algérie et la France, entre leur pays et la France, avec cette définition difficile d'identité parce qu'ils ne se veulent ni tout à fait Algériens ni tout à fait Français mais les deux à la fois et ils n'arrivent pas à trancher finalement. Et je pense que c'est une situation qui, peut-être, risque d'être transitoire. Enfin je ne sais pas comment les choses évolueront. Mais je suis la question avec mes étudiants depuis longtemps, des étudiants immigrés, j'en ai eu depuis une dizaine d'années, je vois maintenant que les clivages se font. Certains disent qu'ils vont rentrer au pays et d'autres petit à petit s'intègrent à la France, du moins, si on parle du

statut politique de la citoyenneté française, ils demandent la nationalité française. Ce qui ne veut pas dire qu'ils perdent toute leur identité maghrébine ou algérienne. Mais enfin ils se situeront dans un autre contexte structurel, un autre contexte institutionnel et alors qu'est-ce qu'ils deviendront ces jeunes gens s'ils écrivent, ou bien après avoir écrit, décrit leur situation de fils d'immigrés nés en France et ayant de la difficulté à choisir leur voie, ils seront dans une voie et alors peut-être ils s'intégreront à la littérature française. C'est difficile de savoir ce qu'ils deviendront. Je pense à l'exemple d'un homme comme Clément Lépitis, qui a écrit un livre qui s'appelle *l'Arménien* qui montre un Arménien débarquant à Belleville, qui était alors occupé beaucoup plus par les Arméniens que par les Maghrébins. C'est un livre sur l'immigration, sur la difficulté d'ailleurs à s'y intégrer. Cet homme a écrit d'autres livres, cet homme qui est un immigré à l'origine a écrit d'autres livres qui ne parlent plus d'immigration.

D'autre part, est-ce que les fils d'immigrés sont condamnés (quand je dis condamnés, il ne faut pas y voir quelque chose de péjoratif), sont conditionnés, amenés à parler uniquement de leur condition sociale, économique, de leur insertion dans la société. Je vais donner un autre exemple : on commence à connaître un écrivain algérien qui s'appelle Habib Tengour. Or H. Tengour est né à Mascara et il est venu à sept ans ou peut-être un peu plus en France, où son père était déjà installé comme ouvrier immigré, où sa mère était venue le rejoindre avec déjà des petits frères et sœurs. Et lui était resté avec son grand-père, il a rejoint sa famille à ce moment-là, il a fait toutes ses études en France ? C'était vraiment une famille de prolétaires. Et il a été poussé ; parce que c'était la guerre, il y avait une solidarité entre intellectuels qui faisaient partie du FLN et ouvriers qui étaient aussi engagés dans le mouvement, on l'a poussé parce qu'on a trouvé que c'était un enfant intelligent, il est allé au lycée puis à l'Université et au moment de choisir, au moment du service militaire, il a décidé qu'il irait en Algérie, et il est rentré en Algérie, il s'est installé en Algérie, il a épousé une Algérienne... Il est resté algérien mais il a toute cette expérience de jeune immigré, et qu'est-ce qu'il s'est mis à écrire, c'est quelque chose où l'immigration n'apparaît pas de façon directe, on peut la retrouver, on peut retrouver des traces de l'immigration, mais ce sont des livres qui ont une portée beaucoup plus générale. Où il se replace à la croisée de la vieille culture arabe et de la culture française, de la poésie plus élaborée.

Je pense d'ailleurs qu'il n'a pas dit son dernier mot sur son expérience de l'immigration, qu'il le fera. Mais enfin là vous avez l'exemple de quelqu'un qui, sorti de l'immigration, fait une littérature où l'immigration est incluse, en abîme, comme on dit, mais qui est beaucoup plus large, beaucoup plus universelle ; alors ça c'est peut-être un exemple de ce qui se passera, mais je

ne suis pas prophète. En tout cas les choses ne resteront pas telles qu'elles sont : je pense qu'il y aura dans un premier temps une beaucoup plus grande diversification de récit d'expérience, de témoignage, plus ou moins élaboré sous la forme romanesque je pense, des témoignages de jeunes filles peut-être aussi, il n'y en a pas eu beaucoup jusqu'ici. D'autres expériences différentes et puis après les événements changeront, la situation changera et je ne sais pas ce qui se passera.

Droits de l'homme et littérature

Je ne sais pas sous quelle forme il faudrait les chercher les notions des droits de l'homme, mais si vous voulez parler de la question de langues et de cultures qui ont leur place dans la culture d'un pays comme l'Algérie par exemple (je pense que quand vous parlez des droits de l'homme vous faites allusion aussi à la revendication berbère de sa langue et de sa culture), je pense qu'effectivement on pouvait se rendre compte que la question se poserait. Moi, j'ai toujours été ouverte à toutes les langues, je ne vois pas pourquoi on aurait privilégié une langue par rapport à une autre.

Il est certain qu'au Maghreb il y a eu une profonde imprégnation de la culture arabe, que la langue arabe est une belle langue, qui a son histoire, sa richesse, sa profondeur, mais je pense qu'on pouvait, on aurait pu espérer qu'une place digne serait faite au moment de l'Indépendance à la langue berbère. Kateb a toujours défendu cette position et ça chaque fois que j'ai lu pendant la guerre des propos dans lesquels il répondait aux journalistes, il a toujours dit que l'Algérie (que le Maghreb) devait avoir toutes ses langues. Et je me rappelle que tout-à-fait après l'Indépendance, tout-à-fait au début, on pouvait voir comment les choses allaient tourner parce qu'il y avait eu de la part des dirigeants une revendication d'une Algérie arabo-musulmane. Donc déjà c'était orienter les choses dans un certain sens. Je me rappelle avoir voyagé juste après l'Indépendance, en Kabylie notamment, et avoir entendu les gens dire : «J'espère qu'on va pouvoir avoir un enseignement du berbère au moins à Alger !»

Et cela ne s'est pas fait comme cela aurait pu se faire. Je trouve que c'est très dommage, parce qu'on ne peut pas explorer toute une dimension d'un pays si on ne regarde pas son histoire de façon véritable, si on ne regarde pas quelles sont toutes ses racines et donc je pense que c'est quelque chose qui se fera forcément un jour ou l'autre. Mais qui aurait pu se faire dans de bien meilleures conditions si on l'avait envisagé dès le départ.

Je crois qu'il faut distinguer le combat que mènent les femmes dans leur vie quotidienne et dans leur métier, leur travail, dans les revendications qu'elles font d'un code qu'il leur fasse plus de justice et plus de dignité et puis

justement les gens qui font ces codes. Cela ne semble pas aller trop vite de ce côté-là.

J'étais frappée, dans les derniers débats qu'il y a eu avant la promulgation du Code de la famille, que les femmes qui étaient les plus combatives, les plus ouvertes, ne souhaitaient pas tellement que le Code sorte, parce qu'elles avaient peur qu'il soit un frein plutôt que quelque chose qui les aide à progresser. A un certain moment, à un certain stade, elles préféreraient que les choses restent dans le flou, plutôt que de voir un texte codifié qui leur imposerait des contraintes que par ailleurs elles subissaient déjà en essayant de les contourner.

Le Maghreb et l'oralité

Le Maghreb est au cœur de cette question de l'oralité, il vient d'une vieille civilisation de l'oralité, pas seulement de l'oralité puisqu'il y a un côté scripturaire de la civilisation maghrébine dans sa partie arabe. Et il est entré dans une civilisation de l'écriture avec par exemple ces écrivains de langue française, enfin il a persisté, il est entré dans une civilisation de l'écriture. Et donc les écrivains d'aujourd'hui sont entre ces deux mondes, ils veulent rendre compte de l'oralité à travers l'écrit. Et je pense qu'il y a eu beaucoup de tentatives très intéressantes. On pourrait partir de Mouloud Feraoun déjà, l'incongruité qui est sensible dans son livre, il en parle avec humour dès *le Fils du pauvre*, de cet homme dans un village qui, alors qu'il y a une tradition des aèdes, des chanteurs qui reprennent la poésie anonyme qui s'est transmise de bouche à oreille pendant des années et des siècles ou des conteurs aussi qui racontent ce qui a été poli par d'autres avant eux, se met à écrire un journal. Il y a là comme une bizarrerie : le journal de Menrad dans la langue française... Le journal est un genre qui est tourné vers l'expression de l'individu, alors que justement les aèdes et les conteurs exprimaient l'imaginaire populaire, l'imaginaire collectif.

Et je crois que c'est un écrivain qui a eu très nettement conscience de ce saut qu'il était en train de faire et avant lui d'ailleurs aussi Jean Amrouche, le précurseur, parce qu'en traduisant les chansons berbères de Kabylie, il a fait faire ce saut de ce patrimoine de poèmes, du monde de l'oral au monde de l'écrit et on peut dire qu'il l'a sauvé.

Et puis après l'oralité renaît, enfin il y a une dialectique entre l'oralité et l'écriture, je pense que les grandes œuvres maghrébines d'aujourd'hui en langue française sont justement hantées par cette question du passage de l'oral à l'écrit, de la transcription de l'oral dans l'écrit. Je pense à l'œuvre de Nabile Farès, c'est une œuvre qui n'est pas facile, qui dès le départ inclut dans le récit romanesque des chants, des poèmes qui sont censés représenter la voix

populaire, la voix anonyme du peuple et avoir la fonction justement de ces chants. Et qui dans la suite de son œuvre a cherché un rythme qui corresponde à celui de l'oralité. Il y a des textes de N. Farès que je n'ai compris qu'à partir du moment où je me suis dit que cette ponctuation qui, parfois, chez lui est bizarre, était un essai de retrouver le rythme de l'oralité.

Et donc là, vous avez une tentative (significative en ce sens).

On peut parler aussi de la mythologie orale qui est transcrite dans l'œuvre élaborée comme par exemple le personnage de l'Ogresse qui se retrouve dans *Nedjma* de K. Yacine, et qui se retrouve aussi dans *le Chant des oliviers* de N. Farès... Ces personnages qui ressemblent à Djohra chez Ben Djelloun, ou même dans *Moha le fou, Moha le sage*...

Toutes ces grandes œuvres sont hantées par ce problème et chacune, à sa façon, résout cette question. Je trouve que c'est très enrichissant.

Retour d'onde...

Il y a une chose que je voudrais dire parce que ça me tient à cœur, c'est que, je crois, il y a un « choc en retour » du travail maghrébin sur les Français.

Peut-être que tout le monde n'est pas sensible à cela mais, enfin, j'ai quand même une expérience de la réception par des Français qui ignoraient tout de ces œuvres maghrébines. Et je crois que, quand on les a lues, on en est changé.

On en est changé d'abord parce qu'on comprend mieux l'autre. Mais aussi on en est changé dans son identité par ce qu'il peut se réveiller en soi des situations semblables.

Si je prends ma propre expérience (ma famille est d'un village du Midi où, comme partout, il y a beaucoup d'histoires), tout d'un coup après m'être intéressée à Kateb, je me suis dit mais après tout moi aussi j'ai des ancêtres.

Et donc qu'est-ce que ces gens-là racontaient. Et qu'est-ce que ce serait, transposé en français, une généalogie ? Et puis des problèmes de langue se sont mis à resurgir parce que ma région est une région où on parle occitan. Alors tout d'un coup je me suis rappelée que j'avais toujours entendu parler occitan chez moi !...

Cette année j'avais une étudiante dans mon séminaire qui est une Catalane et qui suivait le séminaire sur la littérature maghrébine. Elle se retrouvait là-dedans quand on évoquait les problèmes du berbère : elle me disait que pour la langue catalane, il y a quelque chose de semblable qui s'est passé... Cela-dit, je pense qu'il ne faut pas absolument se dire que tout est semblable : il faut étudier ces phénomènes dans leur complexité, dans leur situation socio-historique. Il ne faut pas faire de simplification, mais il y a effectivement une analogie et, en tout cas, je pense que c'est très enrichissant de comprendre

l'expérience des autres pour comprendre sa propre expérience et peut-être même pour la retrouver.

Ce que je voudrais dire, c'est que je souhaite profondément que cette connaissance entre Français et Maghrébins s'approfondisse et que les Français soient fidèles à l'une de leur vocation qui est d'être ouverts aux autres et qu'ils osent se remettre en question en apprenant ce que les autres peuvent leur apporter...

L'EPREUVE DU CERCLE DES REPRESAILLES LA PASSION POETIQUE ET SON DOUBLE

Mireille Djäider

«Il faut que la poésie rivalise de toute la mesure de sa force avec les contraintes des autres verbes, des pouvoirs d'expression qui pèsent sur l'homme et qui viennent des pouvoirs religieux, de terribles persécutions qui remontent à la nuit des temps et où la poésie a un pouvoir libérateur, un pouvoir de combat très important. C'est là qu'est venue normalement s'inscrire la question du public et c'est là que se fait la transition avec le théâtre. Dans le théâtre, le verbe poétique trouve son public et il se matérialise. L'acte poétique devient réellement palpable, quelque chose d'humain ; on voit un public, des gens qui font quelque chose. Ce n'est plus l'abstraction désespérante d'une poésie repliée sur elle-même, réduite à l'impuissance, mais tout à fait le contraire.»

Kateb Yacine «Pourquoi j'ai écrit le Cadavre encerclé» *France Observateur*
2. 2. 1958.

Dans *le Cercle des représailles* (Seuil 1959) sont regroupées trois pièces — tragédies, satire, drame épique — et un appendice poétique *le Vautour*. Comme dans l'espace traditionnel où un même noyau mythique s'interprète différemment selon l'âge, le sexe, la position sociale des récitants (discours axiologique des anciens, authentifiant des fables féminines, de réappropriation — épique ou satirique — des plus jeunes) la triplication des discours se réalise autour d'un même drame dont *le Vautour*, à la proue de l'œuvre condense toutes les données symboliques et tient lieu de paradigme originel.

Dans cette tétralogie sont regroupées et ordonnées en une composition signifiante des pièces écrites en marge de *Nedjma*. Mais ici, au lieu du silence énigmatique de la l'amante chimérique qui, chambre d'écho des discours en œuvre, donnait forme mythique au premier roman fait irruption sur la scène de théâtre, «aire à battre» la voix des femmes qui éclate de toute la violence contenue, fruit d'une oppression lointaine. En contrepoint de la plainte lyrique du militant agonisant où s'abîme la charge épique des défunts ancêtres se lève

le lamento vibrant d'une parole féminine en souffrance. Eclate alors la prosodie singulière de poèmes tumultueux au rythme heurté où les lames de fond du verbe ancien se brisent aux écueils d'une langue étrangère elle-même violentée en un chant bouleversant, tantôt en proie au martèlement lancinant, tantôt ouvert, jouant délibérément des écarts et des différences... Epreuve dramatique, cet affrontement poétique fait tomber les masques : chacune des pièces composant le recueil participe d'une quête initiatique où la toute-puissante mère est régénérée avant que soit dénoncé le culte salvateur cristallisé autour de celle qui a reconquis dans et par l'écriture dramatique une stature mythique : est mise à nu la figure d'Isis en filigrane déjà du roman des origines, *Nedjma*, tramé sur le mythe osirien.

En effet, tout à la fois pétri de mythes et iconoclaste, le discours poétique produit et retourne l'image idéalisée de la génitrice pour révéler la face cachée de celle qui, principe d'hostilité entre les hommes, entretient avec la folie et la mort des rapports privilégiés. Par le sacrifice nécessaire de cette figure mythique, le drame se dénoue aux derniers vers du *Vautour* dans un sourire final, substitut fantasmatique du manque élémentaire reconnu, subsumé dans/par la création artistique.

C'est que le discours poétique qui passe «*par tous ces lieux d'épreuves qu'on appelle théâtre*» (Nerval) conduit à une recherche de vérité. De l'impasse macabre où gît le *Cadavre encerclé*, accablé de lamentations maternelles, aux marges du puits légendaire d'obscure mémoire où par l'Art est restaurée la séduction du féminin fantôme, le texte opère un dévoilement progressif. Silencieuse dans l'espace romanesque, *Nedjma* qui, tout à la fois amante et mère, retrouve voix sur la scène de théâtre, se métamorphose en Femme sauvage avant de recouvrer «l'inquiétante étrangeté» de l'absente. D'emblée, son voile qui la drape en figure emblématique du combat libérateur et, la masquant au regard, en fait un signe de perte, donne toute la mesure de l'ambiguïté du désir à l'œuvre : «*Son voile flotte dans la nuit, dit Lakhdar, on croirait chavirant une barque immobilisée pour nous révéler l'avenir*» (CDR p. 24). S'il conserve métonymiquement le rêve immuable d'une forme d'intégrité au passé, le voile, en basculant au féminin file la métaphore vers l'ailleurs et laisse pressentir le naufrage ultérieur dans le silence frémissant. *Nedjma* comme l'Hélène d'Homère figure le passage. Signe flottant, ambivalent qui autorise tous les jeux de différenciation ou de dédoublement et s'offre à toutes les interprétations, il trace l'horizon aventuré d'une écriture qui, entre autres, découvre le discours épique dans ses fondements tragiques.

Le Cadavre encerclé : l'avènement à la tragédie

Au lendemain de la répression sanglante de Mai 1945 à Sétif, Kateb entame une tragédie qui met en scène le héros épique face à la mort. A l'aube du combat pour l'Indépendance, cette pièce qui va à contresens des consignes édictées par la presse nationaliste et ne s'appuie sur aucune tradition «garante d'authenticité» innove pour dire le rapport complexe du sujet au réel. Cette création se signale alors avec éclat et fait venir sous la plume des critiques les noms de Sophocle, d'Eschyle ou même de Claudel. Kateb, lui, déclare alors sa passion pour Shakespeare «*qui a su mettre en scène l'histoire tout en y incarnant ses visions propres*»

De fait, hanté par la question de la vengeance impossible du père, *le Cadavre encerclé* se révèle comme *Hamlet* analysé par Lacan «*tragédie du désir, du désir humain*»¹. Semblable au héros shakespearien, Lakhdar, tributaire d'un passé héroïque qu'il se doit d'assumer, se collette à un désir qui n'est pas le sien mais celui de la mère «*sujet primordial de la demande*». Père adultère, oncle dévoyé, instigateur à contretemps d'un mariage incestueux avec la demi-sœur, usurpateur étranger, mère bafouée qui réclame réparation... La lignée coupable reconstituée au fil de l'écriture romanesque se boucle ici en un *Cercle des représailles*, tragédie de l'enfermement dans le mythe ascendant dont Lakhdar est le pivot. Prise dans le spectre ancestral, cette version moderne de l'antique drame œdipien met en scène l'anéantissement progressif d'un sujet aveuglé sur les motivations de ses actes, en proie à un désir qui l'aliène : suspendu, l'élan épique projette en creux un manque à être. Là se tient un homme, — et non un héros au sens mythologique, — confronté aux figures de son hérédité, à l'incompréhension de son environnement, à l'hostilité des autres.

Tout se noue à travers cinq monologues où les derniers souffles de l'agonisant «*dragon foudroyé rassemblant ses forces*» donnent la pulsation de la tragédie. Flux et reflux cathartique, à chaque fois, la plainte — comme aspirée dans un mouvement introspectif — trace la forme d'une blessure de plus en plus recherchée : corps écrasé, mutilé, brisé, fusillé, poignardé, crucifié enfin à sa verte potence. Cette spirale, resserrage progressif autour du nœud dramatique, triangulation originelle, s'inverse au point focal en une remontée au réel, dynamique de la vie à la mort, du collectif à l'individuel, de l'idéalisation à la culpabilité — et inversement — jusqu'à l'anéantissement final.

La tragédie naît de l'enchevêtrement complexe de cinq relations triangulaires qui se nouent deux à deux :

1. Omicar n° 25

— celle de la généalogie brisée (père dévoyé / parâtre Tahar / mère abandonnée) et celle de l'intrusion étrangère (l'étrangère rivale de la mère / Marguerite et son père le commandant) ;

— celle de la lutte politique (ancêtres / militants / peuple incarné par le chœur) et celle de l'amour impossible (Nedjma / Mère / Marguerite)

— enfin, la triple interprétation d'une mort tantôt subie, tantôt souhaitée ou encore sublimée dans le sacrifice.

L'affrontement du Même à l'Autre, de la victime à son bourreau *«corps écrasé la conscience de la force qui l'écrase en un triomphe général...»* (CDR p. 7) prend alors dans cette sédimentation tragique les dimensions d'un drame cosmique. Pour Jean-Marie Serreau, qui monte la pièce en 1958 à Bruxelles, *«La tragédie de Lakhdar est celle de l'homme algérien dont les blessures sont immémoriales et confondues dans le temps et qui n'en finit pas de se chercher à travers un monde en révolution»*.

Impulsé par le souffle poétique du militant qui agonise dans l'impasse natale, le drame explore le sens du sacrifice. Dès le premier monologue, la blessure qui s'élargit aux dimensions d'un Maghreb mutilé de son identité, d'un peuple dépossédé, se noue aussi à une quête existentielle plus personnelle, s'intèriorise, s'approfondit :

«Ici c'est la rue des Vandales (...) Ici je suis né. Ici je rampe avec la même blessure ombilicale qu'il n'est plus temps de recoudre...» (CDR p. 17).

Dans cette béance originelle où la victime retrouve son inscription généalogique (*«Je ne suis plus un corps mais je suis une rue»*) l'exaltation virile du sacrifice se double d'une fascination morbide pour celle qui incarne conjointement l'Amour et la Mort : *«Ici est la rue de Nedjma, la seule artère où je veux rendre l'âme.»* (CDR p. 18).

Dans le discours du condamné, confronté à la mort et partant à l'inexorable loi de la nature, l'amante prend la stature des *«grandes déesses mères des peuples orientaux»* décrites par Freud dans *les trois coffrets* qui sont *«aussi bien procréatrices que destructrices, déesses de la vie et de la génération aussi bien que déesses de la mort»*.

Cette double perspective de résurrection dans l'armada ancestrale et/ou de régénération dans l'unité première par la fusion des amants dans la mort inscrit, dès le premier monologue, au lieu de l'ambivalence mythique du roman des origines, l'ambiguïté tragique. D'ailleurs, au moment ultime, celui qui, porté par l'épopée collective à hauteur d'héroïsme, incarne désormais le peuple médite sur les motivations profondes de son action. Tous les acteurs de sa propre vie défilent tour à tour *«triste cortège où c'est le mort qui veille les absents»* (CDR p. 64).

En effet le discours du moribond doit affronter les reproches de l'amante «*fleur aveugle cherchant l'êlu emporté*», les divagations de «*la folle évadée, veuve en sursis et mère en quarantaine*» de Mustapha comme l'exhortation de ce dernier — fils prodigue en rupture de ban — à s'arracher à cette «*pendaison volontaire*», ignorant — malgré «*la mémoire commune*» forgée dans l'enfance — l'enracinement, l'attachement aux mythes et valeurs ancestrales dont cette position témoigne : «*si vous voulez extraire le poignard*», dit Lakhdar, fils de paysan, à ses frères d'armes, «*il faudra que je vous tourne le dos, il faudra lâcher cet arbre alors que je péris pour le protéger*» (CDR p. 60). Aux sarcasmes cyniques du parâtre, aux slogans lapidaires du peuple, aux injonctions mobilisatrices des militants qui projettent sur le réel des représentations sans faille, fait contrepoint la fragmentation d'un monologue déchiré, entrecoupé, comme un long sanglot étranglé qui tantôt éclate en une gerbe d'images quasi surréalistes tantôt sombre dans un murmure résigné. Par jets successifs, l'agonisant avance dans le questionnement de sa propre histoire au moment même de sa fin imminente, au bord du vide sidéral.

D'un côté donc, les certitudes aveuglantes, de l'autre, une interrogation ouverte, sans cesse relancée, angoisse vertigineuse qui propulse un discours miné par la fragmentation, menacé d'une interruption radicale prochaine. L'orchestration de ce dialogue aux bords extrêmes du réel, de la vie à la mort, fait entendre des accords le plus souvent dissonants, et le tragique naît moins de la proximité d'une mort annoncée que de cette condamnation de l'échange faute de référents communs. Etre de passage, le moribond «*doté du don d'ubiquité*» (Cf. Lakhdar in *Nedjma*) tient des propos sens dessus dessous qui du même coup dénonce les pièges du langage. C'est que le mot ici trahit — au double sens du terme — l'appartenance et tous les liens, ceux du sang, de l'amour et de la fraternité des armes sont dévoyés : «*En ce triple et sinistre abandon, déplore Lakhdar, la mère d'un autre est devenue la mienne*».

De fait, introspective et rétrospective, la plainte incandescente de Lakhdar remonte de blessure en blessure jusqu'au souvenir du cri de la mère en gésine. Par cette voix retrouvée, celle de la femme-origine en souffrance, surgit l'écho d'une autre loi, plus ancienne, qui ébranle l'ordre d'une écriture essentiellement au masculin jusque-là.

C'est d'abord Nedjma délaissée par l'amant au nom des nécessités du combat qui proclame le primat de la relation duelle, du corps à corps amoureux, sur les valeurs du groupe et les devoirs qu'il impose, du principe de réalité sur l'illusion collective «*Trop loin je t'ai suivi*» confie-t-elle à Lakhdar, «*Ce n'est pas moi qui te garderai. Toujours tu gis dans ton propre regard (...) Sur moi pèse ton âme cruelle, et je porte le deuil, mais tu n'es mort que pour moi (...) Moi qui te vis ravir sous la faux*».

C'est Marguerite, l'Etrangère, «*qui marchant sur son sang propre sans connaître ceux dont elle choisit le camp*», (CDR p. 42) brave la loi du père et risque l'opprobre des victimes, elle, «*la fille du bourreau*» qui «*a tant tardé*» à les rejoindre. A la lisière de deux mondes en conflit, cette figure marginale solidaire et solitaire «*tirée de sa réclusion par un de ces coups du sort...*» devient éminemment transgressive et se trouve propulsée du même coup au centre de l'action, offrant par là même un reflet inversé de la position de Lakhdar.

C'est la mère enfin qui, démente de douleur, accuse le crime du monstre fugitif qui a vécu comme «*un bandit par effraction*» et dénie au fils son nom propre qui justifiait son inscription dans la communauté. Du même coup, est brisée, par ricochet, avec la filiation patronymique, la référence paternelle qui garantissait le système symbolique.

*Moi j'avais un fils dont le nom seul m'est odieux...
Revenu jusqu'à mon délicat secret de jeune fille
Le nom du fils perdu pèse bien plus à mes entrailles
Bien plus qu'au temps où il dormait à l'abri
Avant d'être coupé de la sphère charnelle (CDR p. 57).*

Dans son délire traversé «*par le glissement d'oiseaux maléfiques*» elle appelle un fils qu'elle ne reconnaît plus, réduit à un prénom qu'elle répète obsessionnellement, ravivant ainsi le souvenir lancinant d'une perte fondamentale «*Elle prononce "Mustapha !" d'une voix toujours différente, comme si elle pouvait à travers ce nom mué en formule magique, saisir l'image dissipée de son fils*».) Et ses paroles insensées qui, comme le langage des oiseaux garde «*parmi nous quelque chose du chant de la création*» (Saint John Perse) trouve écho dans le monologue du supplicié Abandonné, orphelin de sa propre histoire.

Ainsi, le drame de l'histoire se double, comme dans le théâtre antique de la tragédie personnelle de l'aveuglement sur les origines pour désigner la matrice désolée comme lieu de nomination et dire le changement de filiation symbolique. Du puits sans fonds de la mémoire émerge là, en filigrane du discours maternel, l'aveu du crime refoulé dans l'imaginaire collectif, (re) construit dans l'espace théâtral, celui de Keltoum tranchant (et perdant), la tête du Fondateur sous prétexte de le soustraire à la domination étrangère.

L'irruption de ces voix refoulées dérange les fondements de l'ordre social et culturel découvrant la faille où s'origine tout discours identitaire. Le déni maternel accuse l'impossibilité pour le héros tragique d'accomplir le parricide symbolique susceptible de l'affranchir de la puissance tutélaire de l'Autre. D'ailleurs, privé par les militants qui l'ont devancé du meurtre de celui qui, tout à la fois père (de l'étrangère), chef (militaire) et ennemi tué, concentre les trois principaux tabous analysés par Freud dans *Totem et Tabou* en une figure

paroxystique de la domination étrangère, Lakhdar se voit condamné dans son désir d'affirmation et d'autonomie. Contraint au renoncement, il s'y enfonce à l'instar du couteau des représailles qui traverse son corps et le cloue désormais au totem de la tribu défaite. Par là s'identifiant à son propre bourreau, loin de succomber au poids du passé, il en épouse le sens et transforme cet acte castrateur à contresens et à contretemps en véritable rite de passage. Par la blessure, Lakhdar se reconnaît à son tour « fils du pauvre » et intègre la plainte et les revendications des damnés de la terre.

*Je ressens mieux l'oppression universelle
Maintenant que le moindre mot pèse plus qu'une larme
Je vois ce pays et je vois qu'il est pauvre
Je vois qu'il est plein d'hommes décapités
Et ces hommes je les rencontre un à un dans ma tête
Car ils sont devant nous et le temps nous manque pour les suivre*

Véritable transgression de l'ordre naturel, cette reconnaissance qui inverse le cours du temps et le relais des générations, loin d'accomplir l'émancipation de la sphère maternelle et l'avènement au culturel, « au monde des hommes et des ancêtres » se pose d'abord en termes de régression. C'est que, victime consentant au rituel initiatique, Lakhdar a usurpé la position du sacrificateur dénonçant du même coup le sens de l'épreuve, son auteur. Et, à la mère de Mustapha « désormais identifiée » comme la sienne, il lance :

*Et ce poignard qui dans l'arbre me pousse.
C'est l'éblouissement dont le jeune scorpion s'hypnotise ;
Encerclé au maquis de mon origine, je ne dois rien au parâtre,
Pas même l'assassinat, pas même le geste du sacrifice,
Car il est loin d'être Abraham, et je ne suis qu'un chat
(...) CDR pp. 59-60*

Devenu ainsi version parodique du Patriarche sacrifiant sa postérité comme marque de soumission à un ordre supérieur, l'assassinat de Lakhdar devenu acte suicidaire ne signifie rien d'autre que la mort symbolique du père dont il prend la place... fatalement, condamnant son désir d'être.

Dès lors prisonnier d'une généalogie de la parole qui s'épuise à ressasser indéfiniment « une perte toujours plus longue à déplorer », Lakhdar n'a d'autre choix que de dé-faire les liens qu'il a tissés. Déplaçant la question identitaire sur le terrain de l'expression, d'une puissance de signification à restaurer, il se détache des figures identitaires oppressantes, se dégage du palimpseste de la mémoire pour faire du sacrifice de soi le simulacre de l'acte fondateur d'une langue originelle, débarrassée d'une histoire d'aliénation.

Parvenu « au centre du destin », là où il faut « tout vomir / les peines, les soucis, les chimères, les sciences (...) sans retenir ni perle ni cadavre » (CDR

p. 63) il fait table rase du passé et, cédant à la fascination d'une parole sans référent, retrouve l'illusion d'une liberté créatrice. (CDR p. 65)

Par cette hémorragie de sens, l'ultime monologue de Lakhdar expire dans l'obscurité énigmatique.

La Passion symbolisatrice d'un discours moribond qui, par «l'effraction» de la langue autre, par le viol de «l'étrangère» investissait son désir en action sacrificielle sur l'autel des mânes ancestrales s'invertit pour s'abîmer dans le rêve de signifiants purs.

*Ici un souffle me résume, et ma langue enfin corrompte
Avec les algues va nourrir l'immensité (CDR p. 65)*

Ainsi, objet de consommation, la langue dévoyée n'est pas offerte au Père mythique en signe d'allégeance mais sacrifiée au culte de la mer (e) universelle. Le spectre acharné du Père resurgit alors... et son silence. En effet, cette involution vers la sphère matricielle dessine en creux la trace du grand Absent, trouage d'une écriture qui, dans l'exploration de ce vide vertigineux, s'interroge sur la nature même du langage. «*Sous la couverture*» au terme du monologue de Lakhdar, git le cadavre du père qui n'a pas su transmettre «*la fin d'un conte et d'un rêve réunis*». Avec cette confession ultime du meurtre du père que précède l'évocation de la rivalité filiale pour «*l'homme infâme*», qui «*cloué devant l'étrangère*», «*plongeait dans le silence*», l'écriture retrace son propre acte fondateur et dit la naissance à la tragédie dans «*les cris atroces*» du fils exhibé sur la scène étrangère. L'aveu prosaïque qui clôt *le Cadavre encerclé* — ultime version parodique du sacrifice d'Abraham par lequel le fils martyr est entraîné dans la «*passion paternelle*» sur les traces de la noceuse «*avec son visage impur et ses gestes que la foule observait comme un rite*» recompose un «*tableau singulier*» celui de la Vierge à l'Enfant fixant ainsi la célébration d'une seconde nativité «*au bras de la femme au parfum inconnu*».

(Ré)incarnation — et non pas rédemption — sur la scène étrangère, cette visitation au «sein» même du culte de l'Autre déplace, dans la distance prise avec la loi du père, la question de la vérité de l'éthique à celle d'une esthétique fortement érotisée. Travaillant autour de la structure archétypale Père / Mère / Fils, le sacrifice d'Abraham dit, entre autres, le rôle du père dans la socialisation qui accomplit la séparation d'avec la mère dans la reconnaissance d'une loi supérieure. Par l'identification au père défaillant dans le culte de l'infidèle s'effectue «la seconde rupture du lien ombilical». Le héros tragique qui proclamait «*je ne te cherche pas mon père*» (CDR p. 44) est restauré dans une généalogie de la culpabilité qui tient lieu de lien social. Nouée autour de la question de l'expression face à la séduction de la langue dominante, ce

surgissement d'un remords inconscient à l'égard du père permet de mettre fin à une dénégation du réel.

Par cette réécriture de l'épisode de la Genèse s'énonce alors le mystère des origines brouillées de *Nedjma*, «*la fille de l'étrangère que mon père avait enlevée*». Le texte qui a engendré la créature chimérique porte la trace hallucinée d'une double disparition («*moi qui ne voulais jamais admettre que l'étrangère avait disparu, que mon père avait été emporté dans une couverture*»). Ainsi la conception de *Nedjma* dans une nuit de l'erreur et de l'oubli est fondée sur un double meurtre que la tragédie désigne. Incarnation de l'ambivalence jaillie à la rencontre de deux récitatifs l'un authentique, l'autre emprunté ¹, dans la confrontation de la forme la plus archaïque de soi (la légende tribale) au récit de conquête imposé par l'autre (le roman colonial), elle révèle l'ambiguïté de l'acte créateur qui au prétexte de pénétrer «*dans la gueule du loup*» s'est affranchi de l'ordre ancestral, cédant davantage à son propre désir qu'aux exigences des siens et a transgressé du même coup les frontières du Même et de l'Autre, désorganisant les refuges identitaires.

«*DéliEUR*» comme Dionysos ² qui brise les cadres et défait les chaînes, instaurant un chaos fondateur, l'auteur de ce démembrement retrouve l'inspiration originelle de la tragédie qui, étymologiquement «*chant du bouc*» sacrifié comme victime expiatoire de toutes les souillures de l'ordre ancien, expurge le poids du passé pour permettre un renouveau. Par le sens singulier donné rétrospectivement au sacrifice dans la reconnaissance de l'intrusion du désir dans le forçage de la langue étrangère, le sujet tragique qui offre en représentation à la fantasmagorie commune la prise de conscience d'une double nature fait de la dégradation du mythe ascendant l'affaire de tous. Inscrivant dans le lignage et donc dans l'histoire collective la soumission à l'Inconnue, la fascination pour l'altérité absolue de «*la courtisane indifférente*», le théâtre fait violence aux mythes identitaires «*révélant aux collectivités leur puissance sombre, leur face cachée*» (A. Artaud) affirmant ainsi sa force subversive, son caractère politique.

Rejouant la Passion paternelle, crucifixion à l'oranger aux fruits amers sur la scène étrangère, la déplaçant dans un temps de «*l'innocence*», ce théâtre qui révèle au héros tragique comme au public part d'étrangeté par laquelle il échappe aux normes sociales rejoint le mythe dionysiaque ³. Volupté et

1. Mireille Djaidier, «Le discours mythique dans l'œuvre romanesque de Kateb Yacine». Thèse de 3^e cycle soutenue à Aix-en-Provence en 1977.

2. Dionysos antique : l'insaisissable, Alain Moreau *Dictionnaire des mythes littéraires*. Editions du Rocher, 1988.

3. Dionysos : l'évolution du mythe littéraire, Anne Deborol Levy. *Dictionnaire des mythes littéraires*. Editions du Rocher, 1988.

cruauté, les deux termes qui pour Nietzsche définissent le dionysme dans *La Naissance à la tragédie* se déploient alors et notamment dans le discours forcené du Vautour qui développe la plainte lyrique de Lakhdar dans *Les ancêtres redoublent de férocité*, lui donnant une ampleur cosmique.

C'est par la cruauté de cette tragédie qui interprète la mort héroïque en une version carnavalesque d'un sacrifice abrahamique rendu à «l'hôtel» de l'étrangère que s'opère la catharsis qui libère d'un passé mythique oppressant.

Redevenu métaphysique, le théâtre retrouve là sa fonction d'origine qu'évoque Artaud dans le *Théâtre et son double* : «(Il) est un mal parce qu'il est l'équilibre suprême qui ne s'acquiert pas sans destruction. Il invite l'esprit à un délire qui exalte les énergies» Dans le droit fil de cette définition, le poème dramatique qui mime les transes de la possession ouvre l'ère des métamorphoses, de l'inversion... Fondateur du désordre, le délire libère une énergie féconde.

Ainsi, l'exploration de la mythique étrangère, dans la jouissance de ses formes consacrées, a permis dans la désorganisation de retrouver des repères identificatoires à partir du drame commun. Rite initiatique, le discours poétique du moribond en quête d'un sens au sacrifice se module en une énonciation mystique du questionnement et retrouve là, par la mise en regard de deux versions, par le jeu de la répétition, du déplacement, un mode de pensée propre aux «philosophes du soupçon» qui imprègne fortement les pratiques culturelles de la communauté d'origine. Comme le signale J. Arnaud, le supplice de Lakhdar sacrifié à l'arbre de la nation rejoint «la passion d'Hallaj» mis en croix pour avoir poussé «jusqu'à ses ultimes nécessités» la théorie «que tout homme par essence participe d'une double nature : chacun porte en lui le divin et l'humain»¹. Cette réflexion sur l'incarnation que produit une métaphysique qui instaure un doute non sur la Révélation mais sur la croyance à partir des différents dogmes auxquels elle a donné lieu empêche du même coup tout absolu du verbe, toute clôture. L'écriture déchirée qui s'abîme à l'intersection des discours et fait de ce vide même le creuset matriciel d'une modernité éclatée et critique s'inscrit donc dans une tradition philosophique qui n'est pas réservée aux lettrés mais travaille fortement l'oralité, ce dont Kateb fait la démonstration dans *la Poudre d'intelligence* : c'est Nuage de Fumée le philosophe contestataire qui réinterprète en ce sens les anecdotes de Djeha mettant au jour le substrat métaphysique de la culture populaire, ce sont le chœur et le coryphée, «foule en scène» qui corrigent à leur tour le donneur de leçon, faisant la preuve de leurs propres capacités spéculatives.

1. «La religion de l'autre». A Meddeb in «Le croisement des cultures», *Communication* n° 43. Paris, Seuil, 1986.

Cependant, cette remise en cause à la marge des discours dominants le plus souvent tolérée ou récupérée ne bouleverse pas le système mais lui sert d'alibi, le fait tourner... Dans le cas contraire, lorsque cette transgression est condamnée, cela ouvre à toutes les formes d'autoritarisme *Les ancêtres redoublent de férocité* qui met en scène à travers le Vautour et la femme Sauvage ce clivage entre «substance folle et loi identifiante», (Kristeva) entre le langage du corps, l'ordre du désir et l'autorité, l'identité, explore ce rapport dans toutes ses limites : là le discours du messenger des ancêtres affronte celui de la femme origine, mère archaïque en qui tous se reconnaissent. Comme Salammbô qui fait entendre à tous *«le chant de la patrie perdue»*, (Flaubert) la femme origine sacralisée par le voile symbolise la terre libérée, attisant les rêves des jeunes guerrières et des militants, les convoitises du Vautour, du Vétéran et de l'ennemi.

De fait, démarche expiatoire, — mise en mot du drame et mise à mort de celui qui, cédant à la séduction étrangère, s'est affranchi de la loi, ouvrant la porte à l'Autre et au désir, — la tragédie qui accomplit doublement la revanche maternelle donne toute-puissance à celle-ci. En effet, par sa fonction cathartique, elle expurge, à travers Lakhdar, l'altérité constitutive de la conscience identitaire. Toute ambiguïté apparemment gommée, désormais le combat, expression de l'affirmation d'un groupe soudé dans des valeurs strictement identiques, se déchaîne prenant toute son amplitude mythique dans *Les ancêtres redoublent de férocité*. Là, l'ambivalente Nedjma a pris les traits de la Femme sauvage : elle est, comme Isis, l'héritière du mythe primitif de la Terre mère, elle est *«la magicienne»* détentrice du nom secret du père tout-puissant.

Par cette suprématie liée à ses attributs qui lui sont accordés dans l'économie du *Cercle des représailles*, elle délivre une parole de l'Origine qui met au défi les signes obscurs d'un passé mythique, projection au présent d'un désir d'effacer le désastre ancien qui obère le sens de l'histoire. *«Hiéroglyphe solaire»*, le messenger des ancêtres qui, noir et blanc comme l'écriture sur la page, incarne la dualité originelle, habite désormais *«l'espace de l'énigme»*. Chargé de ramener *«à l'ombre de la patrie des morts»* celle qui comme la déesse mère est symbole d'une renaissance au passé, le Vautour, qui veut faire entendre *«les mots de la tribu»* (Mallarmé), transforme en une quête quasi orphéenne la démarche mythique d'Isis :

*Tel fut et demeure l'unique dénouement que je désire :
Rite miraculeux, nuptial et funèbre où c'est le disparu qui ranime
Et la veuve qui vient au monde une seconde fois* (CDR p. 134).

Cette convocation de la légende osirienne, seul mythe syncrétique qui soit, s'accompagne d'une scénographie du dédoublement. Ainsi, issu de l'univers

tragique du *Cadavre encerclé*, Mustapha est pris pour son alter ego Lakhdar par la *Femme sauvage*, tue à travers Hassan son propre double etc... Dédoublément, scission interne sont autant de traits qui accusent la dépossession de soi, magistralement exorcisée dans l'envol poétique du Vautour, au terme du recueil.

La transmutation de la tragédie individuelle en drame quasi mythique s'opère par la *Poudre d'intelligence* qui, s'inscrivant dans la continuité du *Cadavre encerclé*, agit comme révélateur. En effet, la poursuite d'une pièce à l'autre de la lutte par les compagnons d'armes de Lakhdar donne à penser que, modelé sur celui d'Abraham si fort dans l'imaginaire collectif, le sacrifice a retrouvé son exemplarité. Ainsi, le chœur, qui rôde autour de l'arbre où celui qui se prénomme «le reverdissant» est greffé par le couteau de Tahar «le circonciseur», donne à sa mort une force symbolique inespérée : le héros tragique qui offre le spectacle d'une conscience «émue» — au sens étymologique — semble donc être bien malgré lui, dans l'aveuglement collectif, le Rédempteur du peuple. Pourtant, le surgissement *in fine* d'Ali dont l'avènement inscrit Lakhdar dans le camp des pères, pose du même coup la question de son rôle social dans le groupe. Nouvelle victime désignée, il manifeste avec violence son refus de l'héritage historique en renvoyant au public «les fruits amers» de la tragédie, redistribution par laquelle le tourbillon d'une parole monologique qui avait fait irruption dans la violence des contradictions internes du militant, parasite le cercle de l'oralité, élargissant au corps social le dilemme individuel et la question du symbolique. Jouant du déguisement, du travestissement de paroles, de l'apparence... *la Poudre d'intelligence* se fait version gemellée de la tragédie, son sosie grimaçant.

La Poudre d'intelligence : rupture comique et délivrance poétique

Nuage de fumée : laissez-moi déchiffrer ce message

Tout est symbole pour celui qui n'a plus rien à lire (CDR, p. 88)

Autour d'un même fonds commun, l'angoisse de la dépossession, l'illusion théâtrale se déporte à l'autre pôle, de la tragédie à la comédie : au lieu du manque, sur le canevas comique du jeu du voleur/volé est démasqué, dans le rire, le pouvoir et ses représentants, par le «héraut du peuple» qui après avoir détourné par le trait satirique la parole oppressive tente de confisquer. À son profit cette arme de libération éprouvée. «L'ancien voleur à la tire» devenu «perturbateur dans la perturbation» se fait à son tour pivot du système. Et celui qui magiquement par «la poudre d'intelligence» voulait transfigurer le réel se trouve au terme de la pièce asservi et encore plus démuné...

La Poudre d'intelligence, qui retrouve la verve iconoclaste du théâtre de Ksentini alors frappé d'interdit, met en scène dès 1946 Nuage de fumée, avatar de Djeha des contes facétieux : l'auteur semble braver alors la censure coloniale pour répondre à l'horizon d'attente d'un public dont les revendications nationalistes s'appuyaient sur la reconquête du patrimoine culturel. De fait, Kateb, qui exhume d'une tradition vivace ce personnage célèbre au Maghreb et au Machrek pour le confronter aux luttes du moment, oriente alors la question de l'héritage culturel amorcée notamment dans *Nedjma ou le poème ou le couteau* vers une réévaluation critique de récits oraux, «authentiquement populaires» par excellence.

Vingt ans de pensée philosophique ! se lamente Nuage de fumée, cinquante ou cent volumes sont sortis de ma tête / et nul n'a eu l'idée, la simple idée de les écrire à ma place... (CDR, p. 87).

Kateb relève en quelque sorte le défi et met à plat des anecdotes de Djeha en un montage qui restaure la perspective historique et révèle cette «forme de contestation» comme fiction compensatoire et archaïque. Ce revers burlesque du drame historique offre dans le huis clos de l'entre-soi une revanche imaginaire mais reste sans prise sur le réel de l'aliénation qui, refoulé un temps, resurgit dans les figures parentales fantasmatiques du Vautour et de la Femme sauvage incarnant alors les exigences d'une identité mythique.

Du fameux bouffon, ce que Kateb retient d'abord, c'est l'éveilleur de conscience. Le dé-nommant «Nuage de fumée», il sélectionne les traits qui l'apparentent au poète perturbateur dont le verbe visionnaire doit libérer le peuple aveuglé sur ses conditions d'existence.

Située sur le terrain de la culture, son intervention élargit la situation nouée dans la première tragédie au cadre socio-économique. La première scène constitue d'ailleurs, comme le signale Khedidja Nekkouri Khelladi, une véritable «séquence de conversion à l'ordre social»¹. L'impertinence satirique déporte la question du symbolique de la cellule familiale — où se mène l'affrontement stérile du discours fataliste du philosophe qui «*dédramatise la réalité avec un humour amer et s'aveugle volontairement sur les vicissitudes du présent*» avec une parole féminine pragmatique — jusqu'à la cité féodale où elle (se) joue des rapports de classe. Efficace dans l'univers domestique où elle est réduite, la sagesse proverbiale d'Attika «l'antique» chasse, au nom du principe de réalité, «le fou du logis» incapable d'assumer le quotidien.

1. *La Poudre d'intelligence* ou les origines tragiques de la satire in *Hommage à Kateb Yacine*, Alger, OPU, Mars 1987, qui reprend et développe certains aspects examinés dans «*le discours mythique dans l'œuvre de Kateb Yacine*, thèse de troisième cycle soutenue à Aix en Provence en 1977.

Déplacé d'un niveau structurel à l'autre, ce discours marginal accuse l'absence de référents communs et, partant, pose frontalement la question du lien social.

Libérée par le faiseur de «mots d'esprit» qui lève les inhibitions, la tension psychique entre les pulsions contraires d'Eros et de Thanatos qui produisait l'avènement à la tragédie du héros épique se diffuse en des formes de communications plus conventionnelles. Cette énergie pulsionnelle qui se décharge dans le rire à partir d'une représentation archaïque des rapports sociaux met au jour les conditions socio-économiques du surgissement satirique dans ses limites même. Nuage de Fumée qui s'interpose entre le peuple et le pouvoir pour mettre en question le système féodal comme «scène primitive» de l'exploitation réactive la prise de conscience de l'aliénation sans pouvoir en transformer les termes. En effet, cette sociabilisation du schéma œdipien qui en place du rival tout-puissant, le père, intronise le pouvoir et ses représentants temporels et religieux comme allocutaires privilégiés tout en prétendant faire du peuple — mis en scène à travers le chœur et le coryphée — le véritable destinataire d'un message sans cesse détourné, désigne l'ambiguïté même de cette forme carnavalesque ritualisée. Dès lors, suscitant davantage le défoulement collectif que le soulèvement révolutionnaire, cette connivence sociale, conjoncturellement restaurée dans l'humour, mesure tragiquement en retour la récupération d'une parole qui, impuissante à se constituer en discours organique, formule sa propre autocritique :

Moi aussi, je retourne à ma condition et je confesse que je me suis conduit comme un âne. Je me suis laissé prendre à la paille dorée du sultan (...) Mais je commence à comprendre. Oui je comprends que l'or du sultan doit servir contre lui :

C'est la loi de la contradiction interne du capital. Oui j'ai choisi l'alchimie. (...) (CDR, p. 83).

Ainsi ce «fou du désert marxisant et blasphémateur» (J. Arnaud), qui se joue par le discours des contraintes du pouvoir n'échappe pas à ses propres contradictions. Soumise à l'arbitraire des puissants comme à l'incompréhension des opprimés, la parole subversive et blasphématrice de Nuage de fumée est récupérée comme... pédagogie du pouvoir : philosophe officiel et précepteur du prince, l'agitateur se fait auxiliaire du discours dominant.

Il ne lui reste plus dès lors qu'à saborder symboliquement ce qui véhicule le pouvoir : Nuage de fumée quitte la scène après s'être «soulagé» dans le berceau du prince. Par ces débordements scatologiques est profanée la figure référentielle de l'Emir. Avec la boule de cristal où l'avenir se lisait au miroir d'une histoire glorieuse régénérée se brisent les dernières illusion : la satire

qui fait table rase du passé épique met en prise directe avec la toute puissance des mythes originels.

Par ailleurs, dans l'entre soi, la véritable revanche sur l'arbitraire du pouvoir est prise une nouvelle fois par «la voix des femmes» qui impose une autre Loi : Attika, dans une scène que Kateb reprendra plus tard en une nouvelle variante dans *Mohamed prend ta valise* comme le signale Dalila Mekki¹ sort de sa réserve et inverse les rapports dominants / dominés. L'épouse, en l'absence de Nuage de Fumée, soumet à l'ordre du désir le monarque invité dans l'espace familial «le détronisant symboliquement de manière violente et efficace»².

Plus qu'une pause récréative dans le *Cercle des représailles*, cette pièce qui s'interroge sur les conditions et les formes d'une prise de parole «révolutionnaire», sur les rapports de l'intellectuel au pouvoir et au peuple, est la charnière même du drame. Au-delà de la rupture des registres, sa solidarité étroite avec les autres pièces et son rôle dans la composition du récit est fortement souligné par Ali, le fils de Lakhdar et de Nedjma qui, aux deux extrémités assure le relais. En effet, l'héritier frondeur, qui au terme du *Cadavre encerclé*, impliquait les spectateurs dans la tragédie et s'en affranchissait dans un renversement des rôles, réapparaît dans *la Poudre d'intelligence* qui éprouve par le jeu de mot la réversibilité des situations. Provoquant le rire, la rupture du schéma linguistique conventionnel (Cf. notamment la scène du salut pp. 76/78) assure le triomphe éphémère de la liberté de parole avant de révéler la division du «sujet» «victime d'une double illusion». «D'ailleurs ce bel esprit / je commence à le perdre / à force de heurter les grosses têtes», reconnaît Nuage de fumée. «Je n'ai plus rien à faire dans ce pays / Me voici dans la force de l'âge / sans bourse ni pension / Et moi que l'on appelait le père du peuple / Je ne suis plus que le dernier de ses orphelins» (CDR, p. 87).

Tous les termes de la dépossession sont à nouveau là et, à la fin de la pièce satirique, le vautour ancestral, obsédé par la pureté des origines et la revanche séculaire, hante l'imaginaire d'Ali, le fils prodigue, brusquement replongé dans une tragédie dont il occupe désormais le point focal :

1. «Éléments pour une analyse de la productivité du texte satirique chez Kateb Yacine», Mémoire de DEA présenté à l'Institut des Langues étrangères de l'Université d'Alger en septembre 1984. A partir d'une analyse très fine de la scénographie est mise en évidence l'inscription de ce théâtre dans la tradition populaire.

2. *Ibid.* p. 87.

*Celui qui n'a jamais passé la nuit dans les pupilles d'un rapace
Sait-il quelle cadence fuit le sang noir d'un cœur mordu par l'effroi ?
Moi je l'ai su, et j'ai pleuré les larmes de la terreur
Et l'ombre du vautour était sur moi
Et j'ai pleuré les larmes de la folie
(La Poudre d'intelligence, p. 111).*

L'héritier d'une parole de dérision qui, subversive par définition, ne peut imposer de loi, est poursuivi en définitive par le spectre du *fondateur*, signe annonciateur de la liquidation du passé qui lui dé-lègue son message : *Ce n'est sûrement pas un hasard, déclare Nuage de fumée à Ali, si le vautour t'a poussé à franchir la frontière et s'il a fait en sorte que le peuple te conduise vers moi. Il me reste à te révéler ce pourquoi il l'a fait et ce qu'il te reste à faire, toi le délégué du vautour* (CDR, p. 115).

On sait que dans la théorie psychanalytique, l'humour est affaire sérieuse qui, en tant que mécanisme non conscient, permet d'extérioriser les fantasmes les plus secrets. La satire qui incise ici la clôture tragique du *Cadavre encerclé* libère l'image du Vautour, tout à la fois figure fantasmatique de l'ordre ancien et symbole du drame personnel. Recueilli par les nomades intrigués, Ali «*cet étranger*» sans nom qui semble condamné par le songe ancestral confie au coryphée «un souvenir d'enfance» qui à l'instar de celui de Léonard de Vinci analysé par Freud «*semble n'être qu'un fantasme que (l'artiste) a construit plus tard et qu'il a transposé dans son enfance*», temps de l'innocence par excellence.

Il n'y a pas si longtemps, ma mère m'a offert un petit vautour capturé vivant (...) Il serait mort étranglé si je n'avais lâché la corde (...) évidemment je libérerai l'oiseau (...) j'aurais voulu moi-même être libre. Quelle fut ma perplexité le lendemain et les jours suivants lorsque je le revis qui tournoyait dans les parages. Sa présence obstinée semblait me convier au voyage (CDR, p. 115).

Par cette aspiration vers un azur imaginairement transfiguré, appel lancinant à l'exploration des possibilités d'un ailleurs, domaine de création modelé sur la nostalgie des temps primordiaux, l'envol poétique qui rejoint la quête rimbaldienne, — dégageant rêvé par delà les contraintes du réel pour découvrir une langue nouvelle, inventer «un langage universel» — tente de retrouver l'élan créateur d'une parole authentique, sauvage, indomptée de «*poèmes barbares*» oubliés.

Cependant, don de la mère, expression de son attachement, le vautour, qui refusant de se laisser réduire à l'univers domestique devient prétexte à l'affranchissement, incarne du même coup la catastrophe primitive, la fin du monde originel. L'abandon, dans le mouvement de la révolte juvénile, d'une mère «*trop aimée d'un bout à l'autre de l'enfance*» (le *Polygone étoilé*), le

naufnage de celle-ci dans la folie sont exhibés et travestis dans cette scène qui fictivement donne forme au désir d'émancipation poétique hors de la sphère maternelle et s'offre comme double de la scène de l'avènement à la tragédie à la fin du *Cadavre encerclé*.

«C'était comme un jeu. Je m'amusais à le suivre de plus en plus loin. Un jour je m'aperçus que j'avais quitté ma mère. D'ailleurs elle vivait à la belle étoile, semblait dans la magie. Déjà elle me croyait mort. Dans son monde fantomatique j'étais un revenant de plus» (CDR, p. 114).

Sur le mode ludique, *la Poudre d'intelligence* fait apparaître les traces mnésiques d'une histoire infantile qui resurgit avec toute l'énergie latente du refoulé.

Métaphorisés par la stature de *«l'oiseau de mort et de défaite»* qui signale la condamnation de l'ordre ancien, le désir maternel et la culpabilité font retour avec violence. Surplombée par cette ombre à l'envergure mythique, ce désir d'ailes du fils prodigue s'entoure d'une aura quasi prométhéenne. D'ailleurs, dépassant son maître, Nuage de fumée, Ali, qui est *«de ceux qui n'attendent pas la fin de la leçon»*, transforme le discours satirique du philosophe cynique en acte libérateur. Revendiquant la mort du Prince, la guerre contre le despote... son message prône un monde plus juste. Le mythe du poète révolutionnaire s'accole alors à celui du *«damné par l'arc-en-ciel»* (Rimbaud)

Par cet engagement, le voleur de la langue des Lumières tente de se libérer des forces passésistes, de mettre fin à la nostalgie de l'âge d'or pour frayer voie *«dans la gueule du loup»* à une problématique humaniste qui s'ancre dans le pouvoir de la poésie pour récuser tout arbitraire.

Les ancêtres redoublent de férocité : la revanche du verbe ancien

«Voyou» réfugié sous l'arbre tribal dans la nouvelle nuit de l'ombre ancestrale et de la déraison maternelle, fils du militant, héritier du philosophe, Ali a découvert la culpabilité clandestine qui, délogée dans le rire, s'expose désormais sur une scène où *«les ancêtres redoublent de férocité.»*

Cette pièce orchestre *«le duel inassouvi»* du Vautour, qui fait planer sur le présent les exigences du Fondateur, et la révolte de la Femme sauvage, qui, drapée dans le refus de tout antécédent, mène un combat émancipateur au nom de l'indifférenciation des temps primordiaux.

Cette confrontation se déroule en trois (contre)temps où Mustapha, le militant, perd toute lucidité. Par deux fois, en effet, il utilise les balles réservées à l'Autre pour vider des querelles intestines et dénature le sens de son action, accomplissant comme par mégarde un parricide dévoyé en éliminant Tahar, un meurtre fratricide en supprimant Hassan. En définitive,

démuni et contraint à sacrifier la Femme sauvage pour éviter qu'elle ne soit profanée par l'ennemi, il doit alors achever à l'arme blanche, «*le couteau des représailles, la clé des retrouvailles*», celle qui se découvre comme Hélène de Troie fatalité faite femme et qui, aliénée, lui donne le nom d'un autre. Par ce dernier meurtre en forme de matricide symbolique, Mustapha «*aveuglé*», loin de se délivrer, intègre l'espace régressif du *Vautour*.

Le compagnon du héros épique est là dans l'œil du cyclone : celui qui, investi des données autobiographiques, apparaissait dans *Nedjma* comme l'écrivain public qui, dans ses carnets et journaux, faisait l'histoire au quotidien, subit à son tour la fascination des mythes originels.

De fait rescapés du *Cadavre encerclé*, les patriotes Hassan et Mustapha, entraînés dans la spirale d'une guerre qui, par sa rage et sa férocité, rejoint les grands conflits antiques, perdent peu à peu toute prise sur le réel. Tout se noue autour de la question de la nomination qui déclenche la fureur de Mustapha et occasionne la méprise tragique sur laquelle se fonde le drame : accomplissant l'exécution du traître Tahar, la colère dévoie son action conçue dans le droit fil de la lutte politique et branche l'histoire sur le scénario des origines : Contresens historique, le coup de feu en place du couteau fait basculer l'affrontement sur un autre terrain, au ravin de la Femme sauvage, maquis des origines hanté par le spectre ancestral. Là, au centre de la scène, aux avant-postes du destin, Nedjma endeuillée, murée dans sa douleur, toute de rage et de fureur, a pris les traits de la Femme sauvage. Figure symbolique d'une nation à naître, elle résiste à la loi du clan, à l'ordre ancien qu'incarne «*le volatile au cœur fragile*».

Avatar dégradé de l'aigle totémique, le Vautour fait entendre dans la faille du message ancestral l'écho amplifié d'une parole abîmée, «*fracas mortellement silencieux*» (Nietzsche) d'un grondement assimilable au désir bachique :

*Et je gronde incompris vers l'incomprise
Comme on découvre une victime prise pour morte
Et comme on respire dans l'étreinte un sang tout chaud
Horriblement proche, et comme si, dans la confusion charnelle
On s'était soi-même dévoré par une autre bouche* CDR, p. 136.

A la revendication de l'omopathie, cérémonie cruelle perpétrée au nom du père mythique dont «*le rapace timide et repoussant*» se fait le messager, d'un rite nécrophage qui tente de consommer l'écriture aliénée pour la rendre à Keblout, gardien de la Loi, fait contrepoint le chant de possession, expression d'un abandon voluptueux, jouissance hallucinée dans la confusion originelle, où se répète à l'infini le moment de la création dans la langue matricielle.

Initiateur d'un discours du désarroi, le Vautour qui désigne rétroactivement le mythe ancestral comme écran de la catastrophe initiale met en scène le vacillement du référent.

Comme le dieu «tonnant» Dionysos, en proie à l'ambivalence d'une ivresse toute rimbaldienne, à la fois douloureuse et salvatrice, il se livre à un rituel par lequel la passion de Lakhdar revécue en un discours paroxystique se déchaîne menaçant la liberté de parole de la rebelle amnésique qui seule détient le secret de son Nom et dénonce, en cette réincarnation du père primitif qui s'abat sur elle, le fils fugitif.

Les imprécations de celle qui, ayant *«appris le langage des trances, le langage des ombres»*, sait déchiffrer le le pouvoir aliénant des forces obscures et, partant, refuse toute loi et tout antécédent se font simulacre d'une parole originaire insoumise comme au temps du pré-symbolique. Expression de résistance garante d'une identité forcenée, elles sont matrice rythmique où les jeunes guerrières puisent le tempo de leurs refrains révolutionnaires.

Dans l'ombre du Vautour, suspendu à ses interrogations, la Femme sauvage marche. Refoulée de tous les discours monologiques et légiférants, asservie par la révélation monothéiste, elle exprime là un désir de libération totale, hors la loi symbolique et appelle à un acte politique véritablement révolutionnaire qui *«accompagne ce présent d'un futur antérieur»*, de *«l'appel d'un avenir utopique à partir d'une anamnèse, à travers le langage de ce que la thèse symbolique, structurante, communautaire refoule»*¹. Sa parole démente qui se fraye voie sous la pression du pulsionnel mène le mouvement : elle dirige ceux qui la suivent en quête d'un sens à donner à l'histoire comme ceux qui la traquent — Vautour, Vétéran, étranger — pour imposer leur pouvoir symbolique.

Réceptacle d'une parole féminine venue de la nuit des temps, cette «magicienne» qui connaît les pouvoirs d'envoûtement du langage, oppose à la loi du clan un autre savoir originaire. Egarée, celle qui n'a pour tout souvenir que l'abandon du fils perdu, répétition d'une répudiation sans cesse renouvelée, projette sur chacun ce «nom coupable» qui renvoie les uns et les autres à la question de l'identité et Lakhdar comme Hamlet pour le poète d'Igitur, *«extériorise sur les planches ce personnage unique d'une tragédie intime et occulte, son nom même affiche exerce sur moi, sur toi qui le lis une fascination parente de l'angoisse»*. Ainsi, le grondement de l'oiseau tonitruant éveille en elle l'écho du drame ancien refoulé, la violence répétée au nom de l'Unique :

1. «Sujet dans le langage et pratique politique» où J. Kristeva démontre que *«le sujet d'une nouvelle pratique politique ne peut être que le sujet d'une nouvelle pratique discursive»* in *Psychanalyse et politique* Paris, Seuil 1974.

*Sa tête roule dans mon cœur avec un bruit de chute éternisée
 Oui cette pierre suffit à ma lapidation
 Un météore sans répit me frôle et me bombarde
 C'est lui, c'est toujours lui réintégré dans l'impunité de l'espace.*
 (CDR p. 37).

Cette contestation venue des profondeurs éclaire l'acte de Lakhdar d'un nouveau jour, lui qui n'a pas su accomplir le meurtre symbolique du père mythique dont la parole omnipotente garantissait le nom et l'ordre ancien, lui qui n'a pas su la délivrer de cette puissance oppressante, qui l'a abandonnée pour la scène étrangère et qui, aujourd'hui, devenu l'ambivalent messager des ancêtres, réclame son sacrifice pour une ultime identification.

Dénonçant cette aliénation nouvelle, la résistance de la Femme sauvage qui trouve source dans la légende de Keltoum tente d'inverser l'histoire en un véritable temps de la négativité où les passions humaines mises à nu se déchaînent : *«Dans ce désert, déclare Mustapha, où nous n'avons rien, où rien ne nous abrite, où nos formes de combat ne valent rien (...) où nous ne sommes rien et qui n'a retenu la trace d'aucun empire, aucune puissance ne peut nous épouvanter ni nous corrompre»* (CDR p. 143)

Mais le culte de la mère obscure qui s'impose là, dans le vide dialectique, propose non pas un nouveau langage mais un réseau signifiant qui devient bien vite oppressant et fait lever les figures fantasmatiques de la femme fatale. Revers de la déesse mère, Keltoum, qui accomplit la décapitation symbolique, qui morcelle le corps du père et jette la tête dans le puits sans fond, projette sur la «femme origine» qui a «perdu la tête» la stature mythique d'une figure dominatrice et castratrice : *«Aussi loin qu'on remonte une femme sauvage est occupée à dévorer les hommes sans haine et sans pitié»* (CDR p. 48).

Revendiquant en place du pouvoir phallique la férocité en sus *«des seuls privilèges accordés aux femmes, le deuil et le fardeau»*, elle prône un retour aux temps barbares. Sur l'acte de résistance de Keltoum se surimpose alors la passion mortifère de Salomé réclamant la tête de celui qui, du fond de sa cellule, prophétisait l'avènement du Verbe et son humanisation, opposant à l'émergence de cette loi nouvelle la manifestation du langage du corps par dévoilements successifs. Figurant les exigences d'un «droit naturel» elle s'inscrit dans la lignée des grandes héroïnes tragiques qui comme Antigone «l'ensevelisseuse» perturbe, au nom de lois non écrites et souterraines celles du sang, des racines... — l'ordre établi, animant un récit «de résistance antique ou moderne» (Nerval) par lequel s'opère la politisation du mythe.

A l'origine de tout, la mère orale dévoratrice, englobante qui tente d'imposer son règne, disloque l'ordre symbolique empêchant toute identification au père et à sa loi. Déesse cannibale, «ogresse au sang obscure» ou étrangère qui n'existe que dans la transgression des lois comme

Marguerite, «*violette endolorie*» comme la Traviata «la dévoyée», la femme subvertit le code idéologique et le code de la langue en éveillant les pulsions de destruction latentes. A ce titre elle incarne en quelque sorte la guerre. «*Toute guerre est fratricide / toute guerre nous remémore / Les cannibales incestueux*» (CDR p. 148).

Cependant confrontée à l'histoire de la rivalité maghrébine, à la menace féodale, la Femme Origine retrouve la nécessité symbolique et exprime le besoin d'une limite structurante. Elle consent alors comme Lakhdar précédemment à son propre sacrifice : «*Enlève-moi Lakhdar / Je ne veux pas tomber sous le pouvoir / Du sultan dont l'ancêtre a trahi le nôtre*» (CDR p. 145) Reliant / relisant les luttes présentes contre l'opresseur étranger à celle plus ancienne contre le pouvoir féodal, la «magicienne» rencontre alors la figure de la Kahina, l'héroïne historique qui devient symbole de résistance à l'oppression : dans le théâtre ultérieur c'est elle désormais qui sera au centre d'une scène où le discours n'est plus «fixé» et où prennent place d'autres pratiques signifiantes, danses, chants... qui contribuent à donner sens à l'histoire. Là, celle qui était surnommée la sorcière, la Kahina, retrouve son véritable nom de Dihya.

Pour l'heure, dans *Les ancêtres redoublent de férocité*, c'est au dévoilement de cette figure mythique que s'attache le texte, explorant les limites de l'illusion qu'elle autorise démythification nécessaire pour la rendre à son historicité

Bannière paradoxale du combat émancipateur, le voile qui guide les jeunes vierges dans la traversée du désert, plus qu'à protéger du regard ennemi, entretient le mythe d'une forme originelle, d'une écriture sans déchirure. Si dans un premier temps, véritable curseur diégétique, il a dans le roman un rôle organisateur, il apparaît ici comme la couverture «*du livre tombé dans l'oubli*» qui, évoqué dans «*L'œil qui rajeunit l'âme*», «*se déroule en épisodes menteurs*» : symbolisant l'âme éternelle échappant aux vicissitudes, de l'histoire, il sacralise du même coup l'absence à soi comme noyau inaltérable de l'identité.

Avec le dévoilement de la Femme sauvage qui la révèle, comme son double mythique, Hélène, d'une beauté plus qu'humaine, les masques tombent. La confrontation des militants avec l'énigme de la beauté qui, comme chacun sait depuis le «jugement de Pâris,» obéit davantage à la loi du désir qu'à des critères esthétiques ou éthiques variant dans l'espace et le temps, désigne alors le sens caché de la lutte.

Au centre des désirs, la victime de rapt successifs apparaît pour ce qu'elle est : objet de convoitise en ce qu'elle symbolise non une figure référentielle mais la différence à l'origine du pouvoir et du désir. Symbole de la puissance phallique perdue, elle incarne indéfiniment la guerre. Tout à leur rivalité

désormais, les compagnons d'armes se livrent à un combat fratricide loin de la belle lucidité qu'affichait le discours militant. Mustapha foudroie Hassan d'un coup de feu et perd ainsi sa seconde et dernière cartouche. Pour protéger la Femme sauvage, terrassée par l'écho de la détonation, de l'encerclement ennemi et des convoitises du Vautour, le criminel n'a d'autre issue que le meurtre de l'amante, d'autre arme que le couteau.

*C'est Lakhdar qu'elle appelle
Moi je n'ai plus de nom, à juste titre éclipsé
Il n'y a plus qu'à reprendre les masques (CDR, p. 145)*

Par le poignard s'exerce la main du destin ancestral, coup de grâce qui mutile *«le féminin visage, la prestigieuse fatalité»* et inscrit Mustapha dans *«le cercle des repréailles»*. *«Le masque ensanglanté»*, aveuglé par les coups du Vautour, le «faux-frère» du héros épique va jusqu'au bout de la tragédie des origines. tandis que *«Reconstitué par ce délire collectif»*, le chœur occupe désormais un rôle central dans ce drame où la légende a pris le pas sur l'histoire (CDR p. 151).

«A lui le dernier mot : rien n'appartient à l'homme, il doit tout partager dans le mystère terrestre, son masque et son secret, sa passion même en échange de son existence à venir. Ceci est essentiel pour le dénouement de la tragédie, où la légende se montre plus vraie, plus généreuse, plus lucide que l'histoire : c'est la revanche du verbe ancien, de la poésie dans le théâtre sur le théâtre. (CDR, p. 151).

L'oraison du Vautour

«Ce dont j'ai souffert jusqu'ici c'est d'avoir refusé le vide, le vide qui était déjà en moi.» Antonin Artaud.

«Celui qui ne craint pas d'observer le vide verra grandir en lui le point noir qui le hante» (CDR. p. 149). Accomplissant cette prédiction du «comité des ancêtres», une tache noire *«mêlée à tout comme un signe de deuil»* (Nerval, *Le point noir*), signe obscur élargi à l'envergure fantasmatique du Vautour, absorbe ici l'espace dramatique : ni dehors ni décor mais la projection d'un désir de forclusion originaire exhibé à la lettre dans le signifiant même du titre après le chiasme initial qui engendre d'ailleurs les mots clés du texte (vierge, verse, verte, vainqueur, aveugle, vaincue, viol, violer, etc...). Apparition archaïque qui réactive la mémoire première, l'oiseau de proie, figure de proue accrochée au bout du *Cercle des repréailles* impulse une remontée jusqu'à l'origine de la tragédie en une lecture rétroactive.

Fermé sur le dialogisme interne, *le Vautour* phagocyte des lambeaux arrachés aux textes antérieurs, à *Loin de Nedjma* notamment. Reproduisant (ou générant) les tragédies antérieures, ce poème hermaphrodite au croisement

des références — emprunt à tel distique de Haiziya («*Ne peut être amoureux que celui qui se fait la plus haute idée de l'amour*») ou convocation explicite au mythe d'Amphitryon — passe par des travestissement successifs et condense en lui le développement de l'œuvre.

Par la voix «*du veuf équivoque*», ce poème des métamorphoses qui tantôt au masculin tantôt au féminin simule la fusion des contradictions dans l'indifférenciation d'une forme androgyne précipite les instants dramatiques comme autant de fragments de la catastrophe initiale.

S'affranchissant dès la première didascalie des conventions de la représentation, le poème dramatique nous projette directement sur «l'autre scène». Se développe là, à partir du Vautour noir et blanc, forme substitutive d'une oralité refoulée et vampirisante, une fiction originaire : la page «froissée» de l'existence individuelle se déploie autour de ce signe dans l'espace comme le rêve sur l'écran psychique. Dans ce lieu onirique, chambre noire où s'inverse le réel, ce n'est plus l'autre qui détient le rapport d'identité : le spectateur est invité à investir son propre désir dans cette position narcissique sous peine de «*s'anéantir dans ce refus.*» Nécessaire et nécessairement transgressive, l'illusion qui sauve de l'oubli le souvenir censuré s'affirme comme principe même de l'art.

Le souffle seul

Image défaillante de l'emblème tribal «*le rapace timide et repoussant*» est investi de la plainte de Mustapha. La parole poétique de celui qui ne peut devenir, «*juvénile ombre de tous, partant tenant du mythe*», comme Hamlet si bien évoqué par Mallarmé, semble désormais déstituée de toute puissance pour inverser le discours dominant et féconder des représentations nouvelles.

*Jamais assez furtif
A l'irruption soudaine de tes cimes
Je ne pourrai te renverser
Verser si peu de ton sang
C'est le seul crime dont je sois privé* CDR, p. 158.

C'est dans cette faille symbolique que prend source le mouvement pulsionnel : dans la voix off du Vautour, au creux du songe archaïsant «*souffle calme parmi les herbes de l'oubli*», s'amplifie l'interrogation autour de l'absente, du lieu utopique de son éblouissante apparition.

*Où t'ai-je vue
 ensoleillée
 Dans ta chambre ou dans ta chemise ?
 Tu dors
 Comme le soleil se vide
 Ensoleillé (CDR, P. 164).*

Comme aspiré (inspiré ?) le souffle poétique trouve là sa propre forme rythmique : tourbillon lancinant de refrains qui jouent des allitérations, assonances, qui simulent le vertige de la dépossession pour conjurer «le mauvais sort» à l'instar des traditionnelles danses du voutour de Sidi Mcid où, dans les transes, est exorcisée la stérilité : «*le mal de l'air / Le mal de mer / Le mal d'amour est sans remède / (...) Sombre / amour sans prémices /) (...) O nudité secrète de la statue*». La pétrification, châtement de l'inceste, sanctionne cette quête orphéenne dans «les gouffres amers». Martèlement d'une mémoire ébranlée, ces répétitions obsessionnelles ciment l'épisode occulté de l'histoire du sujet.

Cette turbulence, qui violente toutes les figures convenues comme autant d'altérations du discours, réactive du même coup les épaves sédimentées du passé : lambeaux de contes maternels, emprunts littéraires, références mythiques, ces éclats d'images fantasmatiques vite dominés par la figure de la mère phallique (araignée, mante religieuse, Méduse, Ogresse...) font miroiter à la surface du texte un scénario œdipien. Dans ces remous, déplacements, dérobadés... le souvenir en souffrance, «vert paradis des amours enfantines» comme chacun sait, émerge en une vision hallucinée et s'inscrit paragrammatiquement en «*monstre souverain*..»

*Au milieu de la traversée
 Je vois
 Des femmes écœurantes
 Rangées dans une caisse
 Hélas tout étourdies
 Froissées par quelque monstre souverain (CDR, p. 168).*

Reconnaissant le désir morbide et incestueux à l'origine de cette remontée aux sources et l'illusion de l'acte créateur, le flux poétique impétueux qui, contre-courant, démolit toutes figures premières comme autant d'amers aliénants, fait entendre en résonance, au gré des accidents de parcours, en négatif des images, dans la vacuité de la parole ancestrale, la forme originale du drame.

*Plutôt que d'être son amant
 Il eût fallu être son père
 Jour après jour la retrouver légère
 Quitter le monde*

*Avant qu'elle ne quitte
Le berceau*

*Il eût fallu
Humer la rose à son aurore
Avant le viol solaire et déchirant !*

Par l'effraction poétique «assassinat sans coupable / où vaque le relent féminin de fantôme» s'ouvre une brèche où s'évanouit cet obscur objet du désir. *le Vautour* qui consomme le tabou permet le passage du sujet aux marges d'une parole de vérité où l'Autre est reconnue dans son «inquiétante étrangeté».

Au bord du puits où, dans la légende, roulait inlassablement la tête de Keblout décapité par Keltoum la rebelle surgit le sourire final qui, accolé au manque originnaire, le désigne et le masque. Ainsi, la geste de Keblout et l'écriture poétique jaillissent bien d'une même source fantasmatique

*Ce qui nous fera vivre
ce n'est pas le pain
c'est
l'alcool
Et l'incertaine équivalence de nos corps
Sur la margelle d'un même puits
Dont la fraîcheur
Unique
A l'un de nous manque et sourit*

Le mythe de Narcisse fonctionne à plein au terme de ce poème des métamorphoses qui accomplit le rite de dé-possession. Du puits, espace interdit de l'autre ¹, sort la vérité et l'image qu'il renvoie — au double sens du terme — via l'œuvre d'art, «O reflet ironique de (soi)» (Valéry) permet une prise de conscience de la vanité d'une quête de plénitude, des limites contraignantes et mortifères d'un rêve nostalgique dans l'entre soi. Délivrance poétique, cette projection dans l'écriture qui révèle en miroir l'incomplétude est épreuve de gestation par laquelle le poète devient véritablement «citoyen du monde», son grand témoin. Figure de l'androgynie primitif, le Vautour se dédouble et se scinde en un mouvement d'individuation progressive qui découvre dans le même temps l'autre et son attrait.

L'ultime verbe, signe de séduction, obère la mort et le sort inscrit en anagramme. Le charme opère au terme d'un travail poétique qui joue du dédoublement, du décalement, du travestissement des figures pour dépasser un trauma infantile. Le sourire qui magiquement barre la mémoire de la femme origine, terrible virago gardienne d'une identité farouche, réfléchit la

1. Sur la notion de «Muharam» lire *Sultanes oubliées* de F. Memissi p. 93 Albin Michel, Paris, 1990.

séduction de Nedjma, image poétique promue objet de la quête amoureuse dans le roman qui porte son nom. L'apparition chimérique qui, idéalisée par des fictions diverses (romanesques, légendaires, épiques...) projetées par les protagonistes, semblait pouvoir renouer, comme par enchantement, les fils dispersés d'une identité mythique en annulant le temps, donner certain sens à l'histoire, au roman, retrouve ici ses fondements fantasmatiques. Désignant le vide qu'il comble, ce sourire, loin de gommer les aspects mortifères de la toute-puissante génitrice, leur confère une ambiguïté productive.

En surimpression, ce signe euphorique qui manifeste en texte le désir de (re)produire le souvenir de l'expression maternelle la plus tendre sauve de l'abîme. Par cette compensation hallucinatoire, le lieu de l'engloutissement et de la chute s'ouvre comme matrice de création. Ambivalente, l'expression artistique échappe ainsi à la forclusion d'une parole originelle en réinventant le moment de sa genèse.

Ainsi se clôt le cycle des répétitions par ce sourire qui, substitut symbolique d'une absence à soi, fait de l'œuvre d'art non pas l'occasion d'une dénégation du réel et de l'histoire mais la condition d'un fragile équilibre en réanimant fictivement les figures du passé pour se délivrer de leur toute-puissance fantasmatique.

Le dédoublement nécessaire

Dans la complexité de la texture mythique du *Vautour* où foisonnent les allusions comme autant d'indices pour brouiller les pistes, Sosie comme seul référent explicite et dénomination finale accusent la dé-possession de soi. Ce pseudonyme qui dé-signe l'auteur comme double du vautour et porte la blessure identitaire à la source prédicative même s'enrobe d'une fiction gémellaire salvatrice puisqu'elle produit en contrepoint «l'original» au lieu de l'aliénation.

Signe crépusculaire d'un héritage totalisant, le poème dramatique condense et métaphorise la psychogenèse d'une écriture. Ouvert à «l'intrus», le message hermétique et monolithique de l'ancestralité, qui assignait un destin dans la clôture de son système de représentation devient langage ambivalent à la recherche d'une vérité toujours incertaine. Principe structurel et figuratif d'une écriture d'identité, un jeu de dédoublement gagne rétroactivement toute la production littéraire et *Nedjma* particulièrement. Plaque tournante de l'œuvre, *le Vautour* s'offre comme archétype à sa compréhension.

Signe de dédoublement, Sosie annonce aussi la dissociation salutaire. Humanisé dans son travestissement, le Vautour accole à l'auteur une figure prométhéenne et boucle *le Cercle des représailles*. C'est son sosie, l'esclave à la verve redoutable, détenteur depuis Plaute du rapport au réel, qui occupe

désormais une scène élargie aux dimensions du monde pour dénoncer toutes les formes d'oppression.

Renouant progressivement avec le théâtre et la langue maternels, l'expression dramatique revendique une oralité rebelle à tout enfermement dans une version définitive pour provoquer à la discussion.

Kateb qui, jeune journaliste à *Alger républicain*, avait traduit les poètes errants, fait le cheminement inverse : collectant inlassablement chants, proverbes, expressions locales etc... lors de ses tournées, œuvre alors à restaurer une langue maternelle et tente de réveiller une mémoire en friche sous les projecteurs des événements récents. Par cette mise en regard, les pièces satiriques retournent la tragédie en un affrontement des représentations qui lui donne sa pleine dimension politique.

Contre les visées impérialistes de ceux qui imposent «la dure loi du capital (*L'Homme aux sandales de caoutchouc*), contre tous les discours sacralisés qui en toute mauvaise foi garantissent les régimes tyranniques (*le Roi de l'Ouest*), contre tous les figements idéologiques (*Saout Anissa*)¹, le peuple n'a d'autre arme que la langue qui ruse avec le discours dominant pour mieux en dénoncer les pièges.

Néologismes, manipulations linguistiques, jeux de masques, surnoms transparents ou emblématiques (Niquesonne, Mars, Salon, Massue), subterfuges cocasses, travestissements burlesques... manifestent la vitalité combative de la langue de l'opprimé, de la langue réprimée (et c'est en ce sens que Kateb s'est fait défenseur du berbère) qui puise au maquis d'une culture authentiquement populaire non pas des récits édifiants mais un système de défense, des formes de résistance.

Ce théâtre essentiellement oral qui réactive les représentations collectives pour stigmatiser l'aliénation inverse, la posture de l'écrit réparant en quelque sorte la «faute» de l'écolier qui, séduit par la langue étrangère, conduisait sa mère «*toute froissée par l'infidélité ainsi faite*» à la rejoindre «*dans la gueule du loup*» en lui faisant lire «*de sa petite main cruelle*» les lignes du journal français. Retournant le souvenir d'enfance qui achève *Le Polygone étoilé*, le dramaturge adopte une nouvelle position de médiateur en donnant à lire le mouvement des révolutions internationales à travers des modes d'expression traditionnels pour permettre au peuple de déchiffrer sa propre réalité.

S'éclairant mutuellement dans ces changements d'optique, événements présents et représentations passées engendrent une prise de conscience qui élimine désormais tout recours à l'épopée en tant que telle. Ainsi le filon satirique qui privilégie la communication et détrône le-tout-puissant-auteur témoigne du passage d'une mémoire fantasmatique à une récupération lucide du legs du passé. Cette maturation a transité par l'écriture du *Polygone étoilé*

1. In *Awal*, n° 3 Cahier d'études berbères, 1987.

qui dans le désarrangement des textes antérieurs — simulacre de la déflagration originelle au triple plan amoureux, généalogique et historique — a mis au jour les conditions de la naissance du discours littéraire.

Nekwni Rebbi nney nezmer a t-nwali
 Nezmer a t-nennal
 A wen-t-mley
 Hata, a t-ssudney zdatwen
 D akal agi amuddir
 D akal agi ss nedder, ss nessuder
 Tamurt Imaziyen
 Tezdey tlelli

(Aṭ-ṭessuden akal ; ifellaḥen dayen a t-ssudnen)

Afellaḥ amezwaru : Nek ad iniy
 Tidet yer Kahina i tella
 Gurwat, atan bbwden-d
 Afellaḥ wis-sin : D ifaḍaden kan ! Zwaren-d !
 Afellaḥ amezwaru : Ahat uznen-ten-id
 Amnay amezwaru : Sel-d yuri a Kahina
 D acu ara m-nini
 Kahina (Agwemmaḍ akkin)
 Acimi akka teggummam a yi-tsiwlem Dihya
 Aeni zzay fellawen ?
 Amnay wis-sin : Sel-d yurney a Kahina
 Amnay amezwaru : Hebber i tmurt-im
 Amnay wis-sin : Hebber i warraw-im
 Amnay amezwaru : Taruzi terrzed
 Sellem-iṭ skud ur kem-ṭfut
 Amnay wis-sin : Sel-d a Kahina

(A-nseṭ i leqwrān, iḍefṛ-it-id dderz n-yemnayen).

Sel-d a tin ur neṭruz
 Sel-d a tiyri n tṭrad
 Sel-d i dderz n-yemnayen aḥṛaben

(Zdeffir tiyri n-yemnayen ; ur ten-neṭwali ara).

La ilaha illa llah
 Muḥammed Raṣul llah

(Kahina terfed taywect-is tetterra-yasen awal).

Kahina Rebbi t-tilleli
 Rebbi t-tamurt
 Rebbi t-timunnent
 Ma t-tideṭ yella Rebbi yidney ara yeddu
 Rebbi yefka idammen-is yef tmurt
 Rebbi d amnafeq

Afellaḥ amezwaru : Deg mi-s i d-teffey tideṭ.
Kahina (I ifellaḥen)
 Aṣṣaben Kahina sstut mm-iḥeckulen i yi-ssawalen,
 Acku zran tetṭayem-iyi awal.
 Nutni ur ssinen d acu nessen.
 D acu i-gshlen ? D rrebḥ s wuzzal
 Aṭ-tekres twenza.
 D acu i-gwaṛen ? Iwaṛ a k-iqbel win i k-yugin
 Iwaṛ ad iqbel umdan ad yemmečč
 Iwaṛ win yugin azaglu
 Aten-id tṭurrcen degwen imi t-tameṭṭut i kwen-iḥekmen.
 Di tmurt nnsen znuzun imdanen d aklan.
 Tulawin nnsen tleḥḥifen-asant, znuzun-tent ; yursen
 taqcict tetnuzu am tixsi.
 Fursen meḍlent ddrent, teffrent amzun ukwrent, ulac
 yursent awal, ulac win ara sent-iḥessen.
 Tameṭṭut yursen d laṛ ma tugi azaglu, yursen tameṭṭut
 D cciṭan kif-kif.
 Dya nek yursen d cciṭan !
 D ddin nnsen i ten-isderylen ur faqen.
 Nek t-tameṭṭut menwala am nek am tiyaḍ
 Nek t-tiyri n tulawin yugin azaglu
 Nek t-tarwiḥt n-wegdud ugiy tillas
 Agdud atan temmundel tezmert i s-d-igwran
 Aṭas seg-yergazen i γ-yeylin
 Tura d amur n tulawin ad tṭfent uzzal.

Amnay amezwaru : Tagi t-ṭikelt taneggarut
 Ḥess-ed a Kahina tagellit iḥerbariyen.
Kahina : (I ifellaḥen)
 Akken i yi-ssawalen Kahina i wen-ssawalen

Lberber.

Uyen tannumi n Rrum isemman Lberber i lejdud nney
Ifriqyen imeqwranen lberber. Lberber d yiwen wawal sebyen-ay-t.
Akka yal imnekcām i sen-qqaren i yegduden i wumi
rran azaglu : «Barbares.» Mi γ d-bbwīn azaglu ad inin
t-ṭafat. «Barbares» d nekwni, tafat d nutni.
«Barbares» d nekwni, tamurt earran-ṭ nutni.

(Iyemnayen)

Iberbaren d wid izeddmen yef tmura. Di tmurt-a ur telli Kahina ur llin
Lberber. Ur nebbwid yiwen s axxam-is.

Kahina

Lmut i wid irzan tilas

A ten-tawi !

(Aṭ-ṭnadi ifellahen. Ulac-iten. Aṭ-ṭali ur teymi ara.

A d-tader. Ssyin aṭ-ṭqerreb yer wanu. Aṭ-ṭali yef
ugadir-is. Aṭ-ṭezdi lqedd-is abrid aneggaru maḍi).

Kahina

A kwen-ḡḡey a wid itjaren deg-waklan.

Ad awen d-ḡḡey tabeneammeṭ deg-wulawen n warraw-iw.

Ad awen-d-ḡḡey tasennant.

(Tebra i yiman-is yer wanu. A d-kecment snat telmezyin).

Tamezwarut :

Atan wanu yer teyli

Tis-snat :

Γiwel aṭ-id-nessali

Tamezwarut :

Γiwel skud mazal tillas

A ṭ-nemdel yiwen ur izerr udem-is

Yiwen ur ay-izer

(Ssufyent-ed Kahina. Qqiment ssusment ssikident asewrarey n-yitij).

Tis-snat :

Itij ula d netta iyelli

Amzun yemmut

Mi yeqli yeḡḡ-ed amdiq-is d ilem

Ifsex di temda idammen

Imiren i nezra ulac wayed am netta.

Ulac itij nniden.

Tamezwarut :

Ay itij

Ay itij n tmurt-iw

Winna yessgen ujen wi

Itij degs itran la ṭyerrin

Itij idammen-is ḥman segmi yeqli

A wi ten-issayen yef tmurt

Tis-snat :

Ay itij ay azeggway tura aqlak d aberkan

Itij yeryan weḥdes deg-weḥriq

Γef yimi n temdint

Γer yidis n tmurt

- Tamezwarut: Ay itij ay azeggway tura aqlak d aberkan
Am-wassa aṭ-ṭizwiyeḍ aṭ-ṭennernid
Am-wassa a k-nwali
Xas an-neqqim 1 000 wuḍan d yiwen
- (A d-kecmen sin ifellaḥen, s uqabac, talwiḥt, lmus)
- Tis-snat : Yyaw m' a γ-ṭamim
Gzemt-as aqerru
- Tamezwarut: Imiren rret tafekka-s yer wanu
- Afellaḥ amezwaru : A ṭ-nemḍel mebla aqerru
Akken ur ṭ-εaqqeln ara icenga
- Afellaḥ wis-sin : Akken ur as-qqaren ara «temmut dayen», ttrad dayen.
- Tamezwarut: Neṭṭat ssya akka d afella
Ara nesmentag tudert-is
Dayen aṭ-ṭezdey ulawen
Amzun tezga
Ger yidis nney
- Afellaḥ amezwaru : (I wis-sin)
Ddem tafrut
- Afellaḥ wis-sin : (I umezwaru)
Keč ṭtef aqerruy-is
(Laṭ-zellun)
- Afellaḥ amezwaru : Nckwni s ifellaḥen nugar
Nezfent ttjur nney
Ur nezri tura d acu i-yettfen tarwiḥt
Ma ṭ-ṭirrugza n at zik
Ney ṭ-ṭafrut yef temger
- (Bbwin Kahina. Tiḥdayin wexxrent akkin).

Taliit n teḥdayin d ifellahen

A Lafrik a Lafrik ay amdan bla aqerru
A Lafrik ay itij yeylin
Aqlak tzerred deg tillas n-yid
D id ayezzfan n twayit
Ara d-yarwen dayen Lafrik nniḍen.
A Lafrik ay amdan bla aqerru
A Lafrik tamettut bla aqerru
Dderya seg berdiyem-im i d-teffey
Tlalen-d deg-yid d ideryalen
Id ayezzfan n twayit.
Timura-inema Lafrik
Mi d-lulent ta deffir ta ad mmtent
A Lafrik anida-t uqerruy-im ?
Anida i t-terrid ? Tarwa-m tezga d aḥuffu
Tarwa-m yennejla fellas yitij
Tarwa-m tezga deg-yid n twayit
A Lafrik ay amdan bla aqerru
A Lafrik tamettut bla aqerru.

(Ad ffyen. A d-kecmen sin iterrasen).

Afellaḥ amezwaru :

(I iterrasen la d-teffyen)
Asmi tedder terḥa-kwen
Tura mi temmut
Tuyal-awen t-tasennant di tgwecrirt
Ney t-tizzit di taywect nnwen.

Wis-sin :

Tcemmet iman-isfellaneyzdatney
Aḥḥan tekmen iman-is deg tayma n tikta-s
D neḥḥat i t-timēhremt n lejdud
D neḥḥat i t-tisiqqest imezwura
Ismar-it-id Rebbi deg genni
Tneyl-ed fellawen

Amezwura :

Am telkin iqwerra nnwen
Rriḥa-s t-taḡdudant yeḡḡuḡḡgen
Teḥḥali-d yurney s unayur
Xas teḥwaqlæ terwi deg-waḍu
Aḥḥan tesrugmut fellay

At-terǧu ad yali wass
 At-tenneqlab teswiet
 Tilemzittamezwarut: Neṭṭat !
 Neṭṭat tezra ticki ara d-ilal waggur
 Annect qerreḥ ifeddix
 Yiwen ur t-ijerreb am neṭṭat
 Tis-snat : Neṭṭat !
 Tezra deg dammen-is i tettiden
 Tezra d acu i neṭṭammae !
 Tamezwarut: Neṭṭat !
 Tezra tiṭ-is iderfan imezwura
 Tezra amek ara tili ṣṣabaε
 Wis-sin : Ula s lǧerḥ n tnicca
 Nekwni ur neṭṭu ara
 Anida i d-lulen iyezran
 Gas yennejla leinṣer aneṣli
 Nugi a-nbeddel tannumi
 Fer uddaynin i γ-rran
 Ur neṭṭu azdam n zik nni
 Asmi γ-ǧǧan bla tayri
 Tafellaḥt ur tezdij akal
 Aṭas d agdud i γ-irran
 Tamurt ṭ-tazeggwayt idammen iberkanen
 Zzerriea nney tengelwa
 Newret later d nndami
 Segmi γ-tebda temzi
 Werǧin neddir di ccbaha
 Yal lemḥella mi teadda
 Nyil tṭrad yekfa
 Mazal tayed deffires
 Ur d-tegwri degney tara
 Tiniri tezza, ajeǧǧig irya
 Ijdi yečča-yay uyebbar-is
 Kahina tekker-ed yursen
 Dayen tcerreg-asen
 Aḥayek uzaglu tcemmεr-as
 Ulawen nney llzen
 Assa kfan ifellahen

Amezwaru :

Yiwen ur ikriz lexla-s
Nekwni d ineggura deg fellahen
Di tmurt Imaziyen
Tilelli aṭ-ṭezdey yemmas
D lekwfen i d akwersiw-is
Teṣṣer si leaṭ uzaglu
Ama temmut ama tedder
Ṭ-ṭasennant di tgwecrirt nnsen.

FELLA N TŞUMEËT

Behhuc Yasin

Ali Ikken

Da yak-ittini. Is ġin tettefed iyf-nnek ger ifassen-nnek aha tseqsad yef s anida yetteddu umaḍal tura ? Iwa hnac seg seqsa. Ad ur k-tkeccem tugda d ukuker seg iseqsiten imeqwrannen.

Ar ak-ittini nwis temmut-temmut tseqsad iman-ik aseqsi-ya ney ur t-tseqsad, acku taflukt tmezziy d wayen tusey isettul iżżay ; d key seg slejlayan waman. Iwa sedderf, hnac seqsa iman-ik ; hat akwed yiwen ur iyiy ad isiwel s imi-nnek min key. Issasey i diy ad ak-ssiwḍey afra-nes d wazul-nes, iniy-ak cwi seg-wayen ijran.

Tura aġ-aney seg digs acku-t d amdan mi yeggut waqqur t-timmuksut ; ur da yethenna wala igen yef tesga-nes tayeffast ar d-iger iman-is g icbukken d inidan. T-tumert ur da yis-ittakey ar d-imuqqel iqerra n wiyad da rekkem. Aġ-aney seg digs teddud-d a-nseqsa key d nek yef s anida iteddu umaḍal agi ? Ini-yi is ġin tseqsad amaḍal matta unamek yettef-d s anida yefka wudm-nes. Kul winna k-yezwaren gan aya ttucelxen ttunyedmen am tsetta seg-useklu. Maca tiqlit n iseqsiten-nsen tsul da ttemrara ger idurar d uzut n tfekkiwin-nsen isul da d-isyyuyu seg isemḍal ; ur ifsil ur ifesti ur ifsiy. Is ġin tsekkiwsed fella wakal amaleggway iryan iħman aha tseqsad iman-ik yef s anida yetteddu umaḍal-a weħzin ? Ack-id sekkiws fella tadawt n temdint-a tamaleggwayt. Is ġin teggiwred ka wass fella tadawt n ka n temdint tamaleggwayt zund tadawt yinsi anemmazu aha tseqsad iman-ik yef wen isefden tadawt-nnem a temdint tamaleggwayt?

Mayd aney illan, isul lħal. Ayuley day nniy-as : Seggus da tseksiwed ar ttannayed (is da ttannayed mad yas da tseksiwed ? Mayd aney illan ; segmayd da ttanayed hat da tseksiwed) ifukk-ak ad ur i tdegzed wala tsenmerd i acku ur drusen wassayen d izdayen yellan geraney nek d key. Netta hat ur iyiy mec ur lliy nek ad ak-isiwel udm s-udm. Da useiwin issimar ad yessuzel fellak d mar ad ak-d-yessiwḍ iseqsiten-nes ; yettmer ad is tessurd lehmum d inidan-nes. Tamara tameqwrant amek yettini, nettat asag yukey bna dem nwis yas netta weħdens g tudert-a. Tura aġ-aney a-nger kra n tsuraf yer zdat elallah at-

tafed inetmi yak-yesselwiyen iles mar at temmuzen tmukrist n wawal ad i-tinid țidet acku idelli yusa-d ȳuri yiwen wergaz mec ir id netta nnit, yenna-yi nwis as tukerd udm-nes. Q at-tinid «mism». Nek ssney-k ney ini elihal ssney-k. Lħaşul ! Iseqsa-yi ȳıfk. Nek ȳaley ised ad i-iseqsa ȳef ka min udm-nnek. Idda-d yeggiwer tama-nu ar tgannay ad i-iseqsa ameqwran maca iseksew ȳer zdat yini : Manig illa ? Q at-tinid: Amek ? Hat ssney-k. Yetter seg digi ad as-entey abrid zik... Illa da yettasey yiwen uxenci yecuren s ukayid wentim. Tazwara, amek i yenna ticeqqufin ukayid agi llant d yiwn uşenduq ameqwran nnađ yuy seg yiwet țhanut g tnuzun ifeckan ingemmiyen d waguns uşenduq tella yiwet tmesqwrefit ney igan am nettat, acku ur iseqsa ȳef mayd ims wayen yellan di uşenduq d waya amek seg mraw tmentilin yellan deffir unnezla n wudem-nes. Riy ad sikkey afus-iw fella wudem-nes (acku ad i tseqas is giy aya mad uhu) uzđey afus-iw mar ad ħaday udem-nes siggley ȳef imi seg da-d yetteffey wawal, uzney afus-iw zzigzey s semmus idudan ; talilat, butelxutam. Ikmez. Zund. Zund iderȳalen, zund iskayriyen n tgira n yid. Uzđey afus-iw ȳef-wudem n-wergaz acku azemz yessulles. Uzđey afus-iw acku tiȳawsiwin i iduren fsint netlent g tillas d imakaren ukren-tent akwed tadawt n temdint tamaleggwayt tefsey. Siggley ȳef-wudm yetwakren selli-as yenna-d : «enti abrid ȳurs, tettefd-en afus nnek ak innum, ad ur i țhadad» ;

Ahah ! Da yettannay, akwed key da ttannayd, mayd aney illan, at-taley ney teggwez. Ggutent ȳawsiwin tar atig maca da d-yettasa uzemz g da nettebħađ neřzem imawen zdat texitert d waddur-nsent ; da gemmant ar ttemyurent d nekwni ur d-niwiy aħal wala nrur ȳursent taȳdeft. Ađ ȳıfney aya maci muhimm. Is ğin teswinegmed akwed gwaya ? Waxxa ! Iwa mani udm n-wergaz ? Tura taggwat t tneđfirin n u cbuk a nek ayef rsant acku nek ami ifukk ad gliy id udm nnek aya zdat i mad udem-nes. Kuyiwen digun iseffukul nwis netta țidet i yuy tella, d wayeđ ȳas da ireggee ! D uya maci d leejeb, acku kuyiwn digney iseffukul ishenjif nwis ȳurs yella wudem. Akwed yiwen ur da yetqerra wala yestiwt s tukkerđa ȳas seddaw ueeddeb. Ad ur ttugaded hat nek ur da ssexlaeeȳ, ur giy bueeu ney taserdunt n isemđal ney bab-ils-buywercan, nek ȳas riy ad stiȳ issineȳ udem-nnek seg wines.

Ur i-ihemma ȳas ad issineȳ matta wenna digun ayd as-yukren udem i wayeđ. Deffir uya nezmer an-nsiggel ȳef ugama n ȳawsa yetwakren. D nek ȳıyy ad ur afey ka n tseedert nnas ssentaley ȳıfk yiwt țidet tameddurant ; themma-t netta maca da yaney-themma nek d key ugar-nes ; mayd yezřan wala yessen nȳiy an-neddu g utaras n unaker ; mec tnakerđ key nakřey nek inaker wan ; iwa mayd itinin tidet ? mad a ts-nađ at-tmun d iȳzer ? Nek seg temnat-inu yuf mec yeetaref yiwen digney. Ad yini. Ad yini tidet naf taragi i ucruk aa kullut, iwa mayd da ttannayd key, he ! ssney xlah key inney-nnek, key akw ig texxa jjerřt tizir-ts tedda ȳer iȳzer at tqerřab s wayen tgid tezzuȳred kanyiwn

yađen d-idk ad as-tamsed aluđ-nnek. D ur ak-d-ittek tasga wala yeqqilek ifka-k afus yas nek ; am tikkal zrinin wexlah (aya nniy yuf tiguriwin yađnin).

D nek ssensiy yef nwak eawney acku ur ttuy assayen izaykuten yellan geraney, ur ttuy izdayen aney-yessaren g tmezzyant t tmeqwrant, g tađfi t trezgi. sfild ! Han bnađem nnay waxxa yak-nniy aya ur ixxi diy bezzaf. Swingem nwis isawel i fenziť yef temsalt usenduq min akker min ad yefs bezzey. Ad ur tzerrbed wala tehfufad ; ur telli ka n tyawsa yigney yesbessifen an-namen ayen aney-yettini. Ng-as akw ayen yettini d-tidet, nekwni isul yumey lweqt g nečekka maci yas g-wawal-nes maca akwed g tmella-nes. Yenna nwis yebbey asenduq ig tceqqufin. Yenna nwis yesturref ixf-nes deg yiwn uhanu di tduli n tgemmi-nes. Mec ur uggadey ad skireksey ; da izeddey g yiwet tbaťimt taqburt. Ar ittini nwis yella da yetganna yiđ bac ad ibdu yesnuy ticeqqufa wekayid g tillas timessulsa. Da yesferfid akayid wentim s ifassen-nes, da yesrus taceqquft tama n tayed yasey asenđađ isikk-t gerasent s taccitat. Ig ikemmel tawuri-nes g tuzzumt n yiđ da isellexsay aqerru-nes fella wattag igen g tillas. G ilyenwass da d-itfafa yessiy tafat bac ad yanney ayen issker da n-ittafa tiwilawin usint udem n tyirdemt ney uyent g tziri. D kra n tikkal tnanent-as-d g ssift n lewħuc. Yiwť tikkelt mnuyent tfelleksa ukayid fkint-ed tawila n tjeqħit yemmyerden yef tadawť. Maca s-umata tiwilawin da ttemnuyent eelallah min ka unamek. Ihi ar izzruy ass-nes smad as-d-fkant ičekquduq. Yiwet tikkelt iytes ad iney ixf-nes acku llig d-ikker seg-yides amek yennum, g ilyenwass yemmuqel yer ičekqufin-nes yaf-tent-en g ssift n tkeewant d fella uqerru-nes n tirra tar lmeena yas wenna yasent ifka netta, ihi seg dinnay yebda yetderrab yef wamek iyerres i yiman-nes zdat tlemrit. Irđel-d tajenwit seg yur ugezzar ađar-nes t-tlemrit seg yur tħanut afad ur ittiziť udem nna da yettiziť dima g tlemrit n tgemmi-nes. Issemsted tajenwit s ufekfus n tkeewant mm tirra fella uqerru.

Iseksew yef tlemrit tazedgant tajrikt ; udm-ns walut ! tekcem-t tugda d wexlae cwi yektid belli urta yessay tafat ; iwa yyumm-t wefrah war tilisa. Afrah n tenmi ; afrah n wen mi yezla webriđ yaf-t. Yusey tajenwit iseksew tlemrit, walu, udm-ns walut ; issattuy tajenwit zdat-as :tajenwit d ka min tajenwit ur-tyannay.

S-asekka yusa-d yuri yeawd i acbuk-ns, nella fella n yiwť tħumeet timeelit, tsiggi yef tadawť n temdint tamaleggwayť. Dinnady iseqsa y i yef mcised akwed nek da tseqsay yef a anida yetteddu wemađal a. Maca tamsalt aney ihemman d tukkerđa, nettat ayef nsawel bezzaf. Azemz d-timeddit, azemz yessulles. d weseqsi-ns ur zirs ruriy taydeft ar yiwn wezemz. Nella fella weqerru n tħumeet. Ad ur i tseqsad amek. Ađ aney annerbeħ cwi n lweqt ! Nella dinnay «comma ħa», ur nessin max allig dinnay nella, nella dinnay wexlah (ur yifk bezzzey at tamend kul ayen da ttiniy). Nuley yer ħacit n tħumeet ini nnit cwi iwerd n ħacit. Nella dinnady mar annizir-amek yenna,

igdad imellalen yellan ttaylalen nnig n iqerra-nney. Yenna nwis d-as ihewwu a ten yizir seg wefella. Iyawel diy iseqsa y i fellak. Nella fella n tšumeet d medden tturmuden sddaw-aney ggwakal. Albuquerque n uwedden tama-nney azemz n tžallit izrey d tayed urta-d tusi ; Imuqqel yer isdar, iseqsa fellak ; imik ffeč irdel. D zdat ad irdel imuqqel yer azi n lebher. rgagint tancucin-ns, tafekka-ns tehmimed. Iwđa, iwđa acku labudd ad iwđa, acku yella da yettergigi. D ur i yhemma ad ak ssefry mayef allig irdel. Aya d ccywel nnek key. Lmuhim zdat ad iwđa iseqsa yi fellak d zdat ad iwđa yezlem-d ħuri, bar ad yili yezlem-d ħas amcinnay min ka n tmentilt ney bar illa yra ad i yini ka akwma. Q at tinid «hi mayd ijran Dart weyennay ?» Aya maci muhimm acku akwed netta llig illa da yejjugul idam-ns ittu ix-f-ns ; igđađ imaleggwayen as-d ibanen g igenni iwin lbal-ns «swant» ; -amek nettini. Irza seg digi ak seqsay yef wudm-ns d n wad ak-d ssiwđey azul-ns. D zdat ad iwđa yenna nwis yella ka wecbuk min tamsalt n tukkerđa ya yef nsawal, yenna belli ur fellak yessin akwed imik, yenna nwis werġin-k yannay wala yemugger d-idk d waxxa d-ayennay d ak yttisin. Fehmey ayennay seg tissemtar nna y i-d ig llig yennurzem yer izdar yalid wakal ħures ammised yeffey seg ka weburkan, yennurzem yer akal ammised yettuger seg wejeebu n tteŋg. Ur isyuyy acku ur ħurs illi lweqt n wesuyuyy. Ismecteg ifassen-ns d idam-ns. Dayen ; ur iqqimi mayd isbeddan akeccum n waman yer iger, tiraf walutent...

ttawḍen disen irgazen d ṭednan
 raḥen g tallast
 maca a h a t uniṭ-iw n i tran
 d sulem n teffut cemmin
 ney d idlisen miren

Argaz ukkuz
 Ickelt teça s segney tmuryi tarbaât
 d mmuteni rgazena ṭas
 d tebbes s l âazet tagant

Argaz semmus
 D ixsa g tiṭawin n isebdaden
 d ixsa ireqq g ul n yağiten
 d nettat an tziri teggur
 gar i tran
 ekker a memmii tri
 d sekker aytma-k abi ġen
 ekker Ifni
 ekker Iften
 d ijdad d iqciçen

III

Argaz Tisit
 G tisit tuh
 udmawen kul d u dem i ġen
 d ulawen kul deffer tibbura
 d xezzezt kul tinisa
 d iḍ nney iḍal s l hem ttegers a
 d iqciç ilul g d dist n tamhers a

Argaz g afri y qqim
 nneḍena fella-s i serdasen
 d yedwel amṭsuslet mm ussan
 d leynimet n a mgaru

Argaz Uzzal
 S waḍu i zetta g ussan is

d-irēşsem g zwayeli s af wudrar
m wađu

S wenzar iqam ssisan is
d s wenzar sregntt isednan is

S tyuri y şfed imeţawen is
d isesu tayuri

S wuzzal y nkeđ iselman is
d s wuzzal isemma 'iman is

Argaz Tisent
Tisent t neqqel s ujenna
tēzeggayt g ul n irgazen
tisent t neqqel g iyermawen
tisent tçuri mawen
d asif n tisent
ickelt yisi d akal n tisent
d neç d m mis n addag
d addag d a grawal

Ickelt jjujfey s tahrawt
macatalji zzeri ufixtet
ickelt jjujfey s amawal
macat aljī mīxt
ickelt jjujfey s teqbilt teggur
d amyag y ekker

Argaz tfawet
ad a ryey tfawet s tirjin
d ayreytirjin s ils n tfawet
d tfawet d a yrum n imawen
d tawalt am itran tmir.

Ickelt nisi s tlata nildawen
Asfi, Aksel d Isten
nugur arbāa lezzat

d arbâal deffer
d nezzu arbâa n addagen

Assu afellam a Tamurt
y ttu ferfettu a wal
d tfawet t nneḍ afellamy
d tind yemma ḡullent
d itran qqimen g tallast

Argaz Addag
Ickelt jjujfeys tawalt
macat alj s imettawen is ufixtet

Ickelt isiy d iselman n tagant
d tagant tçurs waggu
isiy addag
d tafrayt nt isent g wakal

Ickelt tçry i cal
d zriy agdud y myer
d tawlltt ekker

Argaz Itni
Tawalin di funasen n tnezruft
uguren lyers
d igezzimen af idyayenqqimen
g umezruy nney
yisi d ufus mm a drar
d mmas n tfawet

Ttasut tffey g usefru
ttanfusti yf t ekru
Tamurt t tayuct
texas ingazen
d tamusni texts itran.

COMPTES RENDUS

Boulifa, Si Ammar Ben Saïd. Ed. *Recueil de poésies kabyles* [recueillies, transcrites et publiées par] Si Ammar Ben Saïd ; [retranscrites et republiées avec une] présentation de Tassadit Yacine. Paris ; Alger : Awal, 1991. 236 p.

Pourquoi rééditer et «re-lire Boulifa»? Tassadit Yacine s'en explique dans la présentation, ainsi intitulée, à ce recueil publié pour la première fois en 1904. Elle replace Boulifa dans le «contexte» (mieux : dans le «champ») social et culturel de l'époque, brosse à grands traits le tableau de la société kabyle au moment de la conquête coloniale ; et, à propos d'un article du général Hanoteau sur la femme kabyle¹, elle situe les positions antagonistes de Boulifa et de Hanoteau, pour qui la femme n'est rien d'autre qu'un «bien meuble», se basant sur une acception du verbe kabyle ay (qui n'a pas pour sens premier «acheter» mais «prendre»). Tassadit Yacine situe par ailleurs la position de Boulifa par rapport à celle de E. Masqueray qui est plus nuancée (un de ses ouvrages² a été récemment réédité³) ; mais dont la vision de la femme et de la société kabyle est pour le moins idyllique³ et ambiguë.

Du reste, l'ethnologie coloniale n'était pas seulement partielle dans ses

1. «Note sur la position de la femme chez les Kabyles» in *Poésies populaires du Jurjura*.- Paris : Imprimerie impériale, 1867, p. 287-294, article qui est reproduit dans ce «Recueil», p. 33-39 avec des annotations de T. Yacine.

2. *Formation des cités chez les populations sédentaires de l'Algérie*.- Paris : Paris : Leroux, 1886 (Reprod. en fac-sim, Aix-en-Provence, Edi-Sud, 1983)

3. *Souvenirs et visions d'Afrique*.- Alger : Jourdan, 1914.

jugements et ses conclusions, mais encore, de par la position sociale de ses adeptes, elle ne pouvait être que partielle dans sa vision des choses, le choix de ses «objets», le «découpage» du réel et le choix des matériaux dans les «faits» qu'elle recueillait ; c'est toute une «vision» faussée dès le départ, tout un «impensé» qu'elle ne pouvait appréhender, à cause précisément du point de vue qu'elle adoptait et des «outils» conceptuels qui lui manquaient : «dans l'impensable d'une époque, il y a tout ce que l'on ne peut pas penser faute de dispositions éthiques ou politiques inclinant à le prendre en compte et en considération, mais aussi ce que l'on ne peut pas penser faute d'instruments de pensée tels que problématiques, concepts, méthodes, techniques» (Pierre Bourdieu) ¹.

La position de Boulifa, qui connaît sa société de l'intérieur, mais aussi en observateur «objectif», n'est pas exempte d'équivoque : c'est celle d'un «dominant-dominé» ; dominant (triple), en tant que lettré, membre d'une famille maraboutique et «homme» kabyle, défendant à son insu les valeurs de la *tirrugza* (c'est-à-dire inséparablement la virilité et le «machisme») ; dominé, en tant qu'assujéti au système colonial. Son mérite n'en est pas moindre : celui de défendre les valeurs kabyles («la femme, la langue et le code kabyle sont très significativement désignés par le même terme *taqbaylit* -entendez la kabyilité-», comme le souligne, à juste titre, T. Yacine) ; celui, entre autres, de sauver de l'oubli la poésie kabyle ; il s'était consacré à divers travaux scientifiques sur l'histoire, la linguistique et la sociologie berbères (cf. la bibliographie donnée à la fin, à titre d'aperçu). N'oublions pas qu'il fut l'élève de l'arabisant-berbérisant René Basset ; il devint par la suite instituteur et professeur de berbère à l'École normale de Bouzaréah et à l'École supérieure des lettres (la future Faculté des lettres d'Alger). Il fut en somme l'un des premiers «passeurs» de la culture berbère.

Quant au «Recueil de poésies» proprement dit, il comprend 270 poèmes regroupés en deux parties distinctes : la première contient 108 *isefra* qui sont précisément de Si Muhend U Mhend, d'après les élèves de Boulifa fréquentant le Cours normal (qui allait devenir l'École normale d'instituteurs de Bouzaréah), et de l'avis de jeunes gens du village d'Adeni ; Boulifa avait eu la chance de rencontrer Si Mohand et de vérifier auprès de lui l'authenticité d'une partie de ces pièces. Sans la collecte, le travail patient et minutieux de Boulifa, ils auraient probablement été perdus. Il est vrai que Mouloud Feraoun en a recueilli un certain nombre (malheureusement mal transcrits, même dans une réédition récente, en

1. *Le Sens pratique*. - Paris : Ed. de Minuit, 1989, p. 14.

Algérie)¹ ; mais, c'est surtout Mouloud Mammeri, dont on connaît le labeur acharné, qui a réussi à en récolter d'autres, avec diverses variantes (pas moins de huit sources), qui a replacé le poète dans les conditions sociales de production de l'époque², et dont la traduction poétique reste tout de même proche du texte original, à la différence de celle de Boulifa, qui pêche par son prosaïsme et sa prolixité. Les 162 autres poèmes, pour la plupart «sentimentaux» (*izlan* masculins) et de bonne facture dans l'ensemble, sont d'auteurs anonymes ; je crois même qu'un certain nombre d'entre eux ont été attribués justement à Si Mohand par M. Mammeri. Beaucoup de notes précises, d'ordre lexicologique et sociologique, éclairent le sens des textes, notes manifestement destinées à un public européen.

Pour ce qui est de la notation, T. Yacine, sans doute pour ne pas alourdir la publication, n'a pas reproduit la notation en caractères arabes, qui figurait dans l'original. La transcription phonologique est correcte dans l'ensemble ; cependant, sur certains points, on pourrait la discuter ; est-il nécessaire de rappeler que la notation des parlers berbères n'est toujours pas unifiée, encore moins codifiée, qu'il n'existe pas d'«Académie berbère» ni d'autre institution pour en fixer les règles, et qu'il faudrait peut-être organiser, dans ce sens, tôt ou tard, un colloque qui regrouperait divers linguistes berbésants, lesquels tenteraient de discuter sérieusement des problèmes de translittération, essaieraient de parvenir, peut-être, sinon à des solutions définitives en ce domaine, tout au moins à des recommandations susceptibles d'éviter des «aberrations» et de faciliter l'écriture et la lecture de divers textes berbères ?

En dernière analyse, ce «Recueil», depuis longtemps épuisé et quasi introuvable, méritait bien cette réédition et sa place dans les bibliothèques publiques et privées. Deux ou trois livres de Boulifa attendent, eux aussi, de revoir le jour...

1. *Les Poèmes de Si Mohand*.- Paris : Ed. de Minuit, 1960 (reprod. en fac-sim., Alger, Bouchène, 1990).

2. *Les Isefra*, poèmes de Si Mohand-Ou-Mhand.- Paris : F. Maspero ; puis la Découverte, 1987.- 479 p. (Collection Fondations)- Plusieurs rééditions.

Pour en savoir plus :

Œuvres essentielles de Boulifa

– *Une première année de langue kabyle, dialecte zouaoua* : à l'usage des candidats à la prime et au brevet de kabyle. Alger : Jourdan, 1897. - 226 p.

2e Ed. - 1910. - 228 p.

– *Recueil de poésies kabyles (texte zouaoua)*, trad., annotées et précédées d'une Etude sur la femme kabyle et d'une notice sur le chant kabyle (airs de musique). Alger : Jourdan, 1904. XCIII-555 p.

– *Manuscrits berbères du Maroc*. - Paris : Imprimerie nationale, 1905. 32 p.

Extr. du «Journal asiatique», octobre 1905

– *Textes berbères en dialecte de l'Atlas marocain*. Paris : Leroux, 1908. IV-388 p. (Publications de l'Ecole des lettres d'Alger. Bulletin de correspondance africaine ; 31)

– *L'inscription d'Ifir'a*. Paris : Leroux, 1909. 29 p.

Extr. de la «Revue archéologique», 1909

– *Méthode de langue kabyle : cours de 2e année. Etude linguistique et sociologique sur la Kabylie du Djurdjura*. Texte zouaoua suivi d'un glossaire. Alger : Jourdan, 1913. XXIV-544 p.

Une traduction manuscrite de ces textes, faite par M. Redjala, se trouverait à la Bibliothèque de l'Institut des langues et civilisations orientales, Paris

– *Le Djurdjura à travers l'histoire (depuis l'Antiquité jusqu'à 1830) : organisation et indépendance des Zouaoua (Grande-Kabylie)*. Alger : Jourdan, 1925. XVI-409-12 p., carte

Etudes sur Boulifa

– Chaker, Salem. - Boulifa (Si Amar Ou Saïd). *Encyclopédie berbère*, 10, 1991, p. 1592-1594

Bibliogr., p. 1593-1594

– Chaker, S. Documents sur les précurseurs : A.S. Boulifa et M.A. Lechani. *Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée*, 44, 1987, p. 98-115

– Redjala, Mbarek. Un prosateur kabyle (S. Boulifa). *Littérature orale arabo-berbère*, 4, 1970, p. 79-84

Lamara Bougchiche

Mammeri, Mouloud. *Inna-yas Ccix Muhend (Cheikh Mohand a dit)* Paris, CERAM, [1990]. 208 p.

Cet ouvrage, publié à compte d'auteur, sans la traduction française, pourtant achevée avant sa mort, comporte une longue introduction en français. Le texte principal est entièrement en kabyle (Mammeri voulait que ses compatriotes lisent ou se forcent à lire un ouvrage en berbère ! Il l'avait déjà fait pour une grammaire kabyle en kabyle), avec tout de même des notes en français pour les mots «difficiles» (oubliés ou sortis de l'usage) ou les néologismes indispensables (qu'on peut du reste retrouver dans l'*Amawal*).

Pour un spécialiste qui recueille des ethnotextes (contes, poèmes, proverbes, etc.), il se pose toujours un problème ardu : comment en présenter par écrit les résultats, surtout en ce qui concerne les proverbes et les poèmes ? On choisit généralement un cadre thématique... Mammeri, dans cette publication, a trouvé une manière tout à fait originale, celle de présenter les textes poétiques en les intégrant dans un récit mi-fictif mi-réel qui essaie de restituer l'atmosphère dans laquelle ils ont été produits. Le résultat est remarquable par le pittoresque et la véracité des faits, et cela dans un parler kabyle de tous les jours.

Dans une longue introduction en français, Mammeri situe le Cheikh dans son environnement social et culturel. Il nous éclaire aussi sur les déterminants, sociaux et historiques, de l'implantation de l'islam au Maghreb, en général, et de l'ancrage des confréries et du maraboutisme en Kabylie, en particulier.

Singulier destin que celui du Cheikh ! Né vers les années 30, au XIX^e siècle et mort en 1901. Illettré, mais ayant réussi à devenir le second de Cheikh Ahaddad, qui commandait la Confrérie des Rahmaniya, il prit très vite son indépendance à l'égard de son maître, et, dans son hameau d' Aït Ahmed, un «haut lieu» où il sentait que «l'esprit» allait «souffler» fort, il élit son domicile-retraite où il allait «officier», donner des conseils, des «bénédictions» à ceux qui les méritaient et des «malédiction» aux «méchants»; retraite qui devint rapidement un lieu de pèlerinage. Cheikh Mohand se sentit l'âme d'un «prophète» (*nnbi wi-s-sin*), s'autorisait de lui-même pour exercer son «ministère» et donner ses oracles : il ne ressentait nul besoin de passer par les clercs et les saints pour accéder au divin, la foi à elle seule suffisait, et le bon sens !. Comme tous les *agourram*, «loin de toute autorité impérative, de tout usage établi», il avait «avec la divinité ce rapport existentiel, quasi hors de tout dogme», comme le souligne Mammeri dans l'introduction (cf. page 44)

Mieux (ou pire) encore, ouvertement et sans faire l'ombre d'aucun mystère, il exhortait les fidèles à s'en remettre à leur conscience, il les incitait à un retour sur eux-mêmes et à se méfier des «intermédiaires», des «litanies», de la «pompe» et autres «fariboles».

Conception et pratique de la religion, pour le moins hétérodoxes, frisant parfois «l'innovation impie» (*bid'ea*), voire l'hérésie, mais tout de même très proche des préoccupations quotidiennes des gens ordinaires.

Par exemple, il ne voulait pas que son fils aille en pèlerinage à La Mecque :

Netta ibya ad ihuğğ

Lui, il veut aller en pèlerinage

Nekwni nebya ad ifuğğ

Nous, nous voulons qu'il s'accomplisse.

A ceux qui voulaient psalmodier des chants religieux pour l'âme de son fils défunt, il dit :

Muħend ma iħezzeb

Si Mohand Larbi a bien agi,

Fihel lħizeb

Il n'a nul besoin de litanies

Ma ur iħezzeb

Si Mohand Larbi n'a pas bien agi

Ula i s-yexdem lħizeb

Les litanies ne lui serviront de rien

Laxert ur teħdağ ar' aqezzeb

On ne peut payer de mots l'au-delà

(cf. poème 29, p. 70)

Même pour la prière, il reconnut publiquement que la «vérité» lui était supérieure et que :

«là où il y avait la vérité, à quoi bon la prière ?»

Anda tella tideğ, iwumi tazallit ?»

Bien des dits du Cheikh sont cités encore de nos jours ; mieux encore, ils sont devenus des dictons ou des proverbes ; par exemple :

Meqlee teqlee

Mekla a éclaté

Tamda tebleE

Tamda est engloutie

(en souvenir du déclin brutal d'une famille célèbre, les Aït Kaci, après la révolte et la défaite kabyles de 1870).

Le jeu de mots est souvent pratiqué par le Cheikh ; par exemple, dans le poème suivant, il joue sur l'opposition de deux vocables qui ne diffèrent que par un seul phonème, et ce pour rappeler aux «oubliés» que «demain» (*azekka*) est suivi par le «tombeau» (*azekka*) :

Yella wass-a
Yella uzekka
Yella uzekka

Il y a le jour d'aujourd'hui
 Il y a le jour de demain
 Et il y a le tombeau

Ou encore, il plaint les générations actuelles pour qui les temps sont durs :

Imezwura iban-asen
Ineggura iban-asen
Ahlil ay ilemassen

Aux anciens, la voie est tracée
 Aux générations futures, la voie est tracée
 Pitié pour les vivants !

Aux ambitieux, aux arrivistes qui oublient jusqu'à leurs origines, Cheikh Mohand rappelle une des «lois» de la vie (l'ascension a un terme et un corrélat : la chute) :

A win yef ishel walluy
Hader iman-ik di trusi

A celui pour qui l'ascension est aisée
 Prends garde à la chute !

Des distiques lapidaires, comme ceux-ci, où deux couples d'oppositions (*ul* vs *sсуq* et *ineslem* vs *arumi*) expriment, sous forme de symboles et de litote, l'antithèse «générosité de cœur» (musulman) et «esprit mercantile» (européen) qui nous a contaminés :

Ul d ineslem
Sсуq d arumi

Cœur de musulman
 Calcul d'Européen !

On n'en finirait pas de citer des dits célèbres du Cheikh et, sans doute, y en a-t-il d'autres encore ; M. Mammeri reconnaît n'en avoir recueilli qu'une partie! Près de 300 pièces poétiques, au total, dont un bon nombre de sizains, qui ne sont pas toujours aisés à comprendre s'ils ne sont pas replacés dans le «contexte» social où ils ont été produits...

En conclusion, pour reprendre les termes de Mammeri :

«Ainsi dans le scénario classique d'une culture minoritaire dénuée de légitimité, le Cheikh a introduit une mutation décisive. Avec lui la condamnation de toutes les formes d'oppression, y compris l'oppression idéologique, le dépassement des cloisonnements tribaux émanent de l'intérieur même d'une culture vivante»

Si Mohand Ou Mhand et Cheikh Mohand Ou Elhocine (dont la rencontre mémorable s'est produite une seule fois et nous est ici rapportée) représentent bien

deux «génies» de la culture kabyle ¹, antithétiques en apparence mais en fait complémentaires. Deux poètes sauvés de l'oubli qui viennent enrichir la littérature orale berbère et aussi le patrimoine universel.

Une seconde édition des dires du Cheikh, avec la traduction française du texte kabyle, serait certainement la bienvenue.

Lamara Bougchiche

Rabah Belamri, *Femmes sans visage*. Paris, Ed. Gallimard, 1992, 141 p.

Du dernier livre de Rabah Belamri, on a envie de dire ce que l'auteur lui-même écrit à propos de son personnage principal, un homme «partagé entre souffrance et enchantement» (p. 54). La souffrance n'y pouvait manquer, et d'abord à cause des événements historiques qui transparissent çà et là, comme des souvenirs récents d'une cruelle précision. Le héros du livre a un peu plus de quinze ans au moment de l'Indépendance de l'Algérie, il a vu mourir sous ses yeux le moissonneur Saïd fendu en deux par les balles des soldats français qui cherchaient ce jour-là des harkis disparus avec leurs armes, mais à l'Indépendance, en août 62, il est poursuivi comme traître par les anciens maquisards pour avoir arrêté le geste de l'un d'eux prêt à tirer sur le docteur Robert, fils de colon. En sorte que parmi les questions qui émanent du livre, il y a celle-ci, liée à la tragédie historique : le combat contre les ennemis est-il seul à avoir un sens ? (p. 132).

Mais le livre évoque aussi des tragédies personnelles qui ne doivent rien à l'histoire, car le héros est un fils qui découvre un jour en son père absent l'assassin de sa mère mystérieusement morte. Pourquoi ce maître coranique, si

doux, si pondéré, a-t-il sombré dans une telle folie meurtrière ? Il n'y a point à cela de réponse assurée. Lorsque le père revient après dix ans passés au pénitencier de Lambèse (bouleversant portrait de cet homme émacié, d'une main un vieux cabas, de l'autre un burnous roulé au bout d'une ficelle), le fils lui oppose un tel refus d'amour que le père fera bientôt le choix de disparaître, emporté par l'oued en crue. Et c'est alors une autre question que le livre pose avec une bouleversante naïveté : «Pourquoi Dieu ne tue pas Satan ?» (p. 114), pourquoi faut-il qu'il y ait du mal dans le monde, en dépit du désir universel d'être bon.

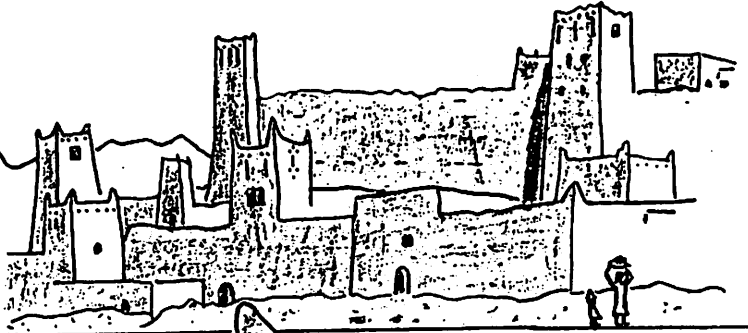
Cependant l'enchantement n'est pas moins présent, sous des formes multiples. Et d'abord parce que la trame ondoyante du livre, avec ses plis d'ombre et ses irisations, est traversée par un fil d'or : les réapparitions d'une mystérieuse femme voilée, sans doute née du désir, celui de l'âme au-delà de celui du corps. Enchantement encore que l'évocation de silhouettes exquises, comme cette Isabelle rêveuse que l'on voit apparaître à sa fenêtre, un chat dans les bras, ou celle des amours enfantines sous les amandiers, «chacun capturant sur le corps de l'autre des oiseaux fabuleux» (p. 62). L'enchantement, comme on le voit à cet exemple, passe par un choix soigneux de mots légers et lourds à la fois, comme ce berceau fait de tiges de lauriers entrecroisées, qui devient lourd lorsqu'il pèse «du poids de la mémoire» (p. 125). L'amour des mots se retrouve dans les prénoms donnés par leurs mères aux deux enfants, garçon et fille, pour l'un *Hab Hab Roumane* : fruit fruit du grenadier, pour l'autre *Had Ezzine* : pointe extrême de la beauté, prénoms que l'on ne trouve que dans les contes, mais «porter un beau prénom est un signe d'espérance, de bon augure pour aller dans l'existence». S'il fallait exprimer un regret, c'est la rare incongruité que constitue l'introduction du mot américain *barbecue* dans la gargote d'Hassan (p. 107). Pour reprendre encore une image de l'auteur, on peut dire du livre de Rabah Belamri que grâce à sa propre transparence, il franchit cette paroi de verre (p. 59) par laquelle nous nous tenons le plus souvent séparés du monde.

Dénise Brahim

TAFAT

GER TMAZIRT UKENMUD
 D ZARI NGUNAT. IDIS
 UBRID AMQRAN ILLA
 IFREM NAYT WAR AFUD.
 SEG USG WAS WWUZAL
 AYD ASSEN IQUR WASK
 IXSIYASEN WAFI
 ITKURASEN UZUWU
 TAMAZIRT S IGIDU.

DRUSEN MEDDEN IDREN G TMAZIRT...



G YAT TSAMMERT... IQRIMA
 YUKID T-TMETTUTNES GERDAMAN



ukiy d ussmid
 ikka-yid agensu



Timaland wussan smmid
 Tagerst tra ikcciden.

Zdemd nek ad dduy s Gwnat
 ad awiy timessi s nessiy tafat.

Geras tiqqad iywerz g uynbu

awid afa.



AGENSU NYAT TERREMT INMALAN YUKID . TAMA WWURTI G IGA UZUWU ABRID
 IDDER YUSSA TUDERT TAR ASSID . YATAS KA TUSSA UR ĠIN ASTBID
 IĠAYAS WUL AQIDUR ASAG UR YARID

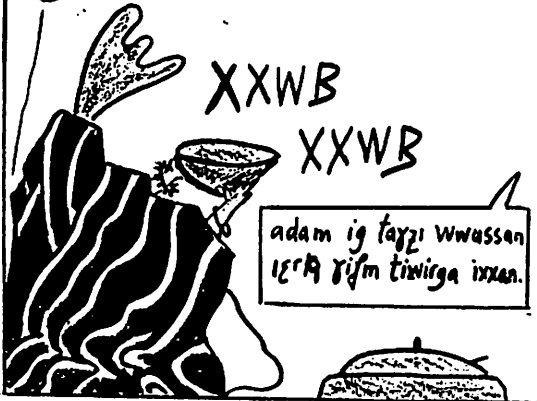
Ayam asafar adam ikkes
 iyn ka izlam ishanciren.

Asi urawen s igenna adi yasi datak.

Ayd ur tezrit .



YUSSA YITN KA FEF TUSSA
TSU ASAFAR G SNAT TXUBBA



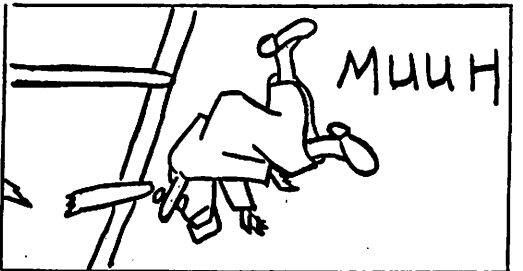
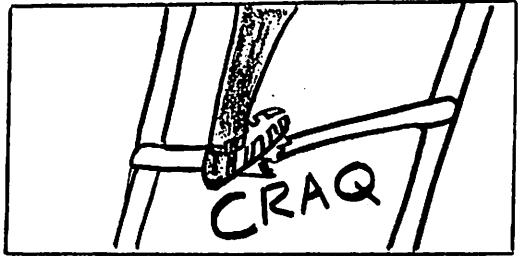
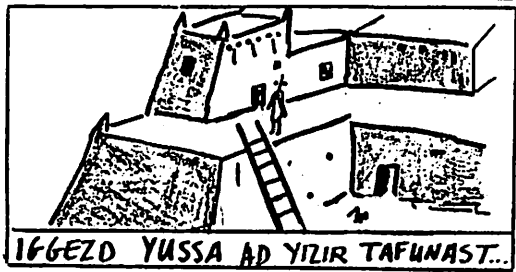
GUDIN WUSSAN G DA TTITIL TUSSA
ASAG TEGNA IS URT JTAFU USEKKA



ad asig urawen s igenna
ur kem ittasi ar ass nna
wenna kerzay ad illula
yasi udmawen ney s afella



ad as gey IZRI YUSSA
ikkan abrid MMASINISSA.



AU SOMMAIRE DES NUMEROS PRECEDENTS

1985

Mouloud Mammeri

Du bon usage de l'ethnologie. Entretien avec Pierre Bourdieu
Culture du peuple ou culture pour le peuple

Rachid Bellil

Quelques aspects du changement social au Gourara

Nabil u Farès

Maghreb : la question de la dénomination

Mohamed Guerssel

The role of sonority in Berber Syllabification

Kaddour Cadi

Valence et dérivation verbale en Tarifit

Melha Benbrahim

Le mouvement national dans la poésie kabyle, 1945-1954

1986

Mouloud Mammeri

Les mots, les sens et les rêves ou les avatars de *Tamurt*

Tayeb Sboui

Le Maghreb de Kateb Yacine

Nabile Farès

L'analyse freudienne de la violence originaire

Henri Lhote

Les sources du peuplement berbère au Sahara

Cheikh Ag Bay, Rachid Bellil

Une société touareg en crise : les Kel Adrar du Mali

Mahieddine Djender

L'histoire nationale et ses fondements sociologiques

Abdallah Bounfour

La parole coupée. Remarques sur l'éthique du conte

Francisco Perez Saavedra

Baños purificadores y baños orgiásticos entre los Canarios

Ali Azayko

Réflexions sur la langue et la culture berbères (en arabe)

1987

Kateb Yacine

La voix des femmes

Taïeb Sboui

Entretien avec Jacqueline Arnaud

Tassadit Yacine

Identité occultée ? Identité usurpée ?

Louis-Jean Calvet

La lutte linguistique des Jivaros d'Equateur

Ahmed Boukous

Syllabe et syllabation en berbère

Kais-Marzouk Ouariachi

Éléments pour la compréhension de la problématique «tamaziyt»

Pierre Cuperly

La cité ibadite : urbanisme et vie sociale au XI^e siècle

Renata Springer

Las Islas Canarias y sus inscripciones alfabéticas : parcela lejana de cultura bereber

1988

Kais-Marzouk Ouariachi

Éléments pour la compréhension de la problématique tamaziyt (suite et fin)

Pierre Cuperly

La cité ibadite : urbanisme et vie sociale au XI^e siècle (suite et fin)

Miloud Taïfi

Problèmes méthodologiques relatifs à la confection d'un dictionnaire du tamaziyt

Nadia Mecheri Saada

Les *âlêwen* de l'Ahaggar (à suivre)

Fernand Bentolila

Les syntagmes verbaux des serments dans différents parlers berbères

1989

Pierre Bourdieu

Mouloud Mammeri ou *La Colline retrouvée*

Tassadit Yacine

Une vocation en sommeil

Tahar Djaout

Lettre à Da Lmulud

Mouloud Mammeri

Une expérience de recherche anthropologique en Algérie

Domenico Canciani

Une science et une politique pour Babel : Les minorités, du conflit à la planification linguistique

Ginette Aumassip

De quelques problèmes de préhistoire en Algérie

Irani Behbahani Hom et Kaci Mahrour
 La Casbah : ville nouvelle latente
 Mahieddine Djender
 Essai sur les communautés villageoises et rurales en Algérie

SPECIAL 1990

Tassadit Yacine
 Mouloud Mammeri : un symbole

HOMMAGE A MOULOUD MAMMERI

Kateb Yacine, Mohammed Dib, Abdelatif Laâbi, Emmanuel Roblès, Tahar Ouetar, Malek Ouary, Mohammed Arkoun, André Nouschi, Marcel Moussy, Jean Pélégri, Rabah Belamri, Majid El Houssy, Ben Mohammed, Alain Romey, Ginette Aumassip, Kamel Malti, Ahmed Azeggagh, Youcef Sebti, Boualem Rabia, Idir Aït Amrane, Taïeb Sbouaï, Salem Zenia, Abdallah Hamane

ENTRETIENS AVEC MOULOUD MAMMERI

Tassadit Yacine
 Aux origines de la quête : Mouloud Mammeri parle
 Abdelkader Djeghloul
 Le courage lucide d'un intellectuel marginalisé
 Wadi Bouzar
 Où serait la différence avec les arbres de la route ?
 Tassadit Yacine
 Mouloud Mammeri dans la guerre (dossier spécial)
 Lettre pour l'ONU
 «Espoir Algérie»
 L'«affaire Mammeri»
 Entretien avec Tahar Oussedik
 Annexe documentaire

Articles

René Gallissot
 Octobre 88 en Algérie
 Rachid Bellil
 Oral - écrit dans la culture berbère
 Omar Carlier
 Le voyageur de l'Étoile, Ahmed Yahiaoui secrétaire et colporteur
 Robert Jaulin
 Arabe et islam
 Haïm Zafrani
 Judéo-berbères au Maroc

Ahmed Boukous

Vocalité, sonorité et syllabicité

Miloud Taïfi

L'altération des racines berbères

Kaddour Cadi

Pour un retour d'exil du sujet lexical en linguistique berbère

José Juan Jimenez Gonzalez

Redistribucion, jerarquia y poder : bases estrategicas en la prehistoria de Canarias

Mohammed Elmedlaoui

Pour une lecture de *Tajeɣɣunt n Tmaziyt* (de Mouloud Mammeri)

1991

Djamila Amrane

Les femmes et la guerre d'Algérie : répartition géographique des militantes (Algérie 1954-1962)

Aïssa Kadri

De la faculté de droit coloniale à la faculté de droit nationale : la formation des juristes en Algérie.(à suivre)

Elhoussein El-Moudjahid

L'expression de l'identité dans la poésie berbère moderne

Jean Pierre Martinon

Théorie des altérations du patrimoine ingouvernable

Rabah Kahlouche

L'influence de l'arabe et du français sur le processus de spirantisation des occlusives simples en kabyle

Ginette Aumassip

La mer saharienne

Nadia Mecheri Saâda

Les âléwen de l'Ahaggar (fin)

طبع المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية
وحدة الرغاية ، الجزائر

1992

Printed in Algeria.