

République Algérienne Démocratique et Populaire

Ministère de l'Enseignement Supérieur

et de la Recherche Scientifique

Université de Batna2



Faculté des Lettres et des Sciences Humaines

Département de Français

Ecole Doctorale de Français

Réseau Est

Antenne de Batna

**LA POETIQUE DE LA PERCEPTION SPATIALE
DANS L'ŒUVRE DE KATEB YACINE**

Thèse élaborée en vue de l'obtention du diplôme de Doctorat en Sciences des Textes Littéraires

Sous la direction du :

Pr : SAID KHADRAOUI

Présentée par :

Mlle : AMEL BOUSSAD

Membres du jury :

<u><i>Président :</i></u>	ABEDELLOUAHEB DAKHIA	Professeur à L'Université De Biskra
<u><i>Rapporteur :</i></u>	SAID KHADRAOUI	Professeur à L'Université De Batna
<u><i>Examineur :</i></u>	RACHID RAISSI	Professeur à L' Université De Ouargla
<u><i>Examineur :</i></u>	RACHIDA SIMON	Maitre De Conférences à L'Université De Batna
<u><i>Examineur :</i></u>	MOHAMED BOUDJADJA	Maitre De Conférences à L'université De Sétif

Année Universitaire

2016-2017

Remerciements

Je tiens à exprimer ma profonde reconnaissance et ma gratitude à Monsieur **S.KHADRAOUI**, Professeur à l'université de **BATNA**, pour avoir accepté d'encadrer cette thèse de doctorat et aussi pour sa disponibilité et ses précieux conseils qui m'ont permis d'aboutir dans ce travail.

Je tiens à remercier Monsieur **P. VILAR**, Professeur à l'université de **PARIS 7**, en sa qualité de Co- Encadreur qui a contribué à l'accomplissement de ce travail.

Je tiens, également, à remercier Monsieur **A.DAKHIA**, Professeur à l'université de **BISKRA**, pour l'honneur qu'il m'a fait en acceptant la présidence de ce jury.

J'adresse mes profonds remerciements à Monsieur **R.RAISSI**, Professeur à l'université de **OUARGLA**, Mme **SIMON**, M.C à l'université de **BATNA**, Monsieur **BOUDJADJA**, M.C à l'université de **SETIF**, pour leur grande disponibilité d'examiner et évaluer ce travail.

Je tiens à leur témoigner toute ma reconnaissance.

J'adresse mes profonds remerciements à Monsieur **S. ABEDLHAMID**, Professeur à l'université de **BATNA**, et à lui témoigner ma gratitude pour tous les efforts consentis pour le bon fonctionnement de l'école doctorale, sa grande disponibilité, et l'aide qu'il nous a apportée.

Je tiens aussi à remercier mon oncle **A.MIHI**, Professeur à l'université de **BATNA**, pour tous ses conseils et ses orientations.

Dédicace

Je tiens à dédier ce travail de recherche à **Ma Mère** qui n'a pas hésité devant aucun sacrifice pour me permettre d'en arriver là où je suis.

Table Des Matières

TABLE DES MATIÈRES

Introduction	2-11
Partie I. : La poétique de la perception spatiale et l'action du sujet dans un espace phénoménal	
Chapitre I.I : La poétique de la perception et l'espace dans « Les Ancêtres Redoublent de férocité »	14-53
I-I-1 L'orientation du corps comme système synergique dans sa prise sur le Monde ----	14
I-I- 2 La vision de la profondeur comme dimension existentielle	23
I-I- 3 Le mouvement comme variation de la prise du sujet sur le monde	32
Chapitre I- II : La poétique de la perception spatiale et le sentir dans «Le Cadavre Encerclé »	55-76
I- II-1 La sensation et les actes de conscience	55
I-II-2 La coexistence du sentant et du sensible	61
I-III-3 La sensation et l'expérience synesthésique.....	68
Chapitre I-III : La poétique de la perception et la spatialité du corps dans « Le Cadavre Encerclé »	78-110
I-III-1 Le corps comme objet	78
I-III -2 Le corps et le mouvement	86
I-III -3 Le corps avec l'autre	95
Partie II : La poétique de la perception et la schématisation de l'espace	
Chapitre II-I: La poétique de la perception spatiale et les formes locales dans « Le Polygone Étoilé »	113-138
II-I-1 Le paysage discursif et l'image iconique	113
II-I-2 L'aspectualisation spatiale	120
II-I-3 Promiscuités et distances	131
Chapitre II-II: La poétique de la perception spatiale et les constructions discursives dans « L'Homme aux Sandales de Caoutchouc » 140-163	
II-II-1 La configuration des lieux	140
II-II -2 La disposition figurative : surface / profondeur	149
II-II -3 L'usage logico-mathématique des concepts : symétrie-dissymétrie-assymétrie	155
Chapitre II-III : La poétique de la perception spatiale et la symbolisation de l'observateur dans « L'Homme aux sandales de Caoutchouc » 165-193	
II-III -1 La thématization de l'observateur	165
II-III -2 Les variations morphologiques des segments subjectifs de l'observateur-	173

Table Des Matières

II-III -3	La manifestation plastique de l'observateur -----	181
Partie III : La poétique de la perception spatiale et le récit filmique		
Chapitre III-I : La poétique de la perception spatiale à travers les poses, postures, places, et postes dans « Nedjma » -----		
196- 234		
III-I -1	La confrontation positionnelle entre personnage/environnement -----	196
III-I -2	La vision et le point de vue -----	214
III-I -3	Le regard dans la scène -----	217
Chapitre III-II : La poétique de la perception spatiale et le langage Cinématographique dans « Nedjma » -----		
236-267		
III-II -1	La direction des personnages sur la scène -----	236
III-II -2	La mise en place des personnages et la distance morale -----	242
III-II -3	Le montage des plans -----	251
Chapitre III-III : La poétique de la perception spatiale et la caméra subjective dans « Nedjma » 269-306		
III-III -1	Les plans et les séquences -----	269
III-III -2	La juxtaposition des plans fixes à l'intérieur des séquences -----	277
III-III -3	La lumière et la bande sonore -----	280
Conclusion	-----	308-312
Bibliographie	-----	314-318

Introduction

Lisant face à face l'œuvre de Kateb Yacine, la critique moderne cerne d'une manière saisissante deux représentations littéraires de la réalité. Elle ne s'occupe nullement pour cela du monde extérieur au discours: les conditions historiques de la rédaction de l'œuvre ou de la genèse lui sont indifférentes, comme lui sont indifférentes aussi au départ du moins, les conditions socioculturelles de réception de ces récits. Elle s'en tient aux textes seuls, et fait émerger de leur confrontation des traits spécifiques dont aucun lecteur actuel ne saurait contester la pertinence: pour peu qu'il les renvoie à une théorie explicite du discours et les traduise dans son métalangage.

Voici que, du côté de l'œuvre katebienne, se dessine un univers figuratif dont l'essence est de présenter les phénomènes sous une forme complètement extériorisée, de les rendre visibles et tangibles dans toutes leurs parties, de les déterminer exactement dans leurs relations spatiales et temporelles⁽⁰¹⁾; voilà que, du côté des personnages, qui sont sans contours, temps et lieux sont indéterminés et appellent une interprétation: les pensées et les sentiments restent inexprimés. Tout reçoit chez Kateb Yacine un éclairage égal dans un enchaînement uniforme, alors que l'histoire au contraire ne livre ses images que par fragments, suggérant un arrière – plan obscur: elle contient un deuxième sens, caché⁽⁰²⁾

Nous voyons que l'œuvre de Kateb Yacine provoque pourtant, un effet de réalité, elle construit un monde, mais chaque fois selon un régime qui lui est propre et qui prend naissance dans l'organisation même de son discours. De sorte que les différences entre les univers qui se dégagent de la lecture tiennent d'avantage aux relations et aux modes d'agencement à travers lesquels s'ordonnent leurs images.

Dans chaque cas, les sélections opérées, les contenus exhibés et ceux qui sont occultés disposent, parallèlement à la trame narrative d'une cohérence interne descriptible dans les récits katebiens en des termes similaires un espace spécifique de manifestation figurative dont les enjeux culturels pourront être ultérieurement envisagés. C'est sur un terrain de cet ordre que nous aimerions situer le présent travail.

A l'origine de notre étude sur la poétique de la perception spatiale dans l'œuvre de Kateb Yacine, particulièrement dans «*Le Cercle des Représailles*» 1959, «*Le Polygone Étoilé*» 1966, et «*L'Homme aux Sandales de Caoutchouc*» 1970, il y a d'abord une

⁽⁰¹⁾ Foucault, Michel, *L'Ordre du Discours*, Paris, Gallimard, 1971, p.32.

⁽⁰²⁾ Lévi- Strauss. Cl, *Mythologie IV. L'Homme Nu*, Paris, Plon, 1971, p.573.

interrogation d'ordre génétique dans le sens que donnent à ce terme les travaux littéraires qui sont ainsi qualifiés.

Notamment, l'œuvre de l'auteur constituée de poèmes, romans, pièces théâtrales, est susceptible de fournir d'utiles indications permettant de confirmer ou d'infirmer des hypothèses que l'analyse du texte seule a permis de formuler; surtout lorsque ces documents sont précis et abondants..

Reposant sur des hypothèses générales concernant les phénomènes discursifs, l'œuvre de Kateb Yacine nous paraît fournir le cadre approprié pour focaliser un aspect particulier de ces phénomènes: la poétique des configurations discursives de la perception spatiale dans le texte Katebien. Les figures spatiales, en effet, constituent dans l'œuvre de l'auteur un vecteur essentiel de production de réel, non seulement parce qu'elles disent en abondance les lieux, mais parce qu'elles recouvrent aussi des enjeux, d'ordre cognitif, qui dépassent la seule figurativité⁽⁰³⁾, nous dirons la seule iconicité spatiale.

Pour saisir, aussi largement et aussi rigoureusement que possible, l'ensemble des parcours sémantiques à travers lesquels la perception spatiale vient occuper, sous ses différents aspects, une place prépondérante et même matricielle dans le texte de Kateb Yacine, une réflexion méthodologique s'avère indispensable. Toutefois, on ne peut ainsi poser la question de la perception spatiale sans envisager du même coup un éclaircissement de celle-ci.

Rapportée à l'œuvre de Kateb Yacine, la poétique de la perception spatiale pourrait élargir son domaine de définition dans la mesure où l'appellation critique renvoie Habituellement à un double triptyque où le récit entendu comme agencement de faits prend à la fois la forme du livre et du film.

Il est plus difficile de dire en quelques mots comment la poétique de la perception spatiale trouve définition.

Les emplois critiques ont d'ailleurs souvent joué, de cette conceptualisation vague ; dans le cadre de propositions plus ou moins bien définies, on a pu lire qu'on avait ici une perception spatiale du texte, de façon plus lointaine, une perception du lecteur, ou par métaphore, une perception spatiale artistique.

⁽⁰³⁾ Arrivé, Michel, «La Sémiotique Littéraire» in Coquet. J- Cl, éd., *Sémiotique*. L'École de Paris, Hachette, 1982, pp. 135-136.

Introduction

Comme projetée du dehors, et par au dessus, pour sa conception de forme, précisément de la sensibilité, la perception spatiale a été appelée au secours de la caractérisation des genres artistiques. En réalité, cet usage fait de celle-ci, une dimension où est prise en compte l'existence de l'observateur, de l'auditeur ou du lecteur.

De ce fait, il devient nécessaire de déterminer la place qu'occupe la perception spatiale dans l'intelligence⁽⁰⁴⁾ narrative et, notamment, celle que lui accorde le récit, ici, Katebien, suspendu à des faits souvent appréciés comme d'infimes, altérations. D'une première manière, c'est donc en sa qualité d'histoire, à travers la logique des actions, pour l'intrigue susceptible de distinguer le fait banal du véritable événement, que le récit Katebien est rapporté à la poétique de la perception spatiale.

Mais, secondement, parce que ce récit est aussi discours certes, d'un type particulier où, discours écrit, il n'a ni l'immédiateté ni la réciprocité d'une situation de parole ordinaire et doit reconstruire le contexte de son énonciation, il faut mettre la poétique de la perception spatiale en relation avec l'origine narrative dont elle procède.

Confronter la perception spatiale et le récit dans une perspective poétique revient à prêter une attention toute particulière aux faits de voix et de mode⁽⁰⁵⁾. Si, en matière de Voix, la dissociation de l'auteur et du narrateur, n'influe pas directement sur la constitution de la perception spatiale encore qu'elle fasse des lieux une réalité double face articulant univers mondain et fictionnel, la question du point de vue est quant à elle déterminante. Parce qu'en son régime, le récit nous introduit sans crier gare dans l'intériorité d'un sujet, l'aventure de la perception y est spécifique. Chez Kateb Yacine, la perception spatiale est dépendante de son observateur, mais l'accès à la subjectivité des personnages devient le moyen de faire surgir des scènes imagées, en leur espace schématisées⁽⁰⁶⁾.

Reste la question des mondes que l'histoire élabore et auxquels elle nous introduit. La perception spatiale y joue un rôle de tout premier plan, par le potentiel

⁽⁰⁴⁾ Dans une version forte de la narrativité conçue par Ricœur, Paul, comme médiation du temps humain, *Temps et Récit : l'intrigue et le récit historique*, t.1 (1983), Points Seuil, 1991, p.18.

⁽⁰⁵⁾ Voir à cet égard, Gérard, Genette, « Récit fictionnel, Récit factuel », *Fiction et diction*, Seuil, 1991, pp.65-93.

⁽⁰⁶⁾ Desclés, J.-P., « La prédication opérée par les langues (ou à propos de l'interaction entre langage et perception) », *Langages*, n° 103, 1991, pp.83-96.

figuratif du récit dont la richesse rivalise cette fois avec l'épaisseur temporelle de l'histoire.

Notre objectif n'est pas ici de présenter des théories dont les principes seront supposés connus du lecteur du moins dans leurs grandes lignes. Il est plutôt de les mettre au service de plusieurs textes de Kateb Yacine que nous avons sélectionné et d'éprouver, chemin faisant, la validité de leurs propositions et l'efficacité de leurs instruments de description. Il sera ici question d'observer un phénomène particulier, en apparence tenu, dont la portée cependant, croyons-nous, le dépasse: et cela, du côté méthodologique de l'analyse discursive, dont on se propose de discuter, de préciser ou d'approfondir certains aspects, que du côté de la critique littéraire appliquée à l'œuvre Katebienne, dans laquelle nous pensons pouvoir isoler le principe directeur d'une schématisation de la perception spatiale. Cette double perspective, pourtant, ne va pas sans difficulté.

Par ailleurs, les hypothèses qui ont surgi au cours de notre lecture de l'œuvre de Kateb Yacine pourront alors être formulées: elles se présenteront comme un canevas d'analyse des configurations spatiales saisies à différents niveaux. Il nous sera d'abord possible d'étudier les constructions discursives d'une poétique de la perception spatiale dans le texte katebien comme des formes locales où se règle, par un jeu de relations internes de références renvoyées à l'instance d'un sujet observateur le dispositif des localisations dans son ensemble.

C'est alors qu'un second mouvement, esquissé au cours de notre lecture, élargira la problématique à la question générale de la perception spatiale dans le discours poético romanesque investi dans l'énoncé des lieux, certes, mais pas seulement.

C'est donc à une certaine poétique de la lisibilité de l'écriture dite poético romanesque qu'on se propose de réfléchir ici, en cherchant à dégager ses principes fondamentaux et en les trouvant précisément autour de la perception spatiale.

Comment le discours katebien reconstruit-il la poétique de la perception spatiale? Quels rapports établit-il entre la perception spatiale et les personnages de l'action romanesque? Comment le texte romanesque katebien fixe-t-il une certaine schématisation culturelle de la perception, un certain usage de la visibilité? Comment le processus dynamique de sa mise en scène en fait-il le support d'un autre discours non plus figuratif, mais plutôt herméneutique ?

La réponse même fragmentaire à ces questions peut nous mettre sur le chemin d'une poétique du sujet; ou plutôt d'un sujet, Kateb Yacine, en tant qu'acteur engagé dans la connaissance. Il s'agirait au fond, d'examiner par les moyens de l'analyse quelques modes fondamentaux de son fonctionnement cognitif. Au total, ce qui justifiera notre étude, c'est le tracé d'un sujet: un style.

Nous supposons que le dispositif spatial de Kateb Yacine permettrait d'assurer une étroite connexion entre la structure textuelle et les formations de la connaissance sensible, qui règle la représentation figurative, et celle de la connaissance intelligible, qui règle les valeurs cognitives de la certitude et de l'intime conviction d'un juge. Ce lieu, renouant en sous main la dualité thématique de l'œuvre, garantirait du même coup l'unité effective du texte.

Notre lecture globale de tous les écrits katebiens nous a ainsi suggéré une hypothèse concernant l'enjeu de la perception spatiale dans son œuvre poético romanesque, dont les significations dépasseraient la simple représentation figurative. Or, au-delà de son éventuelle validité descriptive pour une œuvre particulière, cette hypothèse a une ambition plus large: celle de mettre à nu un fonctionnement du discours spatial régissant plusieurs niveaux de lecture et renvoyant à l'énonciation en acte. D'un côté, elle permet de tracer le profil cognitif de l'énonciateur, et de l'autre, elle permet de suggérer une explication de l'efficacité particulière de l'écriture de Kateb Yacine en termes de réception.

Nous postulons, en outre, que l'écriture de la perception s'enfonce dans la texture de la vision, dans l'entrelacs, dans l'immanence du perçu et de celui qui perçoit, cherche assidûment le seuil, la coupure originaire qui instaure nos perceptions comme des possibilités de la connaissance.

De la sorte, nous pouvons dire, que l'œuvre de Kateb Yacine est du seul point de vue de la perception spatiale un discours clos et un récit ouvert: discours clos parce que la spatialité y est non seulement ressassée, mais parce que ses figures, entre le début et la fin, y délimitent une cartographie sans marge, dont le quadrillage installé dans les pages de chaque texte se retrouve aussi vigoureusement dessiné; mais récit ouvert parce que le dispositif de la spatialité, dans son fonctionnement non figuratif, renvoie à un autre récit, extérieur et englobant, celui d'une formation sociale du savoir, avec les

repères qui fondent et stabilisent ses certitudes, si clairement proclamés par Kateb Yacine dans son discours poético romanesque.

Ce double mouvement, concentrique lorsqu'on décide d'envisager le texte comme un tout de signification et lorsqu'on tente de l'appréhender dans sa dimension de communication, correspond, nous semble-t-il, au déplacement prudent, mais sensible, qui a marqué notre réflexion sur la poétique de la perception spatiale. Sans se départir en effet des principes de pertinence que celle-ci s'est fixés et qui fondent son caractère opératoire, elle est conduite à dépasser la seule description des formations significantes pour s'interroger de plus en plus sur ce qui en assure l'efficacité culturelle.

Par conséquent, un instrument de méthode s'impose-t-il, non pour comprendre, mais pour décrire, non pour élucider le sens, mais pour examiner comment il fonctionne. Reposant sur la phénoménologie de la perception pour dégager les qualités spécifiques d'un espace romanesque, une théorie de la perception spatiale, en premier lieu, nous paraît fournir le cadre conceptuel approprié à repérer les vecteurs sensoriels et affectifs de la spatialisation, et par là, même le monde d'investissement de l'espace par le sujet.

En second lieu, nous avons choisi une théorie de la relation entre perception et instances d'énonciation, s'appuyant ici sur la sémiotique pour voir que la spatialité dans le récit Katebien n'est pas imposée d'emblée comme un savoir du narrateur, mais se construit au fur et à mesure des actes et des déplacements du personnage, de sa propre activité de découverte et de reconnaissance.

En dernier ressort, il nous a semblé qu'une théorie traitant l'esthétique de l'art s'avère efficace pour décrire la poétique de la perception spatiale dans le récit « filmique » de Kateb Yacine, qui nous permettra par excellence de reconstituer l'aventure du regard dans son célèbre roman « Nedjma » : le regard, le mouvement ne sont plus de simples fonctions mises au service de la représentation ; ils manifestent, ici, la quête d'une véritable esthétique de l'art cinématographique.

Le principe de méthode que nous adopterons consiste tout simplement à prendre progressivement du recul par rapport à notre objet. Comme le spectateur d'un tableau, il nous faudra aller et venir, tantôt très proche pour l'auscultation d'un détail, tantôt à distance pour saisir la vision d'ensemble où ce détail s'intègre. La proximité permet

Introduction

d'observer avec précision la touche matérielle du texte, mais le recul permet seul de voir ressortir le dessin des articulations profondes.

Notre démarche qui résulte de l'actualisation d'un système descriptif se prête particulièrement bien à cette attitude, dont nous pouvons dire qu'elle est en définitive la formulation méthodique et qu'elle tend, sur le mode de la rationalisation déductive, à sa formalisation scientifique.

Notre étude concrète, deuxième champ d'activité, vient confirmer en retour le bien fondé des modèles théoriques, s'emploie à mettre à nu de manière homogène la construction du sens qu'effectue un lecteur lorsqu'il lit ou un spectateur lorsqu'il regarde.

Voici le chemin qu'on se propose de suivre: la première partie de notre étude consiste à assumer rigoureusement la problématique des différents niveaux de saisie. Partant alors des effets figuratifs qui relèvent de la perception spatiale, nous en arriverons petit à petit à dégager l'essence de celle-ci comme accès à la vérité et trouver que le monde perçu est non pas ce que nous pensons mais ce que nous vivons.

Dans le silence de la conscience, nous voyons apparaître non seulement ce que veulent dire les mots, mais encore ce que veulent dire les choses. Partant donc de l'expérience de l'auteur lui-même, une expérience du réel comme de l'imaginaire, nous en arriverons pour autant que nous pouvons être assurés que la plus importante acquisition de la perception spatiale sous l'angle de la phénoménologie est sans doute d'avoir joint l'extrême subjectivisme et l'extrême objectivisme dans sa notion du monde ou de la rationalité : les perspectives se recourent, les perceptions se confirment, un sens apparaît. Un sens qui transparait à l'intersection des expériences de l'auteur et celles d'autrui.

Le parcours suivi consisterait à démontrer la vraie perception et de réapprendre à voir le monde dans l'œuvre de l'auteur. Et en lisant l'histoire racontée, nous chercherons la signification du monde Katebien avec autant de profondeur. Aussi, nous essayons de comprendre le fait qui incite Kateb Yacine à écrire et prendre en main le sort de son pays où il devient responsable de son histoire par la réflexion, mais aussi par une décision où il engage sa vie et dans les deux cas il s'agit d'un acte violent qui se vérifie en s'exerçant.

Alors, par prélèvement des constructions figuratives les plus récurrentes, nous examinons la poétique de la perception spatiale comme révélation du monde, reposant sur elle-même ou encore se fondant elle-même. Car toutes les connaissances de l'auteur s'appuient sur un sol de postulats et finalement sur sa communication avec le monde comme premier établissement de la rationalité. L'interrogation qu'il adresse au lecteur, elle se redoublera donc indéfiniment, elle sera, un dialogue ou une méditation infinie.

Nous choisirons une seconde option au niveau de la deuxième partie, qui consistera à envisager la spatialité⁽⁰⁷⁾ d'abord sous ses formes locales, et ensuite sous sa forme globale. Par formes locales, nous entendons la manière dont se constituent les espaces⁽⁰⁸⁾ dans le discours romanesque.

Mais, nous entendons aussi par là la relation plus profonde sur le plan génératif et de portée plus étendue puisqu'elle transcende les unités descriptives entre les différents espaces et les différents parcours narratifs.

Il s'agit alors d'étudier les diverses localisations en tant qu'elles sont bien parties prenantes des structures narratives, et non pas un simple décor.

Pour cette analyse des formes locales, nous serons amenés à privilégier, souvent à partir d'examen de détail, les différents parcours de la spatialité que réalisent les acteurs individuels. Ainsi par exemple la relation entre les lieux dans l'œuvre de Kateb Yacine, peut être ramenée par réduction sémantique à une relation lexicalisée dans l'opposition «surface» vs «fond»; et cette dernière peut à son tour, par l'effet d'une nouvelle réduction, être renvoyée à l'opposition sémique élémentaire qui définit l'axe de la /verticalité/: /haut/vs/bas/. L'intérêt d'un tel déplacement peut ne pas être paraître évident.

Cette démarche dégagée de la sémiotique, qui a le mérite de la clarté ne peut cependant pas, à notre avis, être adoptée de manière exclusive: peut être parce qu'elle est, en quelque sorte, assoiffée de réduction et qu'elle tend trop vite, pour l'analyse d'un aussi vaste texte, à n'envisager les choses que sous le mode de l'intuition globale du discours énoncé. Il nous paraît nécessaire de séjourner auparavant dans le champ du figuratif et dans celui du narratif, tels qu'ils s'offrent pour eux-mêmes dans le fil de la lecture.

⁽⁰⁷⁾ Hamon, Philippe, *Introduction à L'analyse du Descriptif*, Paris, Hachette, 1981, p.96.

⁽⁰⁸⁾ Ibid., p.133.

Nous devons, dans ce cadre élargir, étudier la liaison verticale qui va de la disposition générale des lieux et de leurs rapports réciproques. Que la poétique de la perception spatiale, débordant le cadre descriptif, exige une interprétation et qu'elle soit en même temps le support signifiant d'un discours abstrait, c'est cela que l'analyse devra alors mettre à nu.

Enfin, dans la troisième partie, il s'agit d'inscrire la poétique de la perception spatiale à la lumière d'une esthétique de l'art dans une dynamique narrative. La question n'est pas uniquement théorique : une étude de la perception spatiale dans le récit katebien appelle cet intérêt. En effet, à l'intérieur du récit Katebien tout en moins, nous essayons de voir comment le personnage vit une histoire où l'événement continue de lui dicter sa conduite sans lui offrir une chance de renouveau.

Aussi, nous tenterons de démêler le problème qui fait que le personnage de Kateb Yacine se trouve impliqué dans une guerre qui, par défaut, fait de son mouvement physique un mode d'être privilégié.

On le voit organiser des manifestations, mener les manifestants à des endroits inédits, et infléchir le cours de l'histoire. En dernier lieu, nous tenterons de savoir avec le récit de Kateb Yacine saisi comme film cinématographique, comment la vie de son personnage est ramenée à la simple expression du regard et du mouvement. De cette manière, le parcours du personnage katebien est bien celui de l'histoire.

Mais, auparavant, on s'accordera, avant de commencer notre analyse sur le fait que la poétique de la perception spatiale, au moins en ce qu'elle est caractérisée par le franchissement⁽⁰⁹⁾ d'une frontière et une modification⁽¹⁰⁾ du lieu, s'inscrit mieux dans la configuration générale des actions décisives, quoique le passage ne modifie pas non plus l'être du sujet impliqué par le fait. Par son caractère de mouvement orienté, et le changement du décor qu'elle occasionne, elle a vocation à compter parmi les actions de premier plan.

Ce sont les personnages qui inscrivent l'histoire en leur pas qu'il faut suivre. Il convient de prêter une attention aux modes et aux tracés que leurs déplacements figurent, pour décider, en relation avec les séquences ainsi montées, de la part prise par la poétique spatiale et le décor dans l'agencement de l'intrigue. Chez Kateb Yacine, la

⁽⁰⁹⁾ Derville-Bastuji, J., *Structures des Relations Spatiales dans Quelques Langues Naturelles : introduction à une théorie sémantique*, Genève, Droz, 1982, p.301.

⁽¹⁰⁾ Ibid., p. 307.

liberté, par son potentiel de résolution de l'histoire, et pour une spatialité qui ne s'exprime plus au travers d'étroites limites narratives, mais assigne la conduite générale des actions, donne à la poétique de la perception toute son ampleur.

Mais, nous pouvons d'ores et déjà en fixer l'idée, et les garde-fous. Si d'un côté, au niveau de la mise en scène figurative, la poétique de la perception spatiale est circonscrite dans le parcours syntagmatique du sujet voyant, disant, sentant, touchant, travaillant, luttant ou se déplaçant qui le produit et qui, à travers lui, s'identifie partiellement, d'un autre côté, au niveau de la portée figurative des représentations de la spatialité, il apparaît que c'est la disposition elle-même qui, par la régularité de ses agencements profonds, construit comme un terme aboutissant le profil d'un sujet et en institue pour une part l'identité.

Il va de soi qu'entre le sujet qui projette son espace et l'espace qui projette un sujet, il s'agit chaque fois de deux formations de sujet fort différentes.

Dans le second cas, le sujet n'est plus le simulacre, figure énonçante ou énoncée du discours, mais l'instance d'énonciation elle-même, désormais restructurable. Celle-ci s'y dessine en creux, ou comme une ombre portée; elle peut être décrite comme un faisceau d'attitudes cognitives fondées précisément sur des relations en quelques catégories spatiales fondamentales. Ces relations, au double niveau iconique et abstrait auxquels elles opèrent, constituent l'extériorisation spatiale d'un dispositif de la connaissance.

De cette manière, nous pouvons dire que dans les jeux de cette poétique de la perception spatiale, le sujet trouve un mode spécifique du connaître. On comprend alors comment l'analyse des configurations spatiales permet d'affirmer que la perception peut être entendue comme le point origine du sujet.

Ce sujet, appelé sujet énonciatif, peut être considéré comme un acteur caractérisé par une configuration cognitive propre, à la limite, une certaine disposition mentale, laquelle est produite par la perception spatiale. Ce sujet, nous le considérons comme un actant et non pas comme Kateb Yacine en personne: il s'agit bien, en effet, d'une reconstruction issue de l'analyse.

PARTIE I

**La poétique de la perception spatiale et l'action du corps dans un espace
phénoménal**

Chapitre I-I

La poétique de la perception et l'espace dans

« Les ancêtres Redoublent de Férocité »

**I-I-1 L'orientation du corps comme système synergique dans sa prise sur
le monde**

La référence naturelle de la matière¹ au monde nous a conduit à une nouvelle conception de l'intentionnalité qu'il faut approcher plus directement en examinant la notion symétrique d'une forme de la perception en particulier la notion d'espace.

Nous appliquons celle-ci à notre corpus dans la mesure où nous pouvons dire que Kateb Yacine interprète l'espace non seulement comme le milieu réel ou logique dans lequel se disposent les choses, mais le moyen par lequel la position des choses devient possible. C'est-à-dire, qu'au lieu de l'imaginer comme une sorte d'éther dans lequel baignent toutes les choses ou de le concevoir abstraitement comme un caractère qui leur soit commun, il le voit comme la puissance universelle de leurs connexions.

Donc, nous pouvons dire que les personnages de Kateb Yacine vivent dans les choses et ils considèrent vaguement l'espace tantôt comme le milieu des choses, tantôt comme leur attribut commun, ou bien ils ressaisissent l'espace à sa source, ils pensent actuellement les relations qui sont sous ce mot et ils s'aperçoivent alors qu'elles ne vivent que par un sujet qui les décrivent, et ils passent de l'espace spatialisé à l'espace spatialisant.

Dans le premier cas, le corps des personnages et les choses, leurs relations concrètes selon le haut et le bas, la droite et la gauche, le proche et le lointain peuvent leur apparaître comme une multiplicité irréductible, dans le second cas ils découvrent une capacité unique et indivisible.

Dans le premier cas, ils ont affaire à l'espace physique, avec ses régions différemment qualifiées ; dans le second, ils ont affaire à l'espace géométrique dont les dimensions sont substituables, ils ont la spatialité homogène et isotrope, ils peuvent au moins penser un pur changement de lieu qui ne modifierait en rien le mobile, et par conséquent une pure position distincte de la situation de l'objet dans son contexte concret.

¹ Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, Coll., «Tell », 1945, p.290.

Chapitre I-I : La poétique de la perception et l'espace dans « Les ancêtres Redoublent de Férocité »

Nous essayerons de confronter la conception de l'espace avec l'expérience vécue par les personnages de Kateb Yacine. Soit, par exemple l'expérience du «haut» et du «bas» que nous avons pu trouver précisément dans «*Les Ancêtres redoublent de férocité*», pièce théâtrale de Kateb Yacine tirée du «*Cercle Des Représailles*» dans la mesure où celle-ci se défasse et se refasse sous nos yeux.

Observons l'extrait suivant :

«Au pas de gymnastique, Hassan fait plusieurs fois le tour de la salle, sur les estomacs des hommes, tous couchés au garde-à- vous, comme préparés à cet étrange rite punitif. Hassan retourne à sa place. On ne voit plus que la flamme de briquet éclairant Mustapha. A pas de loup, Hassan va réveiller Mustapha. Celui-ci se dresse, automatiquement, pour faire la courte échelle à Hassan qui se met à gratter le plafond avec un instrument de fortune. Un temps. Le jour se lève. Lumière sur Hassan. Il retombe sur ses pieds.»

Mustapha : « (...) Notre jour n'est pas encore arrivé.

Hassan (retombant sur ses pieds) : Ce sera pour ce soir.»

« Les hommes se réveillent : Noir. (...)Lumière sur Hassan et Mustapha. La scène précédente se répète rapidement. On voit Hassan venir à bout du plafond. Sa tête est déjà engagée dans l'ouverture. » (A.R.F., pp.124-125)

Cette extraction fragmentaire montre que la scène paraît d'abord irréaliste et renversée, au second niveau de la vision, la perception des personnages commence de se rétablir ; à ceci près que « *Les hommes allongés* » ainsi que «*Hassan*» marchant au dessus d'eux ont le sentiment que leur propres corps sont renversés. Au cours d'une seconde série de pas dans la salle, les objets apparaissent pour les personnages d'abord renversés, mais moins irréels que la première fois.

Par la suite, la scène n'est plus renversée, mais les corps qui sont sentis en position anormale. Toutefois, le corps des «*Hommes*» se redresse progressivement et paraît être enfin en position normale, surtout quand «*Hassan* » est en position d'action, faisant réveiller Mustapha pour faire gratter le plafond. Les objets extérieurs «*Le*

Chapitre I-I : La poésie de la perception et l'espace dans « Les ancêtres Redoublent de Férocité »

briquet», «*L'instrument de fortune*» ont de plus en plus l'aspect de la réalité. Les gestes d'*Hassan* qui se laissaient d'abord tromper par le nouveau mode de vision et qu'il fallait corriger compte tenu du bouleversement visuel, vont sans erreur à leur but.

Les nouvelles apparences visuelles qui, au début, étaient isolées sur un fond d'ancien espace, s'entourent au prix d'un effort volontaire, ensuite sans aucun effort, d'un horizon orienté² comme elles. En dernier lieu, la localisation des sons est correcte si les objets sonores sont vus en même temps qu'entendus. Toutefois, elle reste incertaine, avec une double représentation, ou même incorrecte, si les objets sonores n'apparaissent pas dans le champ visuel des personnages.

Ces illustrations scéniques se présentent à l'envers, et la masse de sensations qui constituent le panorama a été retournée, placée elle aussi de manière inversée.

Cette autre masse de sensations qui est le monde tactile demeure pendant ce temps droite ; elle ne peut plus coïncider avec le monde visuel, et en particulier les sujets ont de leurs corps deux représentations inconciliables ; l'une qui leur est donnée par ses sensations tactiles et par les images visuelles qu'ils ont pu garder du premier acte scénique, l'autre, celui de la vision présente, qui montre le corps d'*Hassan* «*Les pieds en l'air*». Ce conflit d'images ne peut finir que si l'un des deux antagonistes disparaît.

Savoir comment une situation normale se rétablit revient alors à savoir comment la nouvelle image du monde et du corps propre peut faire déplacer l'autre. On remarque qu'elle y réussit d'autant mieux que le sujet «*Hassan*» est plus actif. C'est donc le mouvement contrôlé par la vue qui apprendrait au sujet à mettre en harmonie les données visuelles et les données actives : *Hassan* s'apercevrait, que le mouvement nécessaire pour atteindre le plafond, et qui était jusqu'ici un mouvement vers le «haut» est figuré dans le nouveau spectacle visuel par un mouvement vers ce qui était auparavant «le bas».

Le «haut» du champ visuel, où les jambes d'*Hassan* apparaissent d'abord, ayant été identifié avec ce qui est le «bas» pour le toucher, le sujet n'a bientôt plus besoin de

². Ibid., p.291.

Chapitre I-I : La poésie de la perception et l'espace dans « Les ancêtres Redoublent de Férocité »

la médiation d'un mouvement contrôlé pour passer d'un système à l'autre, ses jambes viennent résider dans ce qu'on appelle le «haut» du champ visuel³, non seulement, il les y voit, mais encore il les y sent et finalement ce qui avait été le «haut» du champ visuel commence à donner une impression semblable à celle qui appartenait au «bas».

Au moment où le corps tactile rejoint le corps visuel, la région du champ visuel où apparaissent les pieds du sujet cesse de se définir comme «le haut». Nous expliquons le renversement de cet acte scénique, puis le retour à la vision normale, en supposant que le haut et le bas se confondent et varient avec la direction apparente de la tête et des pieds d'Hassan donnés dans l'image qu'ils sont pour ainsi dire marqués dans le champ sensoriel par la distribution effective des sensations.

Mais en aucun cas, soit au début de la scène quand le monde est renversé, soit à la fin de celle-ci quand elle se redresse, l'orientation du champ ne peut être donnée par les contenus, tête et pieds qui y paraissent. Car pour qu'elle puisse être exposée au champ de la vision, il faudrait que ces contenus eussent eux-mêmes une direction.

Seulement, nous n'avons que des champs sensoriels qui ne sont pas des agglomérats de sensations posés devant nous, tantôt le corps du sujet en «haut», tantôt en «bas», mais des systèmes d'apparences dont l'orientation varie au cours de l'acte scénique. Il s'agit de savoir ce qui se passe lorsque ces apparences flottantes s'ancrent soudain et se situent sous le rapport du «haut» et du «bas», soit au début de la scène, quand le champ tactilo-corporel⁴ paraît «droit» et le champ visuel «renversé», soit dans la suite quand le premier se renverse pendant que le second se redresse, soit enfin au terme de la scène quand tous les deux sont à peu près «droits».

Cette scène théâtrale montre que les contenus de l'expérience sensible des personnages ou avec le corps en soi peuvent tour à tour être orientés dans un sens ou dans l'autre, et que les rapports objectifs, enregistrés sur l'œil par la position de l'image physique, ne déterminent pas cette expérience du «haut» et du «bas»; il s'agit

³ . Lacheize-Rey, *L'idéalisme kantien*, Paris, Alcan, 1932, p.132.

⁴ . Stttraton, *Some preliminary experiments on vision without inversion of the retinal image*, *Psychological Review*, 1896, pp. 350-346-617, cité par Merleau-Ponty, Maurice, in *Phénoménologie de la Perception*, op. cit., p. 293.

Chapitre I-I : La poésie de la perception et l'espace dans « Les ancêtres Redoublent de Férocité »

précisément de savoir comment un corps voire un objet peut nous apparaître «droit» ou renversé.

Par ailleurs, nous pouvons avancer que le «droit» et «le renversé» sont des relations et dépendent des repères auxquels on se rapporte. Il est aisé de montrer que la direction d'Hassan ne peut être que pour un sujet qui la décrit et trace toutes les directions dans l'espace scénique, mais il n'a actuellement aucune direction et, par la suite, aucun espace, faute d'un point de départ effectif, d'un ici absolu qui puisse, de proche en proche, donner un sens à toutes les déterminations de cet espace. Nous partons de cette relativité du haut et du bas, mais nous ne pouvons pas sortir pour rendre compte d'une perception effective de l'espace.

Nous sommes en présence de cette troisième spatialité que nous faisons prévoir tout à l'heure, qui n'est ni celle des choses dans l'espace, ni celle de l'espace spatialisant, et qui, à ce titre, est présupposée par notre lecture. Nous avons besoin d'un espace qui ne glisse pas sur les apparences, qui s'ancre en elles et se fasse solidaire d'elles, mais qui, cependant, ne soit pas donné avec elles à la manière réaliste, et puisse survivre à leur bouleversement.

Nous avons à rechercher l'expérience originaire de l'espace en deçà de la distinction de la forme et du contenu, si l'on s'arrange pour que les personnages de cette scène ne voient la salle où ils se trouvent que par l'intermédiaire d'un miroir fixé sur le plateau du théâtre, en l'inclinant par rapport à la verticale ; les sujets voient d'abord la salle «oblique».

« *Hassan* » qui s'y déplace semble marcher incliné sur le côté.

De même, la flamme du briquet éclairant Mustapha paraît tomber le long des murs de la salle selon une direction oblique. L'ensemble est étrange. Après quelques minutes, un changement brusque intervient : les murs, *Hassan* qui se déplace dans la salle, la direction de chute des lumières deviennent verticaux. Ce jeu de vision a l'avantage de mettre en évidence une redistribution instantanée du haut et du bas.

Chapitre I-I : La poétique de la perception et l'espace dans « Les ancêtres Redoublent de Férocité »

Cependant, il est primordial de dire que l'image oblique ou renversée n'apporte pas avec elle une nouvelle localisation du haut et du bas. Ainsi, nous voyons en conséquence que l'orientation est constituée par un acte global du sujet percevant.

Disant que la perception admettait un niveau spatial, par rapport auquel le spectacle expérimental apparaît d'abord oblique, et au cours de cette expérience, ce spectacle induit un autre niveau par rapport auquel l'ensemble de la scène voire du champ visuel peut de nouveau apparaître droit, tout se passe comme si « *la salle* », « *le mur* », « *la flamme* », et « *les corps de Hassan, Mustapha* », ainsi que « *les hommes allongés* » déterminés comme obliques, prétendent de soi à fournir les directions privilégiées, attirent à eux la verticale, jouent le rôle de points d'ancrage et font basculer le niveau précédemment établi.

Le spectacle expérimental résultant de cet acte scénique n'est pour nous orienté obliquement que par rapport à certain niveau. C'est pourquoi, il est nécessaire de savoir comment les points d'ancrage, du milieu d'un certain espace auquel ils doivent leur stabilité, nous incitent à en constituer un autre, et enfin ce que c'est que le « haut » et le « bas ». Nous pouvons dire par ailleurs, que le niveau spatial ne se confond pas avec l'orientation du corps propre.

Si la conscience du corps propre contribue sans aucun doute à la constitution du niveau, Hassan dont la tête est supposée inclinée, place en position oblique⁵ « *l'instrument de fortune* » par lequel il gratte le plafond et qu'il doit le placer verticalement.

Comme masse de données tactiles, labyrinthiques, le corps d'Hassan n'a plus d'orientation définie, et il reçoit, lui aussi, cette orientation du niveau général de l'expérience. Mais si son corps, comme mosaïque de sensations données, ne définit aucune direction, par contre son corps comme agent joue un rôle essentiel dans l'établissement d'un niveau. Ses variations du tonus musculaire, même avec un champ visuel plein, modifient la verticale apparente au point qu'Hassan penche la tête pour la placer parallèlement à cette verticale déviée.

⁵. Stratton, *The Spatial harmony of touch and sight*, pp. 492-505, cité par Merleau-Ponty, in *Phénoménologie de la Perception*, op. cit., p.293.

Chapitre I-I : La poésie de la perception et l'espace dans « Les ancêtres Redoublent de Férocité »

Nous arrivons à dire que la verticale est la direction définie par l'axe de symétrie du corps comme système synergique⁶. Mais le corps du sujet peut cependant se mouvoir sans entraîner avec lui le haut et le bas, comme quand il s'allonge sur le sol de la salle, et que la direction objective de son corps peut former un angle appréciable avec la verticale apparente du spectacle.

Ce qui importe pour l'orientation du spectacle, ce n'est pas le corps d'Hassan tel qu'il est fait comme chose dans l'espace objectif, mais son corps comme système d'actions possibles, un corps virtuel dont le lieu est phénoménal, défini par sa tâche et par sa situation. Son corps est là où il a quelque chose à faire.

Au moment où *Hassan* prend place dans le dispositif préparé pour lui, l'aire de ses actions possibles, telles que «faire le tour de la salle», «réveiller *Mustapha*», «gratter le plafond», «retomber sur ses pieds» et enfin «venir à bout du plafond», dessine devant lui, un habitat possible. L'image présupposée du miroir lui donne une salle autrement orientée, c'est-à-dire qu'*Hassan* n'est pas en prise avec les objets qu'elle renferme, il ne l'habite pas, il ne cohabite pas avec l'homme qu'il voit aller- monter et descendre.

Après quelques minutes, et à condition qu'il ne renforce pas son ancrage initial en jetant les yeux hors du miroir, cette merveille se produit que la salle reflétée évoque un sujet capable d'y vivre. Ce corps virtuel déplace le corps réel à tel point qu'Hassan ne se sent plus dans le monde où il est effectivement. Il se sent les jambes et les bras qu'il faudrait avoir pour se déplacer et pour agir dans la salle reflétée, il habite le spectacle.

C'est alors que le niveau spatial bascule et s'établit dans sa nouvelle position. Il est donc une certaine possession du monde par le corps d'Hassan, une certaine prise de son corps sur le monde. Projeté, en l'absence de points d'ancrage, par la seule attitude de son corps et les exigences du spectacle, il apparaît normalement à la jonction de nos intentions et de notre champ perceptif, lorsque le corps d'Hassan effectif vient à coïncider avec le corps virtuel qui est exigé par le spectacle. Il s'installe quand, entre son corps comme puissance de certains gestes, et le spectacle perçu comme invitation

⁶. Ibid., p. 294.

Chapitre I-I : La poétique de la perception et l'espace dans « Les ancêtres Redoublent de Férocité »

aux mêmes gestes et théâtre des mêmes actions, s'établit un pacte qui lui donne jouissance de l'espace comme aux choses puissance directe sur son corps.

La constitution du niveau spatial n'est qu'un moyen de la constitution d'un monde plein : le corps est en prise sur le monde quand la perception nous offre un spectacle varié et clairement articulé et quand nos intentions motrices en se déployant reçoivent du monde les réponses qu'elles attendent. Ce maximum de netteté dans la perception et dans l'action définit le sol perceptif, le milieu général pour la coexistence du corps⁷ et du monde.

L'expérience effectuée sur cet acte scénique nous démontre au début, un champ visuel à la fois renversé et irréel parce que le sujet *Hassan* ne vit pas en lui et n'est pas en prise avec lui. Ainsi, nous avons constaté une phase intermédiaire où son corps en tant que corps tactile paraît renversé et la position droite de celui-ci sur scène, parce que, vivant au niveau de celle-ci, on la perçoit par là même comme droite et que la perturbation expérimentale se trouve mise au compte du corps propre qui est ainsi, non pas une masse de sensations effectives, mais un corps qu'il faut avoir pour percevoir un spectacle donné.

Tout nous renvoie aux relations organiques du sujet et de l'espace, à cette prise du sujet sur son monde qui est l'origine de l'espace. Toutefois, on voudra aller plus loin dans l'analyse. La perception deviendra nette et l'action assurée que dans un espace phénoménal orienté. Mais le fait de se placer à l'intérieur de la perception, nous mène à savoir comprendre précisément comment elle peut accéder à des directions absolues, nous ne pouvons donc pas les supposer données dans la genèse de cette expérience spatiale.

Il est primordial à l'espace d'être toujours déjà constitué et nous ne le comprendrons jamais en nous retirant dans une perception sans monde. Il ne faut pas se demander pourquoi le personnage de Kateb Yacine dans cette scène en tant qu'être est orienté, pourquoi son existence est spatiale, pourquoi son corps n'est pas en prise sur le monde dans toutes les positions. L'expérience perceptive nous montre que ces faits sont

⁷. Ibid., p. 295.

Chapitre I-I : La poétique de la perception et l'espace dans « Les ancêtres Redoublent de Férocité »

présupposés dans la rencontre primordiale avec l'être. Voyons ce que nous pouvons dégager de cette scène :

« (...) *Tahar, (le traître) trône au milieu de la scène, (...) la face rayonnante, (...) le turban architectural, un éventail dans la main, dans l'autre un cure-dents, ses orteils frétilant dans de fines babouches. De temps à autre, lorsque l'éventail le fatigue, et le cure-dents l'agace, il a recours au chapelet, sous l'œil narquois des soldats. Un temps, pendant lequel le personnage de Tahar prend toute sa signification.* » (A.R.F., p.128)

Pour un sujet pensant⁸, le visage de Tahar vu à «l'endroit» et le même visage vu «à l'envers» est indiscernable. Pour un sujet de la perception, ce visage vu «à l'envers» et méconnaissable.

Selon notre logique, nous pourrions prévoir que c'est sous le regard narquois des soldats qui observent la scène que l'espace se meut. Supposons que « *les soldats* » sont étendus et qu'ils regardent « *Tahar* » en se plaçant à la tête du trône, pour un moment le visage de celui-ci est normal. Il y a bien un certain désordre dans les traits, mais ils peuvent faire le tour du siège pour voir par les yeux d'un spectateur placé au pied du siège.

Si le spectacle se prolonge il change soudain d'aspect : le visage de *Tahar* devient monstrueux, ses expressions effrayantes, les cils, les sourcils prennent un air de matérialité. Pour la première fois, ils voient ce visage renversé comme si c'était là sa posture naturelle : ils ont devant eux une tête pointue et sans cheveux, qui porte au front un turban. On dira sans doute que le visage «droit» est, entre tous les aspects possibles d'un visage, celui qui leur est donné le plus fréquemment et que le visage renversé leur étonne car ils ne le voient que rarement.

Il faut que le regard des soldats qui parcourt le visage de *Tahar* et qui a ses directions de marche favorites ne reconnaisse le visage que s'il en rencontre les détails dans un ordre irréversible, il faut que le sens du visage et ses expressions soient liés à son orientation. Renverser un objet, ici le visage de *Tahar*, c'est lui ôter sa signification.

⁸. Wertheimer, *Expérimentelle studien über das Sehen von Bewegung*, Ztschr. F. Ps. 1912, pp.258-253, étude citée par Merleau-Ponty, Maurice, in *Phénoménologie de la Perception*, op. cit., p. 296.

Son être d'objet n'est donc pas un être pour le sujet pensant, mais un être pour le regard des « *soldats* » qui le rencontre sous un certain biais et ne le reconnaît pas autrement.

C'est pourquoi, nous arrivons à confirmer que chaque objet a son « haut » et son « bas » qui indiquent, pour un niveau donné, son lieu « naturel », celui qu'il doit occuper. Voir un visage, c'est avoir sur lui une certaine prise, pouvoir suivre à sa surface un itinéraire perceptif avec ses montées et ses descentes.

Ici, le sujet de la perception n'est que ce regard qui n'a prise sur le visage que pour une certaine orientation, et l'orientation dans l'espace est le moyen par lequel on le reconnaît et on a conscience de lui comme objet. Cependant, on s'accorde pour nier que la profondeur des traits de ce visage soit visible. Car elle ne saurait être donnée à la vue faute de pouvoir être enregistrée, puisque la rétine *des soldats* ne reçoit du spectacle qu'une projection sensiblement plane. Ainsi, quoi qu'il en soit de l'image rétinienne⁹, la profondeur des traits de *Tahar* ne peut pas être vue parce qu'elle ne déploie pas sous le regard observateur et ne lui apparaît qu'en raccourci.

Ici et là, la profondeur est tacitement assimilée à la largeur considérée de profil, et c'est ce qui la rend invisible.

Simplement, *les soldats* sont mal placés pour la voir. Ils peuvent la voir s'ils étaient à la place d'un spectateur latéral, qui peut embrasser du regard la série des objets disposés devant eux sur scène.

I-I-2 La vision de la profondeur comme dimension existentielle

Plus directement que les autres dimensions de l'espace, la profondeur annonce un certain lieu indissoluble entre les choses et l'être par lequel il est situé devant elles, tandis que la largeur peut, à première vue, passer pour une relation entre les choses elles-mêmes où le sujet percevant n'est pas impliqué.

En retrouvant la vision de la profondeur, nous préciserons le rapport du sujet et de l'objet qui répond à cet investissement spatial dans l'exemple qui suit : « (...) *Le*

⁹. Ibid., p. 253.

Chapitre I-I : La poétique de la perception et l'espace dans « Les ancêtres Redoublent de Férocité »

vautour n'a pas cessé de planer. La femme sauvage, touchée, a fini par relever les yeux sur lui, (...) Le vautour se projette en gros plan sur l'écran, les ailes déployées.»

Chœur (Pétrifié) : «Le vautour ! Le vautour ! Il perd de la hauteur.»

Coryphée : «Il hésite à descendre. (...)»

Chœur : «Et il hésite aussi à s'éloigner.» (A.R.F., p.136)

Ce fragment désigne, selon l'expérience perceptive qu'entre le vautour et la femme sauvage, il ya un intervalle croissant qu'elle ne peut voir, mais qui se signale à elle par la grandeur de l'objet. C'est la grandeur apparente¹⁰ du vautour comparée à sa grandeur réelle qui le met en place dans l'espace. Quand le vautour s'élève lentement vers l'horizon, la femme sauvage construit, pour rendre compte de cette apparence, un déplacement selon la largeur tel qu'elle le percevrait, comme si elle l'observait du haut d'un avion et qui fait, tout le sens de la profondeur.

Mais nous avons encore d'autres signes de la distance. A mesure que l'oiseau s'approche, les yeux qui le fixent convergent d'avantage. De même, le chœur ainsi que le coryphée voient à distance le vautour signifie que la hauteur perçue est déterminée par ses relations avec cette grandeur donnée.

La convergence des yeux de la femme, la grandeur apparente de l'image mettent le sujet en face de ce monde comme un miroir. Si la convergence¹¹ est comprise comme un signe de distance, c'est à condition de se représenter les regards des sujets (*la femme, le chœur, le coryphée*), comme les deux bâtons de l'aveugle, d'autant plus inclinés l'un sur l'autre que l'objet «animal» est plus proche ; en d'autres termes, à condition d'insérer les yeux, le corps et l'extérieur dans un même espace objectif.

La femme n'a pas conscience expresse de la convergence de ses yeux ou de la grandeur apparente lorsqu'elle perçoit l'oiseau à distance, elles ne sont pas devant elle comme des faits perçus, et pourtant elles interviennent dans la perception de la distance. Insistons maintenant sur la notion de grandeur apparente dans le fragment déjà cité :

¹⁰. Merleau-Ponty, Maurice, *La Structure du Comportement*, Paris, PUF, 1942, p. 199.

¹¹. Ibid., pp.298-299.

Chapitre I-I : La poésie de la perception et l'espace dans « Les ancêtres Redoublent de Férocité »

«Le vautour se projette en gros plan sur l'écran, les ailes déployées» (A.R.F., p.136)

En regardant longuement le vautour éclairé qui va laisser après lui une image consécutive, et si la femme fixe ensuite l'écran placé à différentes distances, la post image se projette sur elle sous un diamètre apparent d'autant plus grand que l'écran est plus éloigné.

C'est dire qu'ici, le phénomène grandeur apparente et le phénomène distance sont deux moments d'une organisation d'ensemble du champ, ils communiquent uniquement par leur sens. La grandeur apparente vécue par la femme sauvage, au lieu d'être l'indice d'une profondeur en elle-même invisible, n'est pas autre chose qu'une manière d'exprimer la vision de profondeur.

Or, la grandeur apparente de l'oiseau qui s'éloigne ne varie pas comme l'image rétinienne du sujet observateur, qui est ici précisément la femme sauvage et que probablement la forme apparente de l'ombre du vautour sur l'écran comme on l'attendrait d'après la perspective géométrique qui tourne autour de l'un des ses diamètres ne varie pas. Autrement dit, quand l'animal s'éloigne, sa forme diminue moins vite, et en s'approchant, celle-ci augmente moins vite pour la perception de la femme que l'image physique sur sa rétine. C'est pourquoi, l'oiseau qui apparaît en gros plan sur l'écran, les ailes déployées, grandit beaucoup plus qu'il ne ferait en réalité.

Nous parlons comme s'il y avait outre l'image physique de l'animal sur la rétine, une image psychique du même animal qui demeurerait relativement constante quand la première varie. En réalité, l'image psychique du vautour n'est ni plus grande, ni moins grande que l'image physique de celui-ci sur la rétine de la femme sauvage : il n'y a pas d'image psychique que l'on puisse comme une chose comparer avec l'image physique, qui ait par rapport à elle une grandeur déterminée et qui fasse écran entre la femme et la chose. La perception de la femme ne porte pas sur un contenu de conscience : elle porte sur l'oiseau lui-même.

La grandeur apparente de l'animal perçu n'est pas une grandeur mesurable. Quand on se demande sous quel diamètre la femme sauvage voit l'image de l'oiseau au

niveau de l'écran, on ne peut pas trouver de réponse à cette question tant que celle-ci garde ces deux yeux ouverts.

Donc, supposons, que la femme sauvage cligne spontanément un œil, saisit un instrument de mesure, et enfin marque sur l'outil la grandeur interceptée par l'écran. Ce faisant, il ne faut pas dire seulement qu'elle a réduit la perspective perçue à la perspective géométrique¹², qu'elle a changé les proportions du spectacle, qu'elle a rapetissé l'animal s'il est éloigné, qu'elle l'a grossi s'il est proche, il faut dire plutôt qu'en démembrant le champ perceptif, en isolant l'oiseau sur l'écran, en le posant pour lui-même, elle a fait apparaître la grandeur dans ce qui jusqu'à là n'en comportait pas. Revenons à la page 133 où nous lisons :

«Un temps. Noir absolu. On ne voit plus que le vautour qui plane en larges cercles sur l'écran. Puis une voix grave et lointaine se fait entendre ponctuée à coup de gong.» (A.R.F., p. 133)

Ici, nous pouvons avancer que la constance de la forme circulaire laissée par le vautour n'est pas une résistance du cercle à l'aplatissement perspectif, c'est pourquoi le sujet de la perception ne peut la figurer que par un tracé réel pour rendre la perspective vécue. Quand la femme sauvage fixe de ses yeux l'oiseau devant elle qui fuit vers l'horizon, il ne faut dire ni que les orientations de la voie ascendante lui sont données comme convergentes, ni qui lui sont données comme parallèles : ils sont parallèles en profondeur.

Pourtant, le vautour paraît plus petit en s'éloignant. Il le devient si la femme sauvage, sujet de la perception l'isole du contexte perçu et qu'il mesure la grandeur apparente.

Autrement, il n'est ni plus petit, ni d'ailleurs égal en grandeur : il est en deçà de l'égal et de l'inégal, il est le même oiseau vu de plus loin. Nous pouvons dire que l'oiseau vu de loin est une figure beaucoup moins articulée, qu'il offre au regard de la femme sauvage des prises moins nombreuses et moins précises. L'animal occupe moins

¹² . Paliard, *L'illusion de Sinnsteden et le problème de L'implication perceptive*, revue philosophique, 1930, p. 400, cité par Merleau-Ponty, Maurice, in *Phénoménologie de la Perception*, op. cit., p. 304.

Chapitre I-I : La poésie de la perception et l'espace dans « Les ancêtres Redoublent de Férocité »

complètement son champ visuel, à condition de se rappeler que le champ visuel n'est pas lui-même une aire mesurable.

Dire que l'animal occupe peu de place dans le champ visuel, c'est dire, qu'il n'offre pas une configuration assez riche pour épuiser la puissance de vision nette de la femme sauvage. Son champ visuel n'a pas une capacité définie et il peut contenir plus ou moins de choses, justement qu'elle les voit de loin ou de près.

Ici, convergence, grandeur apparente et distance se lisent l'une dans l'autre, se signifient naturellement l'une dans l'autre, sont les éléments abstraits d'une situation et sont en elle synonymes l'une de l'autre, non que le sujet de la perception pose entre elles des relations objectives, mais au contraire parce qu'il ne les pose pas à part et n'a donc pas besoin de les relier expressément.

Nous avons la femme sauvage, sujet de la perception regardant l'animal qui s'éloigne, elle ne cesse pas de le «tenir» et d'avoir prise sur lui, et la distance¹³ croissante n'est pas, comme la largeur paraît l'être, une extériorité qui s'accroît : elle exprime seulement que l'oiseau commence à glisser sous la prise du regard de la femme sauvage et qu'il l'épouse moins strictement.

La distance est ce qui distingue cette prise ébauchée de la prise complète. Il est nécessaire de la considérer comme le droit et l'oblique par la situation de l'oiseau à l'égard de la puissance de prise. Ce sont surtout les illusions touchant la profondeur qui nous mènent à la voir comme une construction de l'entendement.

On peut les provoquer en imposant aux yeux du sujet de la perception un certain degré de convergence, comme au stéréoscope. Puisque, ici, la femme sauvage croit voir la profondeur alors qu'il n'y en a pas. Nous supposons qu'il n'est pas possible de voir ce qui n'est pas. Nous déterminons donc la vision de la femme sauvage par l'impression sensorielle.

Nous avons vu que la disparité des images rétinienne au niveau des expériences tirées de notre corpus, et qui suscitent le mouvement de convergence. Il n'y a disparité

¹³. Ibid., p.306.

Chapitre I-I : La poésie de la perception et l'espace dans « Les ancêtres Redoublent de Férocité »

que pour un sujet qui cherche à fusionner les phénomènes monoculaires de même structure et qui tend à la synergie.

Aussi, l'unité de la vision binoculaire¹⁴, et avec elle la profondeur sans laquelle elle n'est pas réalisable, est donc là dès le moment où les images monoculaires se donnent comme disparates. C'est le champ visuel lui-même du sujet de la perception qui s'oriente vers une symétrie aussi parfaite que possible.

L'image de l'oiseau sur l'écran n'est pas d'abord perçue comme un dessin sur un plan, puis organise en profondeur les ailes présumées comme des lignes qui fuient vers l'horizon, et qui ne sont pas d'abord données comme des obliques, puis pensées comme des horizontales. L'ensemble de l'image projetée sur l'écran cherche son équilibre en se creusant selon la profondeur.

C'est l'image elle-même de l'oiseau qui tend vers la profondeur comme une pierre qui tombe, va vers le bas. Si la symétrie, la plénitude, la détermination peuvent être obtenues de plusieurs façons, l'organisation ne sera pas stable. On le verra dans l'exemple suivant et par lequel nous allons représenter à travers deux cubes différents la cellule de prison, lieu d'enfermement du vautour incarnant l'âme de Lakhdar, le défunt amant de la femme sauvage.

La femme sauvage :

«Il a forcé tant de cellules quittant sa sépulture comme il quittait jadis la prison.» (A.R.F., p. 137)

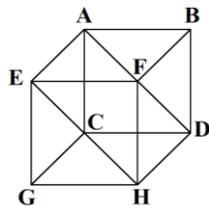


Fig.1.

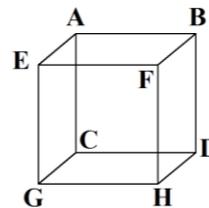


Fig.2.

¹⁴. Strauss, Vom Sinn der Sinne, Berlin, Springer, 1935, travail cité par Merleau-Ponty, Maurice, in *Phénoménologie de la perception*, pp. 267-269.

Chapitre I-I : La poésie de la perception et l'espace dans « Les ancêtres Redoublent de Férocité »

Ici, la femme sauvage peut percevoir la cellule soit comme un cube vu par le bas avec la face ABCD en avant, soit comme un cube vu de haut avec la face EFGH en avant, soit enfin comme une mosaïque composée de 10 triangles et un carré. Toutefois, elle peut la cerner inévitablement comme un cube parce que c'est là la seule organisation qui la mette en parfaite symétrie. La profondeur naît sous le regard de la femme sauvage parce qu'il cherche à voir quelque chose.

Cependant, l'organisation en profondeur peut être détruite si la femme sauvage imagine en ajoutant à l'ensemble de l'image non pas des lignes quelconques mais des lignes qui disjoignent les éléments d'un même plan et rejoignent les éléments de différents plans (fig.1). Autrement dit, la ligne EH¹⁵ (fig.1) n'agit pas comme une cause disloque le cube où elle est introduite, mais qu'elle induit une saisie d'ensemble qui n'est plus la saisie en profondeur.

La ligne EH elle-même ne possède une individualité que si la femme sauvage la saisit comme telle, si elle la perçoit elle-même. Mais, quand elle fixe son regard sur la cellule, perçue comme cube, elle n'arrive pas à voir comme choses les intervalles entre la cellule et comme fond la cellule elle-même.

C'est bien elle qui ait l'expérience du panorama, mais elle a conscience dans cette expérience d'assumer une situation de fait, de rassembler le sens éparé de l'emprisonnement de Lakhdar dans les phénomènes et de dire ce qu'ils veulent dire d'eux-mêmes.

Ainsi, si elle voit la cellule comme une mosaïque, correspondant à la figure 1, c'est à condition de porter d'abord son regard au centre, puis de le répartir également sur toute la figure à la fois. Le sens du perçu apparaît comme institué en lui et non pas comme constitué par la femme sauvage, et son regard, qui prend les choses par où elles doivent être prises pour devenir spectacle.

Il ne s'agit pas d'une inspection de l'esprit, il s'agit d'une inspection du regard, c'est-à-dire que l'acte de la femme sauvage n'est pas originaire ou constituant mais sollicité. Quant elle fixe la face ABCD de la cellule, cela ne veut pas dire seulement

¹⁵ . Koffka, *Some problems of space perception*, in Murchison, *psychologies of 1930*, pp. 164 et suivantes, cité par Merleau-Ponty, Maurice, in *Phénoménologie de la Perception*, op. cit., pp. 312-313.

Chapitre I-I : La poésie de la perception et l'espace dans « Les ancêtres Redoublent de Férocité »

qu'elle la fait passer à l'état de vision nette, mais aussi elle la fait valoir comme figure, en un mot qu'elle organise la cellule.

Notamment, en voyant la cellule, la femme sauvage associe à l'aspect effectif de l'image une série d'autres apparences celles qu'elle offrirait vu de plus près, vu de profil, vu sous différents angles. Mais, quand elle fixe minutieusement la cellule, elle ne trouve en elle aucune de ces images, elles sont la monnaie de sa perception de la profondeur qui les rend possibles.

Effectivement, l'acte unique par lequel la femme sauvage saisit la possibilité de toutes les apparences réside dans la pensée de la cellule comme image édiflée de six faces égales et de douze arêtes égales qui se coupent à angle droit et la profondeur n'est rien d'autre que la coexistence des faces et des arêtes égales.

Les six faces et les douze arêtes ne peuvent à la fois coexister et demeurer égales pour la femme sauvage que si elles se disposent en profondeur¹⁶. L'acte qui redresse les apparences donne aux angles aigus valeur d'angles droits, aux côtés déformés valeur de carré, c'est l'investissement de la cellule en tant qu'objet par le regard de la femme sauvage qui le pénètre, l'anime, et fait valoir immédiatement les faces latérales comme des carrés vus de biais. Cette présence simultanée à des expériences déduites de notre corpus et présupposées menées par la femme sauvage, ici, sujet de la perception, cette implication de l'une en l'autre, cette contraction en un seul acte perceptif de tout un processus possible font l'originalité de la profondeur.

Ici, elle est la dimension selon laquelle les choses s'enveloppent, tandis que largeur et hauteur sont les dimensions selon lesquelles elles se juxtaposent.

Donc, notre lecture démontre que la profondeur entrevoit la multiplicité des apparences perspectives que sur le fond de la chose stable. Cette démonstration s'éclaire si on la comprend comme temporelle.

¹⁶ L'idée de la profondeur comme dimension spatiotemporelle est indiquée par Strauss : *Vom Sinn der Sinne*, pp. 302-306, citée par Merleau-Ponty, Maurice, in *Phénoménologie de la Perception*, op. cit., p. 314.

Chapitre I-I : La poésie de la perception et l'espace dans « Les ancêtres Redoublent de Férocité »

Quand la femme sauvage imagine la cellule à distance nous pouvons comprendre, qu'elle la tient déjà ou qu'elle la tient encore, et dans l'avenir, ou dans le passé en même temps que dans l'espace, nous dirons peut être qu'elle n'y est que pour elle : en soi la cellule qu'elle perçoit existe en même temps qu'elle, la distance est entre objets simultanés et cette simultanéité est incluse dans le sens même de sa perception.

Quant au rapport de la cellule perçue et de la perception de la femme sauvage, il ne les lie pas dans l'espace et hors du temps : ils sont contemporains. Sa perception lui donne un champ de présence¹⁷ au sens large qui s'étend selon deux dimensions : la dimension ici-là- bas et la dimension passé-présent-futur. La seconde tient, elle a la cellule à distance sans position explicite de la perspective spatiale (grandeur et forme apparentes), comme elle tient encore en main le passé prochain de son amant Lakhdar, sans aucune déformation, sans souvenir interposé. Car la mémoire de la femme sauvage détient les souvenirs de son bien aimé, comme traces présentes dans le corps voire dans l'inconscient du passé absolu, et à partir de ces traces nous pouvons comprendre la reconnaissance du passé comme passé.

De même, ici, on ne peut comprendre la perception de la distance par la femme sauvage, que comme un être au lointain qui la rejoint là où il apparaît. Or, sa mémoire est en quelque sorte fondée de proche en proche sur le passage continu d'un instant dans l'autre. La même transition continue implique la cellule telle qu'elle est là-bas, avec sa grandeur réelle, telle enfin qu'elle la verrait si elle était à côté d'elle, dans la perception qu'elle en ait d'ici.

C'est une certaine manière de regarder le temps qui rend manifeste le passé comme dimension inaliénable de la conscience, ainsi il n'ya pas de problème de la distance. La distance est immédiatement visible dans la mesure où la femme sauvage sache retrouver le présent vivant où elle se constitue.

Seulement, il faut redécouvrir sous la profondeur comme relation entre des choses, qui est la profondeur objectivée, transformée en largeur, une profondeur primordiale qui donne son sens à celle là et qui est un médium entre la femme sauvage, sujet de la perception et la cellule. Par ailleurs, le haut et le bas, la droite et la gauche de

¹⁷. Ibid., p.315.

Chapitre I-I : La poésie de la perception et l'espace dans « Les ancêtres Redoublent de Férocité »

la cellule sont constitués à chaque moment avec un niveau spatial par rapport auquel la femme sauvage se situe, de même la profondeur et la grandeur viennent à cette figure de ce qu'elles se situent par rapport à un niveau des distances, qui définit le loin et le près, le grand et le petit avant tout objet-repère¹⁸.

Quand la femme sauvage juge de son regard que la cellule est gigantesque ou minuscule, qu'elle est loin ou près, ce n'est que par rapport à une certaine portée de ses gestes, à une certaine prise de son corps phénoménal sur son entourage.

Donc, nous retenons que la profondeur ne peut être comprise comme pensée d'un sujet acosmique mais possibilité d'un sujet engagé. Elle révèle immédiatement le bien du sujet à l'espace. Largeur et hauteur¹⁹ comme relation entre les objets sont dérivées et dans leur sens originaire elles sont, elles aussi des dimensions existentielles. Toutefois, il ne faut pas dire seulement que la hauteur et la largeur présupposent la profondeur, parce que le spectacle que nous avons pu dégager sur un seul plan suppose l'équidistance de toutes ses parties au plan du visage de la femme sauvage, sujet de la perception.

I-I-3 Le mouvement comme variation de la prise du sujet sur le monde

L'étude qui suit nous mène à clarifier la conception objective du mouvement en prenant pour acquise l'expérience tirée pratiquement du théâtre Katebien dont nous saisissons aisément ses rapports dans l'espace objectif: nous aurons à redécouvrir sous la pensée objective²⁰ du mouvement, encore lié à qui le perçoit, que celui-ci est une variation de la prise du sujet sur son monde.

Quand nous voulons penser le mouvement, nous nous plaçons aussitôt dans l'attitude de vérification, nous nous demandons ce qui nous est donné au juste dans le mouvement. Plusieurs constatations se dégagent de l'exemple qui suit:

¹⁸. Husserl, Edmund, *Logische Untersuchungen*, I, II / I et II/2, 4e ed. Halle Niemeyer, 1928, pp.32-35, cité par Merleau-Ponty, Maurice, in *Phénoménologie de la Perception*, op. cit., p. 315.

¹⁹. Gelb et Goldstein, Ueber den Wegfall der Wahrnehmung von Oberflächenfarben, cité par Merleau-Ponty, Maurice, in *Phénoménologie de la Perception*, op. cit., p. 316.

²⁰. Ibid., pp.318-319.

Chapitre I-I : La poésie de la perception et l'espace dans « Les ancêtres Redoublent de Férocité »

«Un temps. La lumière baisse. Les jeunes filles (...) tournées vers la femme sauvage qui hésite, suspendue à l'image du vautour revenue sur l'écran, deux hommes masqués ne faisant plus obstacle à la projection car ils ont filé à l'anglaise le long du mur. » (A.R.F., p.140)

Si nous voulons penser clairement le phénomène, il faut le décomposer. Les *deux hommes masqués*, dirons-nous, ne sont en réalité pas modifiés par le mouvement. C'est donc, les mêmes *Hommes* qui ont filé le long du mur. Ce mouvement de fuite n'est qu'un attribut accidentel du mobile et ce n'est pas en quelque sorte à travers les deux *Hommes* qu'il se voit. Il ne peut être qu'un changement dans les rapports des *Hommes* et de l'entourage sur scène.

Si, au contraire, nous supposons que les deux *Hommes* s'effacent en arrivant au point P et que deux autres surgissent au point P' aussi voisin qu'on voudra du premier, nous n'avons plus un mouvement unique, mais deux mouvements. Il n'y a donc pas de mouvement sans mobile qui le porte sans interruption du point de départ jusqu'au point d'arrivée.

De sorte que, à penser clairement le mouvement²¹, nous ne pouvons pas comprendre qu'il puisse commencer pour nous et nous apparaître comme phénomène. Et pourtant « *Les deux hommes filent.* », ils ont l'expérience du mouvement en dépit des exigences et des alternatives de la pensée claire, ce qui entraîne que nous percevons des mouvements guidés vers un repère extérieur.

Ainsi, en ce qui concerne la femme sauvage, qui suspendue à l'image du vautour revenue subitement sur l'écran, voit le mouvement continu de l'oiseau du point A vers B puis de B à A de l'écran, puis encore de A à B et ainsi de suite, sans aucune position intermédiaire. Nous avons l'oiseau qui va et vient sans repos. En dissociant ce mouvement stroboscopique, la femme sauvage observe que l'oiseau apparaît d'abord retenu dans l'angle A, puis il s'en libère brusquement et bondit vers l'angle B de l'écran.

²¹. Linke, *Phänomenologie und Experiment in der Frage der Bewegungsauffassung*, Jahrbuch für Philosophie und Phänomenologische Forschung, II, p.653, cité par Merleau-Ponty, Maurice, in *Phénoménologie de la Perception*, op. cit., p. 221.

Chapitre I-I : La poétique de la perception et l'espace dans « Les ancêtres Redoublent de Férocité »

Si la femme sauvage continue d'accélérer ou de ralentir la cadence dans son champ visuel, le mouvement stroboscopique prend fin et elle aura deux vols simultanés ou successifs. La perception des vols est donc en raison inverse de celle du mouvement. Supposons que la femme sauvage intercale virtuellement entre les deux vols (A et B) de l'animal un bâtonnet C, le bâtonnet n'est à aucun moment complété par le mouvement qui passe. La femme sauvage ne voit pas un passage perturbé mais un pur passage.

Elle perçoit le vol du vautour dans sa position initiale et dans sa position finale, elle ne le voit dans aucune position intermédiaire, et cependant elle a une perception vive de son mouvement. Réciproquement, si l'oiseau ralentit le mouvement et que la femme sauvage parvienne à ne pas le perdre de vue, à ce moment même l'impression de mouvement disparaît. Se mouvoir n'est pas pour elle faire passer l'animal tour à tour par une série indéfinie de positions, il n'est donné que commençant, poursuivant ou achevant son mouvement. Celui-ci prend possession de tout l'espace. C'est tout le champ visuel qui bouge.

Donc, il faut que l'arrivée du mouvement en un point ne fasse qu'un avec son départ du point contigu et cela n'a lieu que si, il y a un animé qui d'un seul coup, quitte un point et en occupe un autre. En tant que phénomène dynamique, le mouvement du vautour tient son unité de la femme sauvage qui le vit, qui le parcourt, et qui en fait la synthèse.

Dans le moment même du mouvement, l'oiseau n'est qu'une puissance grisâtre s'élevant dans l'air. C'est l'oiseau en volant qui fait l'unité de son mouvement, c'est lui qui se déplace, c'est ce tumulte plumeux encore ici qui est déjà là-bas dans une sorte d'ubiquité comme la comète avec sa queue. Toutefois, l'oiseau n'est pas pensé, mais vu en mouvement. Il habite l'animal. Comme il nous faut un mouvant dans le mouvement, il nous faut un fond du mouvement. Le champ visuel fournit à la femme sauvage un moment nécessaire de l'organisation du monde.

Elle y voit aussi loin que s'étend la prise de son regard sur les choses, bien au-delà de zone de vision claire. Effectivement, l'oiseau parcourt son champ visuel, il s'y déplace et que le mouvement n'a aucun sens hors de ce rapport. L'oiseau vole dans l'air,

Chapitre I-I : La poétique de la perception et l'espace dans « Les ancêtres Redoublent de Férocité »

que veulent dire ces mots, sinon que le regard de la femme installé et ancré dans l'écran est sollicité par le vautour et pour ainsi dire, tire sur ses ancres.

Ici, la conscience de la femme sauvage fait boule de neige avec elle-même, elle est comme la boule de neige²² et comme toutes les choses, tout entière dans le présent. Les phases du mouvement de l'oiseau s'identifient de proche en proche, rien ne bouge nulle part.

L'unité du temps, de l'espace et du mouvement ne peut s'obtenir par mélange et ce n'est par aucune opération réelle qu'on la comprendra. Ici, la conscience du sujet de la perception ne peut être confondue avec aucune chose, même fluente. Ce qui est pour nous premier et immédiat, c'est un flux qui ne s'éparpille pas comme un liquide, qui, au sens actif, s'écoule.

Pour nous donc, l'unité de mouvement n'est pas une unité réelle. Ce qui est pour le sujet de la perception conscience originaire, ce n'est pas un « je » transcendantal, c'est un « je »²³ qui ne domine qu'à la faveur du temps et pour qui la liberté même est un destin, de sorte que le sujet de la perception n'a jamais conscience d'être l'auteur absolu du temps, de composer le mouvement qu'il vit, il lui semble que c'est le mouvant lui-même qui se déplace et qui effectue le passage d'un instant ou d'une position à l'autre.

Ce « je » relatif qui fonde le phénomène du mouvement, et le phénomène du réel, exige évidemment des éclaircissements. Il semble d'abord que la relation de l'oiseau à l'œil de la femme sauvage telle qu'elle s'inscrit sur sa rétine, étant donnée à sa conscience, elle obtient par soustraction le repos ou le degré de mouvement de l'animal en faisant entrer en compte le déplacement ou le repos de son œil.

Quand elle transporte son regard sur les vols du vautour, elle n'a aucune conscience de son œil comme objet, comme globe²⁴ suspendu dans l'orbite, de son déplacement ou de son repos dans l'espace objectif, ni de ce qui en résulte sur la rétine. Elle éprouve que la prise de son regard sur l'oiseau ne se relâche pas, son regard le porte

²². Ibid., p222.

²³. Wertheimer, travail cité, pp. 255-256, mentionné par Merleau-Ponty, Maurice, in *Phénoménologie de la Perception*, op. cit., p. 328.

²⁴. Ibid., p.329.

Chapitre I-I : La poésie de la perception et l'espace dans « Les ancêtres Redoublent de Férocité »

avec lui et le déplace avec lui. Le mouvement de son œil vers ce qu'il va fixer n'est pas le déplacement d'un objet par rapport à un autre objet, c'est une marche au réel. L'œil de la femme sauvage est en mouvement ou en repos par rapport à l'oiseau dont il s'approche ou il le fuit.

Son œil est pour elle une certaine puissance de rejoindre le vautour et non pas un écran où il se projette. La relation de son œil et de l'oiseau ne lui est pas donnée sous la forme d'une projection géométrique de l'animal dans l'œil, mais comme une certaine prise de son œil sur celui-ci, encore vague dans une vision marginale, plus serrée et plus précise quand elle fixe ce dernier.

Comme le haut et le bas, le mouvement du regard de la femme sauvage est un phénomène²⁵ de niveau, il suppose un certain ancrage qui peut varier cependant, sa relativité se réduit au pouvoir que celle-ci a de changer à l'intérieur du monde une fois engagé dans un milieu, elle voit apparaître devant elle le mouvement comme absolu à condition de faire entrer en compte, non seulement son acte de connaissance explicite, mais encore son acte le plus secret et toujours lié à son passé par lequel elle s'est donnée un monde.

Dans la suite de notre étude, nous nous trouvons donc amenés à élargir notre recherche : l'expérience de la spatialité une fois rapportée à notre fixation dans le monde, il y aura une spatialité originale pour chaque modalité de cette fixation. Nous essayons de s'intéresser de plus près à la façon dont l'écriture de Kateb Yacine soumet l'être perceptif, qui amputé de son monde des objets dessine une spatialité sans choses. C'est ce qui arrive dans la nuit où la jeune femme sauvage prostrée, plus renfermée encore dans son voile noir :

« (...) La caravane s'installe pour la nuit (...) Mustapha reste seul avec la femme sauvage qui ne semble pas être consciente de sa présence (...) Elle fixe intensément le pan de mur qui s'éclaire soudain et où réapparaît, en gros plan, le vautour (...) Devant ce tête à tête il ne peut intervenir. » (A.R.F., pp. 144-145)

²⁵. Les lois du phénomène seraient donc à préciser: ce qui est sûr, c'est qu'il y a des lois et que la perception du mouvement, même quand elle est ambiguë, n'est pas facultative et dépend du point de fixation, Cf Dunker, Ueber induzierte Bewegung, citées par Merleau-Ponty, Maurice, in *Phénoménologie de la Perception*, op. cit., pp.240-241.

Chapitre I-I : La poésie de la perception et l'espace dans « Les ancêtres Redoublent de Férocité »

La nuit pour la femme sauvage n'est pas un objet devant elle, elle l'enveloppe, elle la pénètre par tous ses sens, elle suffoque ses souvenirs, elle efface presque son identité personnelle. Elle n'est plus retranchée dans son poste perceptif pour voir de là défiler à distance les profils des objets.

La nuit pour elle est sans profils, elle la touche elle-même et son unité est l'unité mystique. Même des cris ou une lumière lointaine ne la peuplent que vaguement. C'est tout entière qu'elle s'anime, elle est une profondeur pure sans surface, sans distance d'elle à la femme sauvage. C'est du milieu de l'espace nocturne qu'elle s'unit à lui. Et en tout cas elle se place dans le cadre général de la nature, il y a quelque chose de rassurant et de terrestre jusque dans l'espace noir.

Dans la nuit, elle ne garde présent le monde que pour le tenir à distance, elle se retourne momentanément vers la source subjective de son existence en fixant le vautour, l'oiseau des ancêtres, l'ancien Lakhdar, le monstrueux animal nourri de son cadavre. Ainsi, l'ombre de son passé révèle encore mieux la spatialité générale ou l'espace clair et les objets observables sont incrustés.

L'immense l'oiseau qui plane, il s'élève et s'abaisse dans l'espace physique avec la marée²⁶ existentielle qui traverse la femme sauvage, ou encore il est la pulsation de son existence. Le niveau de cette marée à chaque moment détermine un espace de souvenirs.

Dans le souvenir, la femme sauvage apprend où se trouve le phénomène en éprouvant à quoi va son désir, ce que redoute son cœur, de quoi dépend sa vie. Son corps et sa perception sollicitent toujours celle-ci de prendre pour centre du monde le paysage qu'il lui offre.

Elle est «ailleurs»²⁷ tout en demeurant ici, et elle est retenue loin de ce qu'elle aime, perçue comme excentrique à la vraie vie. Son espace mental s'illumine, sa pensée devient sensible à tous les objets qui se présentent à elle «*Mur- Vautour*», vole de l'un à l'autre et elle est entraînée dans leur mouvement. Outre la distance qui existe entre elle

²⁶. Koffka, Perception, p.578, cité par Merleau-Ponty, Maurice, in *Phénoménologie de la Perception*, op. cit., p.331.

²⁷. Ibid., p.332.

Chapitre I-I : La poésie de la perception et l'espace dans « Les ancêtres Redoublent de Férocité »

et l'oiseau, une distance vécue la relie à ce fantôme, qui est son amant, Lakhdar, le cadavre encerclé dont l'ombre plane comme une âme à la recherche d'un autre corps. Cette distance mesure à chaque moment l'ampleur de sa vie.

Tantôt, il y a entre la femme sauvage et ses souvenirs un certain jeu qui ménage sa liberté sans qu'ils cessent de la toucher. Tantôt, au contraire, la distance vécue est à la fois trop courte et trop grande : la plupart des souvenirs cessent de compter pour elle, tandis que les plus proches l'obsèdent, ils l'enveloppent comme la nuit et lui dérobent l'individualité et la liberté. Elle est possédée.

L'espace clair, cet honnête espace où tous les objets ont la même importance et le même droit à exister, est non seulement entouré, mais encore pénétré de part en part d'une autre spatialité que les variations psychiques de la femme sauvage révèlent. L'apparition du vautour la mène à se sentir menacée. Il naît en elle un intérêt spécial pour tout ce qui l'entoure. Soudain, la vue panoramique lui est ravie par une force étrangère.

C'est comme si un second ciel noir, sans limite, pénétrait le ciel bleu du soir. Ce nouveau ciel est vide, fin, invisible, et effrayant. Tantôt il se meut dans le paysage nocturne et tantôt le paysage lui aussi se meut. Et pendant ce temps, une question permanente se pose à la femme sauvage ; c'est comme un ordre qui s'émane d'elle, lui recommandant par excellence de se reposer, de mourir, ou d'aller plus loin. Ce second espace à travers l'espace visible c'est celui que compose à chaque moment sa manière propre de projeter le monde.

Autrement dit, la femme sauvage ne vit plus dans le monde commun, mais dans un monde privé, celui du passé de son amant Lakhdar où elle vit dans l'attente de son retour, un retour d'un fantôme en réduction. Ce monde ne va plus jusqu'à l'espace géographique : il demeure dans l'espace de paysage et ce paysage lui-même, une fois coupé du monde commun, est considérablement appauvri.

Tout semble étonnant, absurde ou irréel, parce que son mouvement de l'existence vers les choses n'a plus son énergie, qu'il s'apparaît dans sa contingence²⁸.

²⁸. Ibid., p.234.

Chapitre I-I : La poétique de la perception et l'espace dans « Les ancêtres Redoublent de Férocité »

Donc, nous constatons ici, un espace²⁹ qui présuppose comme condition de sa possibilité l'espace géométrique et avec lui la pure conscience constituante de la femme sauvage qui le déploie.

La femme sauvage revit son passé, c'est pourquoi ses mouvements de l'existence vers les choses ne sont pas pris pour ce qu'ils sont, rompent les amarres qui les attachent au monde et flottent devant elle sous la forme de souvenirs.

Toutefois, elle garde toujours avec l'espace clair le moyen d'exorciser les fantômes et de revenir au monde commun. Le vautour, fantôme de Lakhdar hantant la femme sauvage est un débris du monde clair et lui emprunte tout le prestige qu'il puisse avoir. L'équivoque qu'il nous reste à dissiper, c'est que la perception spatiale de la femme sauvage fermée sur elle-même, est un îlot d'expérience sans communication et d'où elle ne pourrait sortir, sans doute, sa conscience est un flux, qu'elle ne se fixe pas et ne se connaît pas elle-même.

Elle se cristalliserait en un passé à vrai dire mythique, ce lieu entre la subjectivité et l'objectivité qui existe déjà dans la conscience de la femme sauvage, et qui subsiste toujours dans les souvenirs, nous le trouvons, à plus forte raison dans l'exemple qui suit :

Chœur : « Le vautour, le vautour ! »

La femme sauvage : « Là où plane un vautour, le charnier n'est pas loin

Et là ou gisent les charniers gisent les armes. » (A.R.F., p.145)

La femme sauvage est attachée par ses racines à un espace naturel. Pendant qu'elle voit le vautour et qu'elle se croit prise tout entière par l'oiseau, elle imagine le charnier, arrêtant ses yeux sur les cadavres, le vautour disparaît de son champ de vision, elle peut encore perdre son regard dans cette surface grisâtre, et il n'y a plus âme qui vive, il ne reste qu'un jeu de lumière sur une matière indéfinie.

²⁹ . Ibid., p.235.

Chapitre I-I : La poétique de la perception et l'espace dans « Les ancêtres Redoublent de Férocité »

Sa perception totale n'est pas faite de ces perceptions analytiques, mais elle peut toujours se dissoudre en elles, et son corps, qui assure par ses habitudes son insertion dans le monde humain, ne le fait justement qu'au moment où elle se projette dans un monde naturel qui transparait toujours sous l'autre, comme la toile sous le tableau et lui donne un air de fragilité. Même sa perception résultant de la haine pour ce massacre, elle se forme autour d'un moyen sensible, si exigü qu'il soit, et c'est dans le sensible qu'elle trouve sa vérification et sa plénitude.

Nous avons dit que l'espace est existentiel³⁰ ; l'existence aussi est spatiale c'est-à-dire que, par une nécessité intérieure, elle s'ouvre sur un dehors au point que l'on peut parler d'un espace mental.

Nous dirons que la femme sauvage perçoit correctement quand son corps a sur le spectacle une prise précise, mais cela ne veut pas dire que sa prise soit totale, car elle ne peut réduire à l'état de perception articulée tous les horizons intérieurs et extérieurs de l'objet.

Donc, ici, percevoir pour la jeune femme, c'est engager d'un seul coup tout son avenir d'expérience dans un présent qui ne le garantit jamais à la rigueur, c'est croire à son monde. C'est cette ouverture à un monde qui rend possible sa vérité perceptive.

Nous voulons maintenant saisir clairement sur quoi nous pouvons juger qu'une forme ou une grandeur soit la forme et la grandeur³¹ de l'objet. Nous l'avons déjà dit, au cours de notre analyse que pour le même oiseau qui s'éloigne ou qui pivote sur lui-même, la femme sauvage qui le fixe n'a pas une série d'images psychiques de plus en plus petites, de plus en plus déformées, entre lesquelles elle puisse faire un choix conventionnel.

Ici, le corps de la femme sauvage comme point de vue sur l'oiseau et l'oiseau comme élément d'un seul monde forme un système où chaque moment est immédiatement significatif de tous les autres. Une certaine orientation du regard de celle-ci par rapport à l'animal signifie une certaine apparence de celui-ci.

³⁰. Ibid., p.238.

³¹. Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la Perception*, p. 352.

Chapitre I-I : La poésie de la perception et l'espace dans « Les ancêtres Redoublent de Férocité »

Dans toutes ses apparitions, l'oiseau garde des caractères invariables, demeure invariable lui-même, et il est l'objet, parce que toutes les valeurs possibles qu'il peut prendre en grandeur et en forme sont d'avance renfermées dans la formule de ses rapports avec le contexte. Il y a une distance optimale³² d'où il demande à être vu, une orientation sous laquelle il donne davantage de lui-même : en deçà et au-delà la femme sauvage n'a qu'une perception confuse par excès ou par défaut, elle tend alors vers le maximum de visibilité et elle cherche comme au microscope une meilleure mise au point, elle est obtenue par un certain équilibre de l'horizon intérieur et de l'horizon extérieur : le vautour en tant que corps vivant, vu de trop près sur l'écran par la femme sauvage, et son aucun fond sur lequel il se détache, n'est plus un corps vivant, mais une masse matérielle aussi étrange que le paysage lunaire ; vu de trop loin, il perd encore la valeur de vivant, ce n'est plus qu'un automate.

L'oiseau planant en larges cercles apparaît quand sa microstructure n'est ni trop, ni trop peu visible, et en ce moment aussi sa forme et sa grandeur sont réelles. La distance de la femme sauvage à l'animal n'est pas une grandeur qui croît ou décroît, mais une tension qui oscille autour d'une norme ; l'orientation oblique de l'animal par rapport à celle-ci n'est pas mesurée par l'angle qu'il forme avec le plan de son visage, mais éprouvée comme un déséquilibre, comme une inégale répartition de ces influences sur elle ; les variations de l'apparence ne sont pas des changements de grandeur en plus ou en moins, des distorsions réelles : simplement, tantôt ses parties se mêlent et se confondent, tantôt elles s'articulent nettement l'une sur l'autre et dévoilent le vautour.

Le processus perceptif de la femme sauvage s'explique comme suit : si elle s'approche de l'oiseau, c'est que l'attitude de son corps est d'emblée pour elle puissance d'un certain spectacle, celui du vautour, qui est pour elle ce qu'il est dans une certaine situation kinesthésique, qu'en d'autres termes son corps est en permanence mis en situation devant le vautour pour le percevoir et inversement son apparence toujours enveloppée pour elle dans une certaine attitude corporelle.

³². Schapp, *Beiträge zur Phänomenologie der Wahrnehmung*, Inaugural Dissertation, Göttingen, Kaestner, 1910, et Erlangen, 1925, pp 59 et suivantes, cité par Merleau-Ponty, Maurice, in *Phénoménologie de la Perception*, op. cit., p. 355.

Chapitre I-I : La poésie de la perception et l'espace dans « Les ancêtres Redoublent de Férocité »

Elle est une conscience³³ qui investit et constitue un monde, et, dans ce mouvement réflexif, il passait par-dessus le phénomène du corps et celui de la chose fixée.

Il faut dire que sa vision débouche dans la chose et se transcende en elle, parce qu'elle s'effectue dans le cadre d'un certain montage à l'égard du vautour qui est la définition de son corps. Les grandeurs et les formes ne font que modaliser cette prise globale sur l'oiseau.

L'oiseau est grand si son regard ne peut pas l'envelopper, petit au contraire s'il l'enveloppe largement et la grandeur moyenne distingue selon que, à distance égale, elle dilate plus ou moins son regard ou qu'elle le dilate également à différentes distances.

Observons le fragment suivant:

«Un temps. Le vautour réapparaît, planant en larges cercles.» (A.R.F., p. 137)

Il est donc bien vrai que la perception de ce messager des ancêtres, de sa forme ou de sa grandeur comme réelle ainsi que la constance perceptive renvoie à la position d'un monde et d'un système de l'expérience où le corps de la femme sauvage et les phénomènes soient rigoureusement liés.

Mais le système de l'expérience³⁴ n'est pas déployé devant elle, il est vécu par elle d'un certain point de vue, elle n'en est pas le spectateur, elle y est partie, et c'est son inhérence à un point de vue qui rend possible à la fois finitude de sa perception et son ouverture au monde total comme horizon de toute perception.

Si l'oiseau à l'horizon reste ce qu'il est en perception prochaine, garde sa forme et sa grandeur réelles, c'est seulement en tant que cet horizon est horizon de l'entourage immédiat de la femme sauvage, que de proche en proche, la possession perceptive de celui-ci qu'il renferme lui est garantie, en d'autres termes, les expériences perceptives s'enchaînent, se motivent et s'impliquent l'une l'autre, la perception de l'oiseau n'est qu'une dilatation de son champ de présence.

³³ . Ibid.,p.356.

³⁴ . Gelb, *Die Farbenkonstanz der Sehdinge*, pp. 613-671, cité par Merleau-Ponty, Maurice, in *Phénoménologie de la Perception*, op. cit., pp. 358-359.

Chapitre I-I : La poésie de la perception et l'espace dans « Les ancêtres Redoublent de Férocité »

Cependant, nous serons tenté de dire que la qualité de l'oiseau, par exemple sa couleur, nous apprend sur lui beaucoup plus que ses propriétés géométriques.

Écoutons les propos de la femme sauvage.

«La femme sauvage (Sardonique) : (...) Hiéroglyphe solaire.

Le désert est son juste milieu

(...) Le vautour noir et blanc se considère comme artiste. (...)» (A.R.F., p.135)

L'oiseau est, et demeure noir et blanc à travers tous les jeux de lumière³⁵ et tous les éclairages pour la femme sauvage. C'est la couleur sous laquelle elle voit le plus souvent le vautour, celle qu'elle prend en lumière diurne, à courte distance, dans les conditions normales c'est-à-dire les plus fréquentes.

Le vautour est noir et elle le voit noir sous la lumière du jour. Mais, ce noir est beaucoup moins la qualité sensible du noir qu'une puissance ténébreuse qui rayonne de l'animal, même quand il est recouvert par des reflets, et ce noir là n'est visible qu'au sens où l'est la noirceur morale de la femme sauvage.

Nous sommes étonnés de s'apercevoir qu'il envoie à son œil un mélange avec le blanc. Le vautour qui apparaît en vision libre comme blanc, apparaît gris bleuté si elle l'aperçoit projeté en gros plan sur l'écran qui lui masque la source lumineuse. Ce changement d'aspect est inséparable d'un changement de structure dans la couleur : au moment où elle cligne les yeux, elle libère les couleurs, et elle les ramène à la simple condition de plage lumineuse.

L'oiseau blanc dans l'ombre, et noir à la lumière : il fait plus d'impression sur le regard, il est plus lumineux, plus clair, ce n'est pour ainsi dire que la substance de la couleur qui demeure sous les variations d'éclairage. La perception suppose à la femme sauvage un appareil capable de répondre aux sollicitations de la lumière selon leur direction, de concentrer la visibilité éparse, d'achever ce qui est ébauché dans le spectacle.

³⁵ . Katz, *Der Aufbau der Farbwelt*, Zeitschr. F. Psychologie, Ergbd XI, Leipzig, 1925, pp.4-, cité par Merleau-Ponty, Maurice, in *Phénoménologie de la Perception*, op. cit., p.360.

Chapitre I-I : La poétique de la perception et l'espace dans « Les ancêtres Redoublent de Férocité »

Cet appareil, c'est son regard. L'éclairage et la constance de l'oiseau éclairé qui en est le corrélatif dépendent directement de sa situation corporelle.

Si dans la scène vivement éclairée, l'oiseau blanc est observé par la femme sauvage dans l'ombre, la constance du blanc sera imparfaite. Elle s'améliore lorsque la femme sauvage s'approche de la zone d'ombre où se trouve le vautour. Elle devient parfaite lorsqu'elle y entre. L'ombre ne devient vraiment ombre et corrélativement l'oiseau ne vaut comme blanc que lorsqu'elle cesse d'être devant celle-ci comme quelque chose à voir, et qu'elle l'enveloppe, qu'elle devient son milieu.

L'éclairage³⁶ est-ce que la femme sauvage assume, tandis que l'oiseau éclairé se détache devant elle et lui fait face.

L'éclairage n'est ni couleur, ni même lumière en lui-même, il est en delà de la distinction des couleurs et des luminosités. Et c'est pourquoi il tend toujours à devenir neutre pour elle. Notamment, la pénombre où demeure la femme sauvage devient naturelle qu'elle n'est plus même perçue comme pénombre. C'est ce que nous décelons à travers l'exemple suivant :

«Noir. Lumière. (...) A l'ombre d'un oranger sauvage dont les fruits jonchent le sol, caractérisant le lieu tragique en tant que climat, une femme échevelée, pieds nus, ne quittant pas son voile noir, de sorte qu'on ne distingue ses traits que par éclairs, lorsqu'elle s'anime.» (A.R.F., p.132.)

L'éclairage électrique de la scène, qui lui paraît jaune tirant sur l'orange, reflète l'oranger sauvage caractérisant le lieu funeste. Au moment où la femme sauvage quitte la lumière diurne, celle-ci cesse bientôt de n'avoir pour elle aucune couleur définie, et, si un reste de lumière diurne envahit la scène, c'est cette lumière objectivement neutre qui lui apparaît teintée de l'orange.

Il ne faut pas dire que cette lumière jaune orange, à mesure quelle se généralise, est vue par la femme sauvage sous l'aspect de la lumière diurne. Il faut dire que cette lumière, en assumant la fonction d'éclairage tend à se situer en deçà de toute couleur et

³⁶ . Ibid., pp. 47-48. L'éclairage est une donnée phénoménale aussi immédiate que la couleur de surface.

Chapitre I-I : La poétique de la perception et l'espace dans « Les ancêtres Redoublent de Férocité »

que -corrélativement les objets se distribuent les couleurs du spectre selon le degré de leur résistance à cette nouvelle atmosphère.

Tout se passe, ici encore, comme si les fragments du spectacle, chacun pris à part a suscité la vision d'un éclairage, et comme si, à travers les valeurs colorées éparses dans le champ, la femme sauvage lisait la possibilité d'une transformation systématique.

Nous avons soudain l'impression que cette dernière reçoit un éclairage magique qui vient de l'intérieur de la scène. C'est que les rapports des lumières et des ombres sur le plateau théâtral sont alors à l'inverse de ce qu'ils devraient être, compte tenu de l'éclairage du lieu.

La scène, dans un théâtre, vue à la distance convenable, a son éclairage intérieur qui donne à chacune des taches de couleurs jaune et orange sa valeur colorante, mais encore une certaine valeur représentative celle d'une scène tragique. Vue de trop près, elle tombe sous l'éclairage dominant dans le théâtre, et les couleurs n'agissent plus alors représentativement, elles ne nous donnent plus l'image de l'arbre, ainsi que la femme au voile noir, elles agissent comme un badigeon sur une toile.

De ce point de vue, on aperçoit que la constance³⁷ de la couleur n'est qu'un moment abstrait de la constance des choses et la constance des choses est fondée sur la conscience primordiale du monde comme horizon de toute expérience.

Ce n'est donc pas que la femme sauvage, sujet de perception voit des couleurs constantes sous la variété des éclairages qu'elle croit à des choses. C'est au contraire dans la mesure où sa perception ouverte sur un monde de guerre et sur des choses qu'elle retrouve des couleurs constantes.

L'objet qui s'offre au regard de l'héroïne de Kateb Yacine éveille une intention motrice³⁸ qui vise non pas les mouvements de son corps propre mais la chose même à laquelle ils sont comme suspendus.

³⁷. Ce sont les lois de Katz, *Farbwelt*, pp. 8-21, citées par Merleau-Ponty, Maurice, in *Phénoménologie de la Perception*, op. cit., p.49.

³⁸. Ibid., p.52.

Chapitre I-I : La poésie de la perception et l'espace dans « Les ancêtres Redoublent de Férocité »

Si son regard sait la lumière, c'est comme une certaine manière de se joindre au phénomène et de communiquer avec lui. La lumière de la lune et du soleil dans son souvenir se donne avant tout, non comme un contenu sensoriel, mais un certain type de symbiose, une manière qu'a le dehors³⁹ de l'envahir voire de l'accueillir, et le souvenir de son amant Lakhdar à travers le vautour ne fait ici que dégager l'armature de la perception d'où il est né.

Elle voit une couleur de surface parce qu'elle a un champ visuel et que l'arrangement du champ conduit son regard jusqu'à elle, elle perçoit les choses parce qu'elle a un champ d'existence et que chaque phénomène apparu polarise vers lui tout son corps comme système de puissances⁴⁰ perceptives.

Elle traverse les apparences⁴¹, lorsque son expérience est à son plus haut degré de netteté non seulement d'une réalité pour la vue, mais d'une réalité absolue, sa pleine coexistence avec le phénomène, le moment où il serait à son maximum d'articulation : le texte qui suit s'engage à confirmer cette disposition des idées :

«Noir. Lumière. Hassan, Mustapha, la femme sauvage et le chœur sont à la recherche d'une piste dans le désert.

Coryphée : Ils marchent tous les trois

Pourchassés par l'armée

Coup de Feu

Sans eau, sans pain, et sans cartouches

En présence de la femme

Va déchaîner la rivalité

La femme sauvage perd son voile. Sa beauté se révèle :

Autant mourir disent leurs regards

³⁹. Ibid., p.55.

⁴⁰. Ibid., p.57.

⁴¹. Ibid., p.59.

On reconnaît Nedjma

*Mais elle, plus que jamais sauvage marche à l'écart en plein soleil, pleine
d'insolence et dans la nuit marque toute l'ampleur de leur polygone étoilé*

D'un même regard les deux amis se foudroient

Et ils se figent sur le sable comme deux rochers

(...)Aveu d'une amitié assombrie en son zénith. » (A.R.F., pp. 146-147)

Prédestiné à la conscience totale de la tragédie, le coryphée en tant que sujet de perception relate à l'avant scène l'histoire du trio perdu dans le désert. Effectivement, le sujet de la perception reprend à son compte le mode d'existence des trois personnages. D'abord, il voit le désert un phénomène qui, comme une plage colorée sous un ciel lointain et mince à l'horizon, mal localisé et diffus au zénith.

C'est un tableau contenant en lui-même tout l'arrangement des couleurs jusqu'à l'odeur du paysage. Arrangement des couleurs signifie par lui-même toutes les réponses qu'elles donneraient à l'interrogation des autres sens. Si le sujet de perception voit le désert, il voit aussi son odeur, ses flammes, parce que l'unité significative désert est cette essence brûlante. Cette vue panoramique n'aurait cette couleur si elle n'avait pas cette forme, ces propriétés tactiles⁴², cette sonorité, cette odeur qui composent sa plénitude absolue.

Il y a dans la chose une symbolique qui relie chaque qualité sensible aux autres. La chaleur du désert se donne à la vue comme une sorte de vibration⁴³ de la chose, la couleur de son côté est une sortie de la chose hors de soi et il est à priori nécessaire que l'atmosphère très chaude rougisse, c'est l'excès de sa vibration qui la fait éclater.

Le déroulement de ces données sensibles sous le regard du coryphée est un langage qui s'enseignerait lui-même, c'est pourquoi nous pouvons dire que les sens du sujet de la perception interrogent les choses et qu'elles leur répondent. Les relations entre les aspects des choses étant toujours médiatisées par le corps de celui qui perçoit.

⁴². Ibid., p.62.

⁴³. Ibid., p.64.

Chapitre I-I : La poésie de la perception et l'espace dans « Les ancêtres Redoublent de Férocité »

Après tout, le coryphée saisit l'unité du corps des trois personnages, *Hassan*, *Mustapha*, et *la femme sauvage* ainsi que celle du désert, et c'est à partir de celui-ci, leurs yeux, tous leurs organes des sens lui apparaissent comme autant d'instruments substituables. Les fragments de notre texte appuient solidement ce que nous avons cité:

« (...) *Plus que jamais sauvage, elle marche à l'écart.* »

« *En plein soleil (...) et dans la nuit (...)* » (A.R.F., p.146)

« *D'un même regard les deux amis se foudroient* »

« *Ils figent sur le sable comme deux rochers* » (E.R.F., p.147)

Ici, le corps par lui-même, le corps en mouvement n'est qu'une masse⁴⁴ obscure, le coryphée le perçoit comme un être précis et identifiable lorsqu'il se meut dans le désert, en tant qu'il se projette intentionnellement vers le dehors. On ne peut, disions-nous, concevoir de chose perçue sans quelqu'un qui la perçoive. Cette scène s'offre à la communication perceptive du coryphée comme un visage familier dont l'expression est aussitôt comprise.

Mais justement celle-ci exprime le calvaire du trio par l'arrangement des couleurs et des lumières qui la composent, le sens de leur regard n'est pas derrière les yeux, il est sur eux et une touche de couleur en plus ou en moins suffit au coryphée pour transformer le regard de l'un en portrait.

Au fur et à mesure il apprend que l'expression est le langage de la chose elle-même et naît de sa configuration⁴⁵. La perception du coryphée est un essai de rejoindre la physionomie des choses et des visages par la restitution intégrale de leur configuration sensible.

La scène lui apparaissait comme le terme d'une téléologie⁴⁶ corporelle, la norme de son montage psychophysologique dans la mesure où son sens se construit sous ses

⁴⁴. Ibid., p.66.

⁴⁵. Ibid., p.68.

⁴⁶. Ibid., p.70.

Chapitre I-I : La poésie de la perception et l'espace dans « Les ancêtres Redoublent de Férocité »

yeux, un sens qui se confond avec l'exhibition de la chose dans son évidence, ce qui est donné ce n'est pas la scène seule, mais une nature qui transparaît à travers une histoire.

Instantanément, le coryphée, sujet de la perception, sans quitter sa place et son point de vue, dans l'opacité du sentir se tend vers cette scène dont il n'a pas d'avance la clé et dont cependant il porte en lui-même le projet. Il sait sourdement que la perception globale traversait et utilisait son regard, le trio lui apparaissait en pleine lumière devant les ténèbres bourrées d'organes de son corps. Il devine les fissures possibles dans le bloc solide de la scène.

C'est en quoi il est vrai de dire que la scène se constitue dans un flux d'apparences subjectives, c'est-à-dire que le coryphée pose par une inspection de l'esprit les relations de tous les profils sensoriels entre eux et avec ses appareils sensoriels.

Il perçoit avec son corps. Lorsque son regard, suivant le spectacle et rassemblant les lumières qui y sont éparées aboutit à la surface éclairée à ce que la lumière manifeste. Son regard sait signifier telle lumière solaire dans tel contexte. Plus généralement, il y a une logique du monde que son corps tout entier épouse et par laquelle des choses inter sensorielles⁴⁷ deviennent possibles pour lui.

La scène n'est donc pas effectivement donnée dans la perception, elle est reprise, reconstituée et vécue intérieurement par le sujet de perception, tant qu'elle est liée au désert, elle n'est pas moins transcendante à sa vie, car le corps humain, avec ses habitus⁴⁸ qui dessinent autour de lui un entourage humain est traversé par un mouvement vers le monde lui-même.

Sans doute ce monde se profile spatialement d'abord : Le coryphée voit la piste recherchée par le trio dans le désert, il ne voit que le désert de sable, la zone qu'il vient de quitter est retombée à une sorte de vie latente; plus profondément les profils spatiaux sont aussi temporels : un ailleurs est toujours quelque chose qu'il a vu ou qu'il pourrait voir; et même s'il le perçoit comme simultané avec le présent, c'est parce qu'il fait partie

⁴⁷. Merleau-Ponty, Maurice, *La Structure du Comportement*, Paris, Presses Universitaires de France, 1942, p.72

⁴⁸. Ibid., p.74.

Chapitre I-I : La poésie de la perception et l'espace dans « Les ancêtres Redoublent de Férocité »

de la même onde de durée. Le coryphée voit que le trio parte pour une destination inconnue.

Inconnue dans la mesure où le paysage change d'aspect, comme il l'éprouve quand il le quitte des yeux pour un moment et le regarde à nouveau.

C'est sa réflexion qui objective les points de vue, quand il perçoit qu'il est par son point de vue au désert, il ne sait pas même les limites de son champ visuel. La diversité de ses points de vue ne se soupçonne que par un glissement imperceptible, par un certain bougé⁴⁹ de l'apparence.

Si les profils successifs se distinguent réellement comme dans le cas où *Hassan* et *Mustapha* s'approchent inévitablement du lieu de duel, le coryphée ne le regarde que par intermittences, il n'y a plus de perception de désert, il se trouve soudain devant un autre objet sans commune mesure avec le précédent : il soude ensemble les deux apparences, mais parce qu'elles sont toutes deux prélevées sur une seule perception du désert qui ne peut en conséquence admettre la même discontinuité.

Il est clair que le sujet de perception n'a pas une vue perceptive, puis une autre, et entre elles une liaison d'entendement, mais chaque perspective passe dans l'autre, il s'agit d'une synthèse de transition⁵⁰. En particulier, la vision actuelle n'est pas limitée à ce que son champ visuel lui offre effectivement et le paysage derrière les dunes n'est pas évoqué ou représenté. Le point de vue est pour le coryphée bien moins une limitation de son expérience qu'une manière de se glisser dans le monde entier.

Dans l'horizon intérieur et extérieur du paysage, il y a une coprésence⁵¹ ou une coexistence des profils qui se noue à travers l'espace et le temps. Par son champ perceptif avec ses horizons spatiaux, le coryphée est présent à son entourage, il coexiste avec tous les autres paysages qui s'étendent au-delà, et toutes ces perspectives forment ensemble une seule vague temporelle, un instant du monde; par son champ perceptif avec ses horizons temporels, il est présent avec son présent.

⁴⁹. Ibid., p.76.

⁵⁰. Ibid., p.78.

⁵¹. Stein.E *.Beiträge zur PhänomenologieBegründung der Psychologie und der Geisteswissenschaften*, pp.10 et suivantes ,cité par Merleau-Ponty ,Maurice, in *Phénoménologie de la Perception* ,op. cit., p.385.

Chapitre I-I : La poétique de la perception et l'espace dans « Les ancêtres Redoublent de Férocité »

Aux confins de cette atmosphère désertique, nous voyons la femme sauvage *Nedjma*, l'amour perdu d'*Hassan* et *Mustapha*, enfermée dans le passé de son amant Lakhdar. Le sujet de perception sait seulement qu'il y a à percevoir quelque chose en général, de ces lointains qu'il ne possède plus.

De même, il voit, bien que de proche en proche, le passé de *Nedjma* soit enfermé tout entier dans le passé plus récent qui lui a immédiatement succédé, à la faveur de l'emboîtement de ses intentionnalités, son passé se dégrade et ses années se perdent dans l'existence générale de son corps dont elle sait seulement qu'elle était en face de couleurs, des sons et d'une nature semblable à celle qu'elle voit à présent.

Sa possession du lointain et du passé comme celle de l'avenir n'est donc que de principe, sa vie lui échappe de tous côtés, elle est circonscrite par des zones⁵² impersonnelles. Cependant, le sujet de perception se trouve devant une contradiction entre l'ubiquité⁵³ de la conscience de la femme sauvage et son engagement dans un champ de présence.

Enfermée dans son passé, elle passe par transition insensible du présent au passé, du prochain au lointain, la transcendance des lointains gagne le présent de *Nedjma* et introduit un soupçon d'irréalité jusque dans ses moments présents avec lesquels elle croit coïncider.

Si elle tient ses rapports intentionnels avec le passé et l'ailleurs pour constitutifs du passé et de l'ailleurs, si le sujet de perception veut soustraire la conscience de *Nedjma* à toute localité et toute temporalité, il en résulte qu'elle est partout où sa perception le mène. Elle ne peut habiter aucun temps et, avec la réalité privilégiée qui définit son présent actuel, disparaît celle de ses anciens présents ou de ses présents éventuels.

Ce qu'il faut comprendre, c'est que la femme sauvage présente ici et présente ailleurs et toujours absente d'ici et de maintenant et absente de tout lieu et de tout temps.

⁵². Ibid., p.389.

⁵³. Ibid., p.391.

Chapitre I-I : La poésie de la perception et l'espace dans « Les ancêtres Redoublent de Férocité »

Cette ambiguïté n'est pas une imperfection de la conscience ou l'existence, elle en est la définition. Son monde, qui est le noyau du temps, et sa conscience qui passe par le lieu de la clarté, elle est le lieu même de l'équivoque.

La femme sauvage devant le sujet de perception qui au premier regard paraît absolument déterminée: cette femme est belle, blessée, le monde paraît se cristalliser en elle, il semble qu'elle n'ait pas besoin de temps pour exister, qu'elle se déploie tout entière dans l'instant, que tout surplus d'existence soit pour elle une nouvelle naissance, et il serait tenté de croire un moment que son monde, s'il est quelque chose ne peut être qu'une somme de choses analogues à cette femme, le temps une somme d'instant parfaits.

Le temps de la femme sauvage qui s'écoule et existe, s'il n'était enveloppé dans un temps historique qui se projette du présent vivant vers un passé et vers un avenir, il est donc essentiel à son monde de se présenter comme ouvert, de renvoyer souvent le sujet de la perception au-delà de ses manifestations déterminées, de lui promettre toujours autre chose à voir.

Le monde n'existe que vécu par le sujet de la perception, puisqu'il est l'enchaînement de ses perspectives, mais il transcende toutes les perspectives par ce que cet enchaînement est temporel et inachevé.

Nous devons par ailleurs avancer que la conscience de la femme sauvage peut être sans le savoir dans cet état d'incomplétude et elle peut y adhérer. Conséquemment, on apprend à connaître la conscience comme toute autre chose. Ce qui est constaté par le sujet de la perception, c'est que *Nedjma* cède en quelque sorte à une poussée hallucinatoire⁵⁴. Toutefois, elle garde quelque chose de son pouvoir réflexif, il pourra toujours récuser son témoignage, qui n'est pas celui d'un hallucinant engagé dans l'hallucination.

Ce qui est donné, ce n'est pas la femme sauvage, et d'autre part autrui, son présent et d'autre part son passé, la conscience saine et d'autre part la conscience hallucinée, la –première étant seule juge de la seconde et réduite en ce qui la concerne à

⁵⁴. Ibid., p.395.

Chapitre I-I : La poésie de la perception et l'espace dans « Les ancêtres Redoublent de Férocité »

ses conjectures internes, c'est *Nedjma* avec *Lakhdar*, le sujet de la perception et ou le coryphée avec autrui, le passé de celle-ci à l'horizon de son présent.

Elle relate implicitement son passé en l'évoquant à présent, mais de cette réinterprétation même, le sujet de la perception y tient compte, elle lui est indiquée par la tension qui subsiste entre un passé aboli qu'elle vise et ses lectures arbitraires. Il faut que celui-ci se replace devant l'état hallucinatoire de la femme sauvage : elle vit dans l'horizon de son paysage dominé par des impressions univoques qui ne sont plus insérées dans l'ordre universel du monde des choses et dans les rapports de sens universel du langage démontrés explicitement dans son dialogue avec le vautour.

Elles n'ont gardé et introduit dans son paysage que des débris de son monde. Le sujet de la perception a donc conscience de saisir par l'ouïe et surtout par la vue un système de phénomènes qui ne constitue pas seulement un spectacle privé, mais qui est le seul possible pour lui et même pour autrui, et c'est là ce qu'il appelle le réel.

Le monde perçu n'est pas seulement son monde, c'est en lui qu'il voit se dessiner les conduites des personnages Katebiens. Il est le corrélatif, non seulement de sa conscience, mais encore de toute conscience qu'il puisse rencontrer : ce qu'il voit de ses yeux épuise pour lui les possibilités de vision, sans doute il ne le voit que sous un certain angle, en admettant qu'un spectateur autrement placé aperçoive ce qu'il ne fait que devenir.

Son regard sait que tout déplacement effectif de la femme sauvage susciterait une réponse sensible exactement conforme à son attente, et il sent pulluler sous son regard la masse infinie des perceptions plus détaillées qu'il tient d'avance et sur lesquelles il a prise. Il a donc conscience de percevoir un milieu qui ne tolère rien de plus que ce qui est indiqué dans sa perception, il communique dans le présent avec une plénitude insurpassable.

De son côté, la femme sauvage glisse sur le temps comme sur le monde. Elle se taille un milieu privé dans le commun et bute toujours sur la transcendance du temps. Elle a un double⁵⁵ qu'elle n'a jamais vu, mais qui la voit constamment et l'appelle par son nom avec sa propre voix.

⁵⁵. Ibid., p.398.

Chapitre I-III

La poétique de la perception spatiale et le sentir dans

« Le Cadavre Encerclé »

I-II-1 La sensation et les actes de conscience

Après les analyses du chapitre précédent, notre étude devra aborder la poétique de la perception spatiale dans ses rapports aux autres instances narratives, en l'occurrence avec le personnage. Car, vue de l'intérieur, la perception ne doit rien à ce que nous savons par ailleurs sur le monde.

Elle se donne comme une création ou une reconstitution du monde. D'abord, nous avons un champ perceptif présent et actuel, une surface de contact avec le monde ou en enracinement perpétuel en lui, et qu'il vient sans cesse assaillir et investir la subjectivité comme les vagues entourant une épave sur la plage.

On retrouve dans «*Le Cadavre Encerclé*» de Kateb Yacine cette même conception par laquelle tout le savoir s'installe dans les horizons ouverts par la perception. Cette prise de position surdétermine, pour une bonne part, l'orientation de notre recherche. D'emblée, nous nous trouvons dans une réflexion phénoménologique¹ qui replace l'essence de la perception dans l'existence.

Sur ce point, la pièce théâtrale de Kateb Yacine «*Le Cadavre Encerclé*» offre au lecteur l'ambition d'une philosophie, mais c'est aussi un compte rendu de la perception spatiale du monde vécu. C'est l'essai d'une description directe de notre modeste lecture.

Analysons l'exemple suivant :

«En sortant, Nedjma aperçoit Lakhdar parmi les cadavres. Il s'est péniblement relevé. Ses vêtements, son visage sont ensanglantés. Il titube dans la rue, comme obsédé.»

LACKHDAR : «Je me retrouve dans notre ville. Elle reprend forme. Je remue encore mes membres brisés, et la rue des vandales prend fin à mes yeux, comme sous un orage, avant une minute précise où la nuit s'écroule au cœur des pierres, dans la poitrine des insectes que le vent et le gel fouillent jusqu'au matin. (...). Je sors enfin de cette mort tenace et de la ville morte où me voici enseveli.» (C.E., p.27)

Ce lieu apocalyptique que *Lakhdar* sous entendait et où il se plaçait tacitement pour décrire l'événement de la perception, il reçoit maintenant un nom, il figure dans la description.

1. Goldstein et Rosenthal, *Zum Problem der Wirkung der Farben auf den Organismus*, pp. 3-9, cité par Merleau-Ponty, Maurice, in *Phénoménologie de la Perception*, op. cit., pp. 252-253.

Chapitre I-II :La poétique de la perception spatiale et le sentir dans « Le Cadavre Encerclé »

C'est l'ego transcendantal. Son état de conscience est la conscience d'un état², son monde devient le corrélatif d'une pensée du monde : à chaque terme de la description, on constate l'indice «Conscience de ». On subordonne tout le système de son expérience, son monde, son corps propre, et son moi à un sujet universel chargé de porter les relations des trois termes. Des relations de causalités étalées sur le plan des événements cosmiques.

Ici, le moi et le corps de *Lakhdar* ne sont pas d'emblée des objets, ne le deviennent jamais tout à fait : il y a un certain sens à dire qu'il voit «*la ville*» de ses yeux, et corrélativement cette possibilité d'absence, cette dimension de fuite et de liberté que la réflexion ouvre au fond de lui est ce qu'on appelle le « je » transcendantal.

Essayons de voir donc la notion de la sensation, et regardons là de si près qu'elle nous enseigne le rapport vivant de *Lakhdar* qui perçoit avec son corps et avec son monde. En fait, nous pouvons dire que chacune des prétendues qualités, la couleur, le son, est insérée dans une certaine conduite.

Le geste de *Lakhdar*, en remuant ses membres brisés, que l'on peut prendre comme indicateur de la perturbation motrice, est différemment modifié dans son amplitude et dans sa direction par un champ visuel rouge, jaune, bleu ou vert. En particulier « le rouge », couleur du sang et « le jaune » présupposant la figure de *Lakhdar*, figure cadavérique, jaunâtre et douloureuse favorisent les mouvements glissants, « le bleu » et « le gris », couleur de la ville enfumée les mouvements saccadés, « le rouge » appliqué au visage ensanglanté, par exemple, favorise un mouvement d'extension du bras correspondant vers

le dehors, « le gris » un mouvement de flexion et de repli vers le corps. La position privilégiée du bras, celle où le sujet sent son bras en équilibre ou en repos, qui est plus éloignée du corps chez le blessé, est modifiée par la présentation des couleurs : « le gris » la ramène au voisinage du corps.

La couleur du champ visuel rend plus ou moins exactes les réactions du sujet, qu'il s'agisse d'exécuter un mouvement d'une amplitude donnée ou de montrer du doigt une longueur déterminée. Avec un champ visuel gris l'appréciation est exacte, avec un champ visuel rouge elle est inexacte par excès. Les mouvements vers le dehors sont

2 . Ibid., p.254.

Chapitre I-II :La poétique de la perception spatiale et le sentir dans « Le Cadavre Encerclé »

accélérés par le « gris » et ralentis par « le rouge ». La localisation des stimuli³ sur la peau est modifiée dans le sens de l'abduction par « le rouge ». « Le jaune » et « le rouge » accentuent les erreurs dans l'estimation du poids et du temps chez *Lakhdar*, mais « le bleu » ou « le gris » les compensent.

Comme « le bleu » couleur d'un ciel d'azur sollicite de *Lakhdar* une certaine manière de regarder, ce qui se laisse palper par un mouvement défini de son regard. C'est un certain champ ou une certaine atmosphère offerte à la puissance de ses yeux et de tout son corps.

Ici, l'expérience de la couleur confirme et fait comprendre les corrélations établies par l'image d'un monde calciné, suggéré par le génocide du 8 Mai 1945 où la terre, le fleuve, leur flotte, et le port, sont des champs de carnage où triomphe la mort. Or « le vert » du paysage passe communément pour une couleur reposante. Il enferme le sujet en lui-même et le met en paix. « Le bleu » semble céder à son regard.

Au contraire, « le rouge » s'enfonce dans l'œil. « Le rouge » déchire, « le jaune » est piquant. D'une manière générale, nous avons, d'un côté avec « le rouge » et « jaune » l'expérience d'un arrachement, d'un mouvement qui s'éloigne du centre, d'un autre côté avec « le bleu » et « le vert » ou « le gris » celle du repos et de la concentration. La couleur, avant d'être vue, s'annonce alors par l'expérience d'une certaine attitude du corps qui ne convient qu'à elle et la détermine avec précision : il ya un glissement de haut en bas dans le corps de *Lakhdar*.

De même, qu'en regardant attentivement «*La ville*», il décompose sa noirceur lugubre apparente qui se résout en un monde de reflet et de transparences, où il découvre du son une micro mélodie mélancolique et l'intervalle sonore n'est que la mise en forme finale d'une certaine tension éprouvée dans tout son corps. La couleur réelle produit chez *Lakhdar* une concentration de l'expérience colorée qui lui permet de rassembler les couleurs dans son œil.

Ainsi, avant d'être un spectacle objectif, la qualité se laisse reconnaître par le type de comportement qui la vise : le corps de *Lakhdar* adopte l'attitude du « bleu », il obtient une quasi présence du « bleu ». Il est à noter que « le rouge » signifie l'effort ou la violence, « le vert » le repos et la paix, il faut réapprendre à vivre ces couleurs,

3 . Merleau-Ponty, Maurice, *La Structure du Comportement*, p. 201.

Chapitre I-II :La poétique de la perception spatiale et le sentir dans « Le Cadavre Encerclé »

comme les vit le corps de notre sujet, c'est-à-dire comme des concrétions de paix ou de violence.

Lakhdar, sujet de la sensation, il est une puissance dans un certain milieu d'existence où se synchronise avec lui. Les rapports du sentant et du sensible sont dus au fait que *Lakhdar* blessé, retombe dans un engourdissement torpide : il respire lentement et profondément pour appeler la somnolence et soudain on dirait que sa bouche communique avec quelque immense poumon extérieur qui appelle et refoule son souffle, un certain rythme respiratoire, tout à l'heure voulu par lui, devient son être même, et l'assoupissement, visé jusque là comme signification, se fait soudain situation.

De la même manière, il prête l'oreille ou il regarde dans l'attente d'une sensation, et soudain le sensible prend son oreille ou son regard, il livre une partie de son corps, ou même son corps entier à cette manière de vibrer et de remplir l'espace qu'est « le bleu » ou « le rouge ».

Donc, le sensible a non seulement une signification motrice⁴ et vitale mais n'est pas autre chose qu'une certaine manière d'être au monde qui se propose à *Lakhdar* d'un point de l'espace, que son corps reprend lentement ses forces et assure s'il en est capable de remuer encore ses membres engourdis. Sa sensation et sa perception ne peuvent être désignables et donc être pour lui qu'en étant sensation ou perception d'un monde bouleversé qui se voulait ordinaire et ne pouvait l'être.

Nous pouvons dire que les yeux de *Lakhdar* voient, que sa main touche, que son pied souffre, mais ces expressions ne traduisent pas son expérience véritable. Elles lui donnent déjà une interprétation qui la détache de son sujet originel. Parce que nous savons que la lumière frappe ses yeux, que les contacts se font par la peau, que sa chaussure blesse son pied, il disperse dans son corps les perceptions qui appartiennent à son âme, il met la perception dans le perçu.

Mais, ce n'est là que le sillage spatial et temporel des actes de conscience. La sensation des couleurs chez *Lakhdar* est sans doute intentionnelle, parce que *Lakhdar* trouve dans le sensible la proposition d'un certain rythme d'existence, se glissant dans la forme d'une existence par laquelle il recherche à expliquer un présent dégradé soumis à l'inceste, où le souvenir perturbé par l'obsession joue le rôle essentiel. Précisons.

4. Goldstein et Rosenthal, art. p. 23, mentionné par Merleau-Ponty, Maurice, in *Phénoménologie de la Perception*, op. cit., p. 254.

Chapitre I-II :La poétique de la perception spatiale et le sentir dans « Le Cadavre Encerclé »

Le sentant⁵ et le sensible ne sont pas l'un en face de l'autre comme deux termes extérieurs et la sensation n'est pas une invasion du sensible dans le sentant. C'est le regard de *Lakhdar* qui sous-tend la couleur ou plutôt son regard s'accouple avec la couleur du paysage, sa main avec le dur ou le mou des choses qui l'entourent, et dans cet échange entre le sujet de la sensation et le sensible, le sensible n'est rien qu'une sollicitation vague.

Lakhdar essaye d'éprouver une couleur déterminée, du « bleu », couleur d'un ciel limpide au lever de l'aurore le matin des manifestations du 8 mai 1945, et par laquelle il voit que les étoiles se reflètent dans sa surface la nuit, en croyant qu'un ciel y a été accroché, tout en cherchant à donner à son corps l'attitude qui convient au « rouge », il en résulte une lutte intérieure, une sorte de spasme qui cesse aussitôt adoptant l'attitude corporelle qui correspond au « bleu ».

Effectivement, il contemple le « bleu » du ciel, il s'abandonne à lui, il s'enfonce dans ce mystère, il se pense en lui, il est le ciel même qui se rassemble, se recueille et se met à exister pour soi, sa conscience est engorgée par ce « bleu » illimité. Ici, le ciel perçu ou senti, sous-tendu par le regard de *Lakhdar* qui le parcourt et l'habite, est milieu d'une certaine vibration vitale que son corps adopte.

Or, le spectacle perçu pris exactement tel qu'il le voit, est un moment de son histoire individuelle. Autrement dit, *Lakhdar*, comme sujet sentant dont la perception, même vue de l'intérieur, exprime une situation tragique reposant sur l'impossibilité d'un surgissement heureux. Ainsi, dans sa manifestation la plus concrète, l'espace constitue pour *Lakhdar* l'expression d'une tension irréductible entre le refus de se rendre et le consentement à sa captivité : il voit « le bleu » parce qu'il est sensible à l'émancipation.

De sorte que, si on veut traduire exactement l'expérience perceptive, on devra dire qu'on perçoit en lui et non pas qu'il perçoit. Ses sensations comportent un germe de rêve ou de dépersonnalisation⁶ comme nous l'éprouvons par cette sorte de contemplation où elle nous met quand nous vivons vraiment à son niveau.

5 . Werner, *Untersuchungen über Empfindung und Empfinden*, I, et II: Die Rolle der Sprachempfindung im Prozess der Gestaltung ausdrücksmässig erlebter Wörter, 1930, p. 160, cité par Merleau-Ponty, Maurice, in *Phénoménologie de la Perception*, op. cit., p.256

6. Ibid., p. 259.

Chapitre I-II :La poétique de la perception spatiale et le sentir dans « Le Cadavre Encerclé »

Sans doute la connaissance apprend à *Lakhdar* que la sensation de partir à la rencontre d'un monde inconnu sans qu'il puisse être assuré que la traversée en rêve d'une liberté pour son pays n'ait pas quelque chose de prémonitoire, en tout cas, à la perspective d'une vie carcérale, il fallait se contraindre à vivre la révolte. Mais cette activité se déroule à la périphérie de son être, il n'a pas plus conscience d'être le vrai sujet de sa sensation que de sa naissance ou de sa mort.

En effet, ni sa naissance ni sa mort ne peuvent lui apparaître comme ses propres expériences, puisque, s'il les pensait ainsi, il se supposerait préexistant ou survivant à lui-même pour pouvoir les éprouver.

Chaque sensation, étant à la rigueur la première, la dernière et la seule de son espèce, est une naissance et une mort. *Lakhdar* qui en a l'expérience commence et finit avec elle. Sa sensation vient d'en deçà de lui, elle relève d'une sensibilité qui l'a précédée et qui lui survivra, comme sa naissance et sa mort appartiennent à une natalité et à une mortalité anonymes.

Ici, par la sensation, *Lakhdar* saisit en marge de sa vie personnelle et de ses actes propres une vie de conscience donnée d'où ils émergent, une vie qui le prend dans l'urgence d'interrogations essentielles sur sa condition humaine, dont la réponse est différée et qui le transforme.

Par-delà les déchirements, la mort qui inaugure son départ à la quête de la liberté, hante incessamment *Lakhdar* où le temps manque pour se connaître, où un lieu subsiste seul, il relie les parcours sans fin à travers des scènes de rébellion montées contre la répression française et déjà entrevues, et ce lien ténu transformant des solidarités sans lendemain en épisodes épiques chaque fois qu'il éprouve une sensation, il éprouve qu'elle intéresse non pas son être propre, celui dont il est responsable et dont il décide, mais un autre moi qui a déjà pris parti pour le monde qui s'est déjà ouvert à certains de ses aspects et synchronisé avec eux.

Lakhdar éprouve la sensation⁷ comme modalité de son existence, déjà vouée à un monde de guerre et qui fuse à travers lui sans qu'il en soit l'auteur.

Soumis à une réalité rigide, parce qu'il se meut dans un espace exigü dans lequel il veut circonscrire le malheur, *Lakhdar* éprouve toujours qu'il ya encore de l'être au-delà de ce qu'il voit actuellement, non seulement de l'être visible, mais encore de l'être

7. Merleau-Ponty, Maurice, *La Structure du Comportement*, p. 168.

Chapitre I-II :La poétique de la perception spatiale et le sentir dans « Le Cadavre Encerclé »

tangible ou saisissable par l'ouïe, et non seulement de l'être sensible, mais encore une profondeur de cet espace qu'aucun prélèvement sensoriel n'épuisera.

Corrélativement il n'est pas tout entier dans ces opérations : son moi qui voit ou son moi qui entend est en quelque sorte un moi spécialisé, et c'est justement à ce prix que son regard est capable de deviner le mouvement qui va préciser sa perception.

Nous pouvons résumer cette idée en disant que le regard de *Lakhdar* en vertu d'un don de la nature a accès et ouverture à un champ visuel où il perçoit une dynamique des êtres visibles; c'est donc dire que la vision est pré personnelle⁸. Et c'est dire en même temps qu'elle est toujours limitée, qu'il y a toujours autour de sa vision actuelle un horizon de choses non vues ou même non visibles. Ici, nous avons pu déceler que la vision de *Lakhdar* est une sorte de pensée assujettie à un certain champ et c'est là qu'on appelle un sens.

Donc, *Lakhdar* a des sens et qu'ils lui font accéder au monde, un monde en feu, il n'est pas victime d'une confusion, il exprime seulement cette vérité qui s'impose à une réflexion intégrale : qu'il est capable de trouver un sens à certains aspects de l'être par une opération constituante.

I-II-2 La coexistence du sentant et du sensible

Toutefois, sensations et sens n'apparaissent que lorsque nous revenons sur l'acte concret de la connaissance pour l'étudier. Examinons l'énoncé suivant : *Le commandant* :

« (...) Voyez l'histoire de la Numidie. Vous aurez l'Afrique du Nord d'aujourd'hui, à cette nuance près que nous avons remplacé les Romains aux postes de commande. Autrefois, il n'avait pas été facile de battre les cavaliers de Numidie. Aujourd'hui, nous avons l'aviation, et le pays se trouve divisé en trois. Mais, c'est toujours le même pays. Nous ne réussissons pas à submerger ses habitants, même après avoir déplacé un nombre de colons jamais atteint dans aucun autre empire africain. En Tunisie, au Maroc, aussi bien qu'ici, les mêmes hommes se retournent contre nous. Ils reviennent à la charge, surgis des siècles révolus. » (C.E., pp.35.36)

8. Husserl, Edmund, *Méditations cartésiennes*, p. 33, cité par Merleau-Ponty, Maurice, in *Phénoménologie de la Perception*, op. cit. p. 264.

Chapitre I-II :La poétique de la perception spatiale et le sentir dans « Le Cadavre Encerclé »

Ici, nous constatons que *le commandant* français est animé d'une volonté de réappropriation de l'espace. Notamment, ses sensations, ses impressions sont mises en perspective et cordonnées par cet espace. Ainsi, tous les sens du *commandant* sont spatiaux.

Et, par la même nécessité, ils s'ouvrent tous sur le même espace, ici l'espace maghrébin, sans quoi les êtres sensoriels avec lesquels il le font communiquer n'existeraient que pour le sens dont ils relèvent, comme *les fantômes des cavaliers de Numidie* qui ne cessent de resurgir des siècles révolus en pesant sur sa conscience. Plus précisément : la sensation du *commandant* de s'approprier l'espace maghrébin, nous mène à présupposer que s'il admet que cet espace appartient originellement à la vue et qu'il passe de là au toucher et aux autres sens, et par conséquent, il y a en apparence une perception tactile de l'espace par laquelle il doit admettre que les données tactiles pures sont déplacées et recouvertes par une expérience d'origine visuelle.

Bien entendu, *le commandant* n'a là qu'un point de départ où s'effectue l'exfoliation⁹ de la mémoire, car l'énoncé se développe surtout, dans une direction verticale, selon un axe paradigmatique qui coïncide avec une remontée dans le temps, vers l'histoire glorieuse des ancêtres, liée à la geste des numidiens et au passé lointain mais lumineux d'Afrique.

Le point de départ est donc cette chronique événementielle, mais aussi lieu d'arrivée, car la durée s'enroule et se renferme, prostrée sur un présent sans devenir. Donc, la sensation du *commandant* est spatiale, nous nous sommes rangés à cette suggestion non pas parce que la qualité de posséder l'espace maghrébin comme objet ne peut être pensée que dans l'espace, mais parce que, comme reprise par le sujet sentant d'une forme d'existence indiquée par le sensible, comme coexistence du sentant et du sensible, elle est elle-même constitutive d'un milieu de coexistence, c'est-à-dire d'un espace.

Nous concluons que *le commandant* a l'expérience d'un espace. Ces vérités sont l'explicitation d'un fait : le fait de l'expérience sensorielle comme reprise d'une forme d'existence, et cette reprise implique aussi qu'à chaque instant, *le commandant* s'approprie toujours de nouveaux espaces, et se met à observer ce qui pouvait sembler extérieur : un arrière-plan d'un pays qui dans sa nudité démontre avec précision un

9. Ibid., p.266.

Chapitre I-II :La poétique de la perception spatiale et le sentir dans « Le Cadavre Encerclé »

relevé topographique ; il accorde une attention soutenue à l'archétype de la structure maghrébine en gros plan réuni en portraits avec des figures historiques de la Numidie.

La sensation telle qu'elle lui livre l'expérience de sa vie militaire n'est pas un moment abstrait, mais une structure de conscience, une manière particulière d'être à l'espace, et en quelque sorte une manière de faire de l'espace.

Donc, chaque sens constitue un petit monde à l'intérieur du grand. Les espaces sensoriels deviennent pour *le commandant* des moments concrets d'une configuration globale qui est l'espace algérien convoité, et le pouvoir d'aller à lui ne se sépare pas du pouvoir de s'en retrancher dans la concrétisation d'un sens.

En montrant la carte de l'Afrique, projetée sur l'écran, *le commandant* examine des yeux l'espace visible qui lui paraît étroit en regard de cet autre espace, où la présence fugitive *des ancêtres* se déployait, et dont l'écho exprime pleinement la savoureuse immortalité servie par une pénétration psychologique qui élargit l'observation. Elle insinue à travers l'espace visible une nouvelle dimension où elle déferle les brumes de la légende *Numidienne*, espace clair des choses perçues redoublées mystérieusement d'un espace noir où d'autres sont possibles.

L'expérience du *commandant* en tant que représentant de l'état major de l'empire colonial, symbole de domination militaire prouve que la possession de l'espace commence pour lui avec la vision. Il ne cesse de contempler cet espace auquel il vient d'accéder, puis à nouveau, scrutant les âges, bien au-delà des siècles, il rêvera à conquérir cet espace au passé numide avec lequel se confondent et se perdent les origines du Maghreb. Ces faits montrent que la vision n'est rien sans un certain usage du regard.

Effectivement, *le commandant* voit d'abord les couleurs comme il sent une odeur: elle le baigne, elle agit sur lui, sans cependant remplir une forme déterminée voire une étendue de cet espace. Tout est mêlé et tout paraît en mouvement. La ségrégation des surfaces, l'appréhension correcte du mouvement ne vivent que plus tard, quand le sujet voit, dirige et promène son regard; ce qui prouve que chaque organe des sens interroge l'objet à sa manière.

Le fait même que la vision se prépare par une sorte de toucher avec les yeux ne se comprendrait pas s'il n'y avait un champ tactile quasi-spatial, où les premières perceptions visuelles puissent s'insérer.

Chapitre I-II :La poétique de la perception spatiale et le sentir dans « Le Cadavre Encerclé »

Entendons que le champ tactile¹⁰ n'a pas l'ampleur du champ visuel, et l'objet tactile n'est pas tout entier présent à chacune de ses parties comme l'objet visuel, et en somme que toucher n'est pas voir.

Les sens sont distincts les uns des autres et distincts de l'intellection en tant que chacun d'eux apporte une structure d'être. Nous pouvons le reconnaître sans compromettre l'unité des sens qui fait que le corps du *commandant* un sujet de perception. Car les sens communiquent.

Notamment, l'histoire de la Numidie n'est pas dans l'espace visible, mais elle le mine, elle l'investit, elle le déplace, et bientôt *le commandant* ainsi que l'officier trop bien parés, qui prennent l'air de juges dominants du regard cet espace. Donc pour doubler l'espace, l'histoire en épouse son contenu d'objet. Les deux ne se distinguent que sur le fond d'un monde commun. Ils s'unissent dans le moment même où ils s'opposent. Sur ce point précis, l'énoncé qui suit est pertinent à notre angle d'intérêt:

«Un temps. Ténèbres. Silhouettes de Lakhdar et de Nedjma. Coups de feu. Ordres, gémissements. Hurlements de la foule grisée par son propre massacre. Bagarres. Mêlée. Lumière. La scène est vide.

Seul, le marchand assoupi devant l'oranger. C'est la nuit.» (C.E., p.33)

Nous pouvons faire les constatations suivantes:

Cet énoncé transitoire qui nous fait sentir la présence d'un corps, surtout d'un regard que l'écriture fait assumer la description du vaste panorama par un personnage.

Un travelling panoramique fixe les détails de l'espace, par un recours constant à des coordonnées spatiales. La force secrète de la vue, son aptitude inimitable à fixer, captent les différents plans et nuances du territoire. L'observateur s'enferme dans un de ses sens, il se projette tout entier dans ses yeux et s'abandonne à l'obscurité du ciel, il n'a bientôt plus conscience de regarder et, le ciel cesse d'être une perception visuelle pour devenir son monde du moment.

L'expérience sensorielle est instable et elle étrangère à la perception naturelle qui se fait avec tout le corps à la fois et s'ouvre sur un monde inter sensoriel. Donc, où le regard de l'observateur affleure, l'image se construit, au moment où s'échangent la visibilité et l'obscurité. Les moments euphoriques sont fugitifs ; à peine saisis, ils s'évanouissent et cèdent la place à la nuit maléfique.

10 . Ibid., p.267.

Chapitre I-II :La poétique de la perception spatiale et le sentir dans « Le Cadavre Encerclé »

Si on s'en tient au spectacle global, nous pouvons dire qu'une sorte d'obsession hallucinatoire de l'obscurité qui inonde la scène et enveloppe l'observateur exposé à cette métamorphose. Les lexèmes tels que «*Ténèbres*», «*Coups de feu*», «*Massacre*», «*Hurlements*», «*Foule grisée*» «*Gémissements* » connotent un espace en crise, ou plus précisément, en guerre. Là où le regard passe, tout se transforme en signes sinistres.

La représentation de l'espace, s'inscrit ici, exactement dans la prise de conscience des valeurs contrastées.

En considérant à nouveau l'ensemble du spectacle, le contemplateur remarque que ces images funestes couvertes d'ombre ne sont pas identiques aux images éclairées appartenant au passé lointain du sujet, ni d'ailleurs objectivement différentes d'elles. Les tons gris qui voilent le ciel d'une journée sans soleil, présage de mort, ne se laissent pas classer avec précision dans la catégorie noir-blanc.

L'observateur fait apparaître la qualité en fixant ses yeux sur une portion du champ visuel où son regard s'enlise. D'abord, il fait interrompre la vie totale du spectacle qui assignait à chaque surface¹¹ visible une coloration déterminée, compte tenu de l'éclairage ; ensuite, il substitue à la vision globale dans laquelle son regard se prête à tout le spectacle et se laisse envahir par lui, c'est-à-dire une vision locale qu'il gouverne à sa guise.

Ici, il s'agit précisément d'une attitude d'observation. On voit que celle-ci apparaît lorsque le sujet observateur se tourne vers ce regard lui-même et il se demande ce qu'il voit au juste. Cette attitude ne figure pas dans l'échange naturel de sa vision avec le monde, elle est la réponse à une certaine question de son regard, le résultat d'une vision seconde.

Par ailleurs, cette attitude fait disparaître le spectacle : les couleurs qu'il voit ne sont plus des couleurs objets, telle la couleur du *vieux mur* croulant où les blessés gisent comme des cadavres, même la vue panoramique colorée de sang et de fumée de la scène offerte au regard de l'observateur demeure sans épaisseur et toute vaguement localisée sur un même plan fictif.

Ainsi, il y a une attitude naturelle de la vision où l'observateur se livre par son regard au spectacle : alors les parties du champ sont liées dans une organisation qui les rend reconnaissables et identifiables.

11. Ibid., p. 269.

Chapitre I-II :La poétique de la perception spatiale et le sentir dans « Le Cadavre Encerclé »

Conséquemment, la sensorialité se produit. Au lieu de vivre cette vision apocalyptique, il s'interroge sur elle pour la surprendre et la décrire.

Dans cette attitude, le monde de l'observateur se pulvérise en qualités sensibles : en laissant ses yeux diverger, il s'abandonne tout entier à l'événement, et les mêmes couleurs, le «noir» le «gris» y compris *la lumière blafarde* de cette journée funeste lui apparaissent comme couleurs superficielles, elles sont en un lieu défini de l'espace pour devenir couleurs atmosphériques. Il les sent dans son œil comme une vibration de son regard ; ou enfin elles communiquent à tout son corps une même manière d'être. Elles le remplissent.

Il y a de même un son atmosphérique qui est entre l'objet¹² et son corps, un son qui vibre en lui comme s'il était devenu une pendule.

L'expérience sensorielle du sujet observateur fait en sorte que le son et la couleur par leur arrangement propre, dessinent un objet, la scène, et cet objet parle d'emblée à tous les sens. Aussi, il est à noter que le son et la couleur sont reçus dans le corps de l'observateur et il devient difficile de limiter son expérience à un seul registre sensoriel : elle déborde spontanément vers tous les autres. A ce niveau, un rythme auditif fait fusionner les actes scéniques et donne lieu à une perception de mouvement alors que, sans appui auditif la même succession d'images serait trop lente pour provoquer le mouvement stroboscopique¹³.

Ici, l'espace se mue en fantasmagories angoissantes. L'observateur se heurte à un espace irrévocablement impénétrable. Pour le narrateur, la mise en scène d'une catastrophe est un moyen de mettre en évidence une situation d'urgence et d'impossibilité qui incombe à des personnages faisant de ce spectacle l'instant insoutenable de leur existence.

De cette manière, l'écriture donne la priorité à la continuité des choses du monde. C'est aussi une manière de vivre les fibres les plus intimes de la vie. Cette perspective se concrétise clairement dans l'exemple suivant :

« (...) *Lakhdar s'était mis à écrire. Enfin Nedjma se leva pour ouvrir la porte. A la vitesse d'une poignée d'abeilles, le soleil fondit sur notre tête, et nous frissonnions sous ses légères piqûres, encore engourdis par la fatigue de la nuit. Nedjma et moi nous*

12 . Gelb, *Die Farbenkonstanz der Sehdinge*, p. 600, cité par Merleau-Ponty, Maurice, in *Phénoménologie de la Perception*, op. cit. p. 271.

13. Ibid., p.2 72.

Chapitre I-II :La poétique de la perception spatiale et le sentir dans « Le Cadavre Encerclé »

étions rapprochés de la porte, pour respirer l'air du printemps, et nous demeurions surpris par la tiédeur de l'aurore, n'osant pas rompre le charme. La voix de Lakhdar nous ramena au local : « Il n'y a pas de quoi être triste disait-il. » La fenêtre était ouverte. Penchée dans la lumière et l'odeur matinale de la rue, Nedjma soupirait. Il lui souffle encore « Sans rancune » et s'éloigne. » (C.E., pp.26.27)

Cet extrait dénote qu'à l'image lunaire s'oppose l'image solaire. Le soleil, spécialement le soleil levant ou ascendant, symbolise par excellence l'arrivée d'une puissance divine, telle la voûte céleste dans notre texte. La prédominance du soleil dans le récit s'affiche par sa force bouleversante, en canalisant ses manifestations fictives, soit fantasmatiques, soit fantasmagoriques, révélées notamment par l'espace dévorant sous la lumière crue qui envoûte *Lakhdar* et *Nedjma*.

Jusqu'à une heure avancée de la nuit où *Lakhdar* et *Nedjma* préparent la Manifestation du 8 mai 1945, le lever du soleil assure leur triomphe. Le lieu où se passe l'ascension finale est un espace d'extase, de ravissement d'ordre spirituel. Le parcours de l'espace est enfin de compte une démarche vers la liberté, vers l'euphorique.

La mouvance de l'espace est perpétuelle. L'ombre enveloppe, le brouillard se dissipe, le jour illumine, les couleurs varient, les sons modifient les images consécutives des couleurs : un son plus intense les intensifient. L'interruption du son fait vaciller les deux amants, un son bas rend la luminosité du lever jaillissant de ces grandes gerbes des éruptions solaires plus foncée et plus profonde.

On résume ces remarques en disant qu'on assigne pour chaque stimulus une sensation. De cette manière, on se rapproche davantage de la perception naturelle de l'espace relative aux personnages de Kateb Yacine.

C'est dans la mesure où la conduite des personnages est lucide que notre supposition devient acceptable en ce qui concerne la relation du stimulus et de la réponse sensorielle spécifique. Le stimulus sonore, se limite à la sphère spécifique, ici la sphère auditive. La fascination de *Lakhdar* et *Nedjma* par la beauté envoûtante du lever de soleil livre les sujets à leur vitalité, devra donc favoriser les synesthésies¹⁴.

En fait, sous l'éblouissement de ces premières lueurs du jour avec leurs réverbérations oranges, le son pur de la nature qui est une sorte de création donne une couleur bleu vert, la voix de *Lakhdar* se traduit dans la rosée du matin par une longue

14 . Werner, *Untersuchungen über Empfindung und Empfinden*, I, p. 155, cité par Merleau-Ponty, Maurice, in *Phénoménologie de la Perception*, op. cit. p. 273.

Chapitre I-II :La poétique de la perception spatiale et le sentir dans « Le Cadavre Encerclé »

jonque de nuages amarrée au ras de l'horizon, car elle rompt brutalement le charme. Les intervalles spatiaux de la vision correspondent aux intervalles temporels des sons, la grandeur de cette tache grise à l'intensité du son, sa hauteur dans l'espace à la hauteur du son.

Après cette lecture, nous pouvons déduire que la vision, ne peut nous donner que des couleurs ou des lumières, et avec elle des formes qui sont les changements de position des taches de couleur.

En réalité, chaque couleur, dans ce qu'elle a de plus intime, n'est que la structure intérieure de la chose manifestée au dehors. Le brillant de l'or émanant du soleil présente aux sujets sensiblement sa composition homogène, la couleur terne du local sa composition hétérogène.

I-II-3 La sensation et l'expérience synesthésique

Sous forme de contemplation, les moments vécus par les personnages Katebiens forment la poétique de la perception spatiale dans laquelle le stagnant interrompt l'événement. L'énoncé suivant nous montre que la perception ne se cristallise pas dans des formes déterminées, mais dans la mutation puissante de l'altérité.

Lakhdar :

« (...) D'un balcon, les balles partirent au hasard. (...) Tout nous servait de projectile. Les soldats sont arrivés. Ils ont tirés par rafales et je me suis retrouvé à terre, (...) Insensible, mais les yeux encore entrouverts. (...) Il y avait du plomb dans mon corps et du bruit dans la ville. La flaque rouge où j'étais couché, je ne la voyais pas (...) Alors je ressentis ma faiblesse. » (C.E., pp. 32.33)

Ici, *Lakhdar* voit la rigidité et la fragilité du projectile métallique et quand il se brise avec un son assourdissant, ce son est porté par la balle visible. Il voit la rapidité des tirs, la dureté du projectile rougi, et la mollesse de son corps blessé. Donc, la forme des objets n'en est pas le contour géométrique : elle a un certain rapport avec leur nature propre et parle à tous les sens du sujet en même temps qu'à la vue.

Par ailleurs, le mouvement des objets visibles n'est pas le simple déplacement des taches de couleur qui leur correspondent dans le champ visuel. Dans le mouvement des soldats, *Lakhdar* lit la promptitude de leurs actes. Il voit notamment le poids de son

corps engourdi qui s'enfonce dans la fluidité et la viscosité du sang. De la même manière, il entend la dureté et l'inégalité des pavés dans le bruit des rafales.

Si l'on peut douter que l'ouïe donne au sujet observateur de véritables choses, il est certain du moins qu'elle lui offre au-delà des sons dans l'espace quelque chose qui bruit et par là elle communique avec ses autres sens. Le corps faible, le regard de *Lakhdar* est fixé à l'infini, ne se rendant pas compte qu'il était couché sur une flaque rouge. Il a une image double des objets proches.

Quand il les fixe à son tour, il voit les images de *la ville* en effervescence et celle du *sang* se rapprocher ensemble de ce qui va être l'objet unique et disparaître en lui. Il s'agit d'une aperception¹⁵ dans la mesure où elle devrait se produire aussitôt que *Lakhdar* remarque l'identité des deux images.

L'objet unique n'est pas une certaine manière de penser les deux images puisqu'elles cessent d'être données au moment où il apparaît. Chez *Lakhdar*, nous pouvons dire, dans le temps qui suit la Manifestation, c'est la confusion du champ visuel qui favorise l'incoordination de ces images non symétriques.

Quand il regarde l'infini, et supposons, par exemple, un de ces doigts placé près de ses yeux projette son image sur des points non symétriques de ses rétines, la disposition des images sur les rétines ne peut être la cause du mouvement de fixation qui mettra fin à cette diplopie¹⁶. Car, ici, la disparition des images n'existe pas en soi.

Le doigt de *Lakhdar* forme son image sur une certaine aire de sa rétine gauche et sur une aire de la rétine droite qui n'est pas symétrique de la première. Mais l'aire symétrique de la rétine droite est remplie elle aussi d'excitations visuelles, la répartition des stimuli sur les deux rétines n'est dissymétrique que sous le regard du sujet contemplateur qui compare deux constellations et les identifie.

Donc, nous cherchons à montrer que la vision de *Lakhdar* n'est pas un simple résultat de la fixation, qu'elle est anticipée dans l'acte même de fixation.

Or, la fixation du regard de *Lakhdar* est une activité prospective. Son regard se reporte sur ces images proches et concentre ses yeux sur celles-ci, ce qui signifie qu'il éprouve la diplopie comme une vision imparfaite et qu'il s'oriente vers l'objet unique qui est *la ville* baignée dans le brouillard, et semble flotter sur une mer rouge immobile

15. Ibid., p.2 74.

16. Schapp, *Beiträge zur Phänomenologie der Wahrnehmung*, p. 23, cité par Merleau-Ponty, Maurice, in *Phénoménologie de la Perception*, op. cit. p. 275.

Chapitre I-II :La poétique de la perception spatiale et le sentir dans « Le Cadavre Encerclé »

indiquant la résolution de cette tension et l'achèvement de la vision. *Lakhdar* est en train de regarder pour voir. Ici, *la ville* est cet objet unique, elle remplace toutes les images et n'en est visiblement pas la simple superposition : elle est d'un autre ordre qu'elles, incomparablement plus solide qu'elles.

Mais, nous voici au point où nous voulions en venir, ce n'est pas *Lakhdar*, sujet épistémologique qui effectue cette synthèse, c'est son corps, il se porte par tous les moyens vers un terme unique de son mouvement.

Le corps de *Lakhdar* projette autour de lui un certain milieu en tant que ses parties se connaissent dynamiquement l'une l'autre et que ses récepteurs se disposent de manière à rendre possible par leur synergie la perception de *la ville*. Nous pouvons dire que cette intentionnalité n'est pas une pensée, qu'elle ne s'effectue pas dans la transparence d'une conscience et qu'elle prend pour acquis tout le savoir latent qu'a le corps de *Lakhdar* de lui-même.

Partant de cette idée, nous arrivons à dire que la ville s'offre à *Lakhdar* toujours comme un objet perçu transcendant, et la synthèse perceptive paraît se faire sur l'objet même dans le monde.

Quand *Lakhdar* passe de la diplopie à la vision normale, il n'a pas seulement conscience de voir par les yeux *la ville*, il a conscience de progresser vers elle et d'avoir enfin sa présence charnelle. Les images monoculaires erraient vaguement devant les choses, elles n'avaient pas de place dans ce monde, et soudain elles se retirent vers un certain lieu du monde et s'y engoutissent, comme les fantômes à la lumière du jour regagnant la fissure de la terre par où elles étaient venues.

L'objet binoculaire¹⁷ absorbe les images monoculaires¹⁸ et c'est en lui que se fait la synthèse, dans sa clarté qu'elles se reconnaissent enfin comme des apparences de cette *ville*. Dans cette perspective, nous percevons que chaque aspect de *la ville* qui tombe sous la perception de *Lakhdar* n'est encore qu'une invitation à percevoir au-delà des choses et qu'un arrêt momentané dans le processus perceptif. *La ville* atteinte, étalée, serait désormais devant lui sans mystère. Elle cesserait d'exister comme chose au moment même où il croit la posséder. Ce qui fait la réalité de *la ville* est donc justement ce qui la dérobe à sa possession.

17. Déjean, R., *Etude psychologique de la distance dans la vision*, Paris, PUF, 1926, p. 74.

18. Ibid., p.279.

Chapitre I-II :La poétique de la perception spatiale et le sentir dans « Le Cadavre Encerclé »

La présence irrécusable de la ville, et l'absence perpétuelle dans laquelle elle se retranche sont deux aspects inséparables de la transcendance. Voilà ce que nous enseigne la synthèse de la vision binoculaire.

La vision des sons ou l'audition des couleurs se réalisent comme se réalise l'unité du regard à travers les deux yeux : *Lakhdar* en tant que corps est, non pas une somme d'organes juxtaposés mais un système synergique dont toutes les fonctions sont reprises et liées dans le mouvement général de l'être au monde, en tant qu'il est la figure figée de l'existence.

Nous assistons à un accord entre l'expérience sensible et la pulsation de la vie de l'univers. Il y a un sens à dire que *Lakhdar* voit des sons ou qu'il entend des couleurs si la vision ou l'ouïe n'est pas la simple possession d'un quale¹⁹ opaque, mais l'épreuve d'une modalité de cette existence infernale, la synchronisation de son corps avec elle.

Quand *Lakhdar* voit le son *des balles*, signifie qu'à la vibration du son, il fait écho par tout son être sensoriel et en particulier par ce secteur lui-même qui est capable des couleurs. Le mouvement de « *tir* », compris non pas comme mouvement objectif et déplacement dans l'espace, mais comme projet de mouvement. Celui de la guerre.

Celui-ci n'ajoute pas seulement au spectacle un accompagnement sonore, il modifie la teneur du spectacle lui-même. En assistant à la projection des «*balles*» doublée d'un fracas ébranlant *la ville*, qui déchire et accable toutes les oreilles alentours, *Lakhdar* ne constate pas uniquement le désaccord du son et de l'image, mais il lui semble soudain qu'il se passe là bas autre chose et tandis que *la ville* et ses oreilles sont remplies par le bruit double, il n'a pas pour lui d'existence même auditive et qu'il n'a d'oreille que pour cet autre son qui vient de loin.

Quand les détonations se sont tues, ils laissent sans voix les victimes qui continuent de gesticuler dans les rues de *la ville*, ce n'est pas seulement le sens de leur discours qui échappe à *Lakhdar*: le spectacle lui aussi est changé. Les visages se figent, et l'interruption du son envahit *la ville* sous la forme d'une stupeur.

Chez *Lakhdar*, le son reprend le geste et le geste reprend le son, ils communiquent à travers son corps. Les aspects sensoriels de son corps sont immédiatement symboliques l'un de l'autre parce que son corps est justement un système tout fait d'équivalences et de transpositions inter sensorielles.

19. Koffka, *Some Problems of space perception*, p. 179, cité par Merleau-Ponty, Maurice, in *Phénoménologie de la Perception*, op. cit. p. 280.

Chapitre I-II :La poétique de la perception spatiale et le sentir dans « Le Cadavre Encerclé »

Le corps de *Lakhdar* est le lieu ou plutôt l'actualité même du phénomène d'expression, en lui l'expérience visuelle et l'expérience auditive sont prégantes l'une de l'autre, et leur valeur expressive fonde l'unité du monde perçu. Le corps de *Lakhdar* est à l'égard du monde perçu l'instrument général de sa compréhension, c'est son corps qui donne un sens non seulement aux objets naturels qui l'entourent mais encore à des objets culturels comme les mots.

Les mots induisent une sorte d'expérience de la douleur qui fait autour de *Lakhdar* un halo significatif. Ils se laissent dévoiler dans la séquence suivante :
Lakhdar :

«Je ressens mieux l'oppression universelle.

Maintenant que le moindre mot

Pèse plus qu'une larme.

Je vois notre pays (...).

Je vois qu'il est plein d'hommes décapités.» (C.E., p.51)

Notons que le mot dans cet énoncé suscite une souffrance morale, physique, et c'est secondairement qu'il se projette dans le champ visuel ou auditif et qu'il prend sa figure de signe ou de vocable.

Avant d'être l'indice d'un concept, il est un événement qui saisit le corps de *Lakhdar*, et ses prises sur son corps circonscrivent la zone de signification à laquelle il se rapporte. Les mots «*Oppression*», «*Larme*» le mènent à éprouver, outre un sentiment d'impuissance et de déchirement, tout un remaniement du schéma corporel²⁰, comme si la réalité de son corps rassemblée jusqu'à dans ses membres cherche à se recentrer.

Le mot de *Lakhdar* n'est pas distinct de l'attitude qu'il induit, et c'est seulement quand sa présence se prolonge qu'il apparaît comme image extérieure et sa signification comme pensée. Ses mots ont une physionomie : nous remarquons, par exemple, que le mot «*Pèse*» se fraie un passage dans son corps. C'est le sentiment difficile à décrire d'une sorte de plénitude assourdie qui envahit son corps et qui donne à sa cavité buccale²¹ une forme sphérique.

Et, précisément à ce moment, qu'il se rend compte que le mot reçoit sa valeur expressive, il vient au-devant de lui dans un halo sombre, pendant que la lettre «*P*» présente intuitivement cette cavité sphérique qu'il a sentie dans sa bouche. Cette

20. Merleau-Ponty, Maurice, in *Phénoménologie de la Perception*, p. 282.

21. Ibid., p.284.

Chapitre I-II :La poétique de la perception spatiale et le sentir dans « Le Cadavre Encerclé »

conduite du mot fait comprendre en particulier que le mot soit indissolublement quelque chose dite, entendue et vue par *Lakhdar*.

En somme, son corps n'est pas un complexe de qualités sensibles parmi d'autres, il est un objet sensible à tous les autres, qui résonne pour tous les sons, vibre pour toutes les couleurs, et qui fournit aux mots leur signification par la manière dont il les accueille.

Il ne s'agit pas ici de réduire la signification du mot «*Pèse*» à des sensations de suffocation, car l'oppression qu'il sent n'est pas effective. C'est son corps qui s'apprête à celle-ci et qui en dessine pour ainsi dire la forme. La signification du mot chez *Lakhdar* ne se réduit pas à une somme de sensations corporelles²², mais en tant que le corps de celui-ci a des conduites, il est cet étrange objet qui utilise ses propres patries comme symbolique générale de la guerre et par laquelle en conséquence nous pouvons fréquenter ce monde, le comprendre et lui trouver une signification. Ce que nous venons de démontrer est une description de l'apparence, car le corps propre est à la fois objet constitué et constituant à l'égard des autres objets.

C'est pourquoi, en dernière étude nous choisissons de le replacer du côté de l'objet constitué. *Lakhdar* se considère au milieu de ce monde apocalyptique, inséré en lui par son corps qui se laisse investir par les relations de causalité, et alors ses sens et son corps sont des appareils matériels ; l'objet forme sur ses rétines une image, et l'image rétinienne se redouble au centre optique une autre image, nous sommes renvoyés indéfiniment d'une étape corporelle à l'autre dans l'homme qui est *Lakhdar*.

On veut comprendre la vision de *Lakhdar*. Nous constatons qu'il perçoit son pays, un pays «*plein d'hommes décapités*.», cela signifie, entre autres choses, que son acte de perception l'occupe. Il se retourne vers son moi qui perçoit, il s'avise alors que sa perception a dû traverser certaines apparences subjectives, interpréter certaines sensations, miennes, enfin elle apparaît dans la perspective de son histoire individuelle.

L'acte de perception de *Lakhdar* résulte d'une synthèse générale : il perçoit avec son corps ou avec ses sens, son corps, ses sens étant justement ce savoir habituel du monde. Sa conscience constitue actuellement le monde qu'elle perçoit, il n'y aurait d'elle à lui aucune distance et entre eux aucun décalage possible, elle pénétrerait dans

22 . Ibid., p.285.

Chapitre I-II :La poétique de la perception spatiale et le sentir dans « Le Cadavre Encerclé »

ses articulations les plus secrètes, l'intentionnalité le transporterait au cœur de l'objet perçu. La ville.

Lakhdar a conscience de son pays, objet inépuisable, et il est enlisé en lui parce que, entre eux, il y a ce savoir latent que son regard utilise, et qui reste en deçà de sa perception.

Lakhdar qui perçoit, il a une épaisseur historique et il est confronté avec un présent inévitable. Ainsi, la réflexion psychologique qui pose son acte de perception comme un événement de son histoire, peut bien être seconde.

Mais la réflexion transcendantale qui le découvre comme penseur intemporel de son pays, se borne à formuler ce qui donne un sens à celui-ci, ce qui fait sa structure idéologique voire politique et rend possible son expérience de l'objectivité. Notamment, le corps auquel il confie la synthèse du monde perçu n'est pas une pure donnée, une chose passivement reçue.

Et la synthèse perceptive²³ est pour lui une synthèse temporelle, sa subjectivité au niveau de la perception n'est rien d'autre que la temporalité, et c'est ce qui lui permet de donner à la perception son opacité et son historicité. Lisant l'énoncé suivant :

« Je vois notre pays et je vois qu'il est pauvre. Je vois qu'il est plein d'hommes décapités. » (C.E., p.51)

Nous constatons que la vision de *Lakhdar* se manifeste quand il voit son pays, sa conscience est gorgée de couleurs et de reflets confus, elle s'étale à travers son corps dans le spectacle qui s'offre à lui. Il fixe son pays qui n'est pas encore là, il regarde à distance alors qu'il n'y a pas encore de profondeur, son corps se centre sur son pays encore virtuel et dispose ses surfaces sensibles de manière à le rendre actuel.

Il peut en reculant dans l'avenir, renvoyer au passé immédiat la première attaque de la guerre sur ses sens, et s'orienter vers son pays, l'objet déterminé comme vers un avenir prochain qui est la libération de celui-ci. L'acte de son regard est indivisiblement prospectif²⁴, puisque son pays est au terme de son mouvement de fixation, et rétrospectif²⁵, puisqu'il va se donner comme le stimulus, le motif, ou le premier moteur de tout le processus depuis son début.

23. Ibid., p. 286.

24. Ibid., p. 288.

25. Ibid., p. 289.

Chapitre I-II :La poétique de la perception spatiale et le sentir dans « Le Cadavre Encerclé »

Dans chaque mouvement de fixation le corps de *Lakhdar* noue ensemble un présent, un passé et un avenir, il secrète du temps, ou plutôt il devient ce lieu de la nature où, pour la première fois, les événements, au lieu de se pousser l'un l'autre dans l'être, projettent autour du présent un double horizon de passé et d'avenir et reçoivent une orientation historique. Or, son corps prend possession du temps, il fait exister un passé et un avenir pour un présent, il fait le temps au lieu de le subir. Aussi, notons que son acte de fixation est constamment renouvelé, sans quoi il tombe à l'inconscience.

Le pays de *Lakhdar* ne reste net devant lui que s'il le parcourt des yeux d'où la volubilité de son regard. Toutefois, l'objectivité de son acte perceptif est reprise par le suivant, encore déçue et de nouveau reprise. Cet échec perpétuel de la conscience perceptive²⁶ est prévisible dès son commencement.

S'il ne peut voir son pays qu'en l'éloignant dans le passé, c'est que, comme la première attaque de celui-ci sur ses sens, la perception qui lui succède occupe et oblitère elle aussi sa conscience. Ici, la perception de *Lakhdar* n'est pas un acte personnel par lequel il donnerait lui-même un sens neuf à sa vie.

C'est celui qui, dans l'exploration sensorielle, donne un passé au présent et l'oriente vers un avenir de son pays, ce n'est pas lui comme sujet autonome, c'est lui en tant qu'il a un corps et qu'il sait regarder. Plutôt qu'elle n'est une histoire véritable, sa perception atteste et renouvelle en lui une préhistoire.

Nous convenons pour notre part que la sensation de *Lakhdar* est une perception et, comme modalité de l'existence ne peut, pas plus qu'aucune perception, se séparer d'un fond qui, enfin, est le monde. Corrélativement son acte perceptif s'apparaît comme prélevé sur adhésion globale au monde. Ici, la perception spatiale du sujet observateur *Lakhdar* révèle les objets comme une lumière qui les éclaire dans la nuit dans la mesure où son âme sortant par les yeux et visitant les objets dans le monde.

Enfin, disons donc provisoirement, de chaque point de vue primordial partent des intentions déterminées, en effectuant ces intentions, notre lecture parviendra à la sensation comme phénomène privé. Percevoir pour *Lakhdar*, c'est objectiver la sensation et faire apparaître en face d'elle son histoire tragique pour qu'il puisse exister. Il adopte à son égard une attitude critique et qu'il se demande ce qu'il voit vraiment.

26. Ibid., p. 300.

Chapitre I-II :La poétique de la perception spatiale et le sentir dans « Le Cadavre Encerclé »

Sa tâche de réflexion, consiste d'une manière paradoxale à retrouver l'expérience irréfléchie du monde et replacer en elle l'attitude de vérification. C'est dans la perception de la chose²⁷ que se fondera son idéal réflexif. Sa réflexion ne saisit donc elle-même son sens plein que si elle mentionne le fond irréfléchi qu'elle présuppose, et qui constitue pour elle comme un passé original, un passé qui n'a jamais été présent.

27. Ibid., p.302.

Chapitre I-III

La poétique de la perception et la spatialité du corps dans

« Le Cadavre Encerclé »

Chapitre I-III :La poétique de la perception et la spatialité du corps dans « Le Cadavre Encerclé »

I-III-1 Le corps comme objet

Nous arrivons à une autre phase de notre réflexion et par laquelle nous avons trouvé que la perception aboutit à des objets¹, et l'objet, une fois constitué apparaît comme la raison de toutes les expériences vécues que nous pourrions en avoir.

Considérons-là donc à l'œuvre dans la constitution du corps comme objet, puisque c'est là un moment décisif dans la genèse du monde objectif. Le corps est le véhicule de l'être au monde et, avoir un corps c'est pour un vivant se joindre à un milieu défini, se confondre avec certains projets et s'y engager continuellement.

Dans la force du mouvement qui va vers le monde perçu et où figure encore le projet de survivre, *Lakhdar*, le héros du « *Cadavre Encerclé* » de Kateb Yacine trouve la certitude de son intégrité, mais au moment même où il lui masque sa déficience, le monde ne peut manquer de la lui révéler: car *Lakhdar* a conscience de son corps à travers le monde, qu'il est au centre du monde vers lequel tous les objets tournent leur face, et en ce sens il a conscience du monde par le moyen de son corps.

Son monde coutumier fait lever en lui des intentions habituelles ; les objets, justement, en tant qu'ils se présentent, interrogent son corps blessé. *Lakhdar* sait donc sa déchéance en tant qu'il l'ignore. Cependant ses intentions perceptives n'existent pour lui qu'en tant qu'elles suscitent en lui des pensées ou des volontés. Écoutons d'abord *Lakhdar*:

« (...) *La voix de Lakhdar blessé: (...) Ici je rampe encore pour apprendre à me tenir debout avec la même blessure ombilicale qu'il n'est plus temps de recoudre. (...) Joignant le corps écrasé à la conscience de la force qui l'écrase. (...) Ici est notre rue. Pour la dernière fois je la sens palper comme la seule artère en crue où je puisse rendre l'âme sans la perdre. Je ne suis plus un corps, mais je suis une rue. (...) Ici est la rue de Nedjma mon étoile, la seule artère où je veux rendre l'âme. Ici même abattu dans l'impasse natale, un goût ancien me revient à la bouche, mais ce n'est plus la femme qui m'enfanta ni l'amante dont je conserve la morsure, ce sont toutes les mères et toutes les épouses dont je sens hissant le corps loin de moi et seule persiste ma voix d'homme.*

1 . Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la Perception*, p. 95.

Chapitre I-III :La poétique de la perception et la spatialité du corps dans « Le Cadavre Encerclé »

Je dis-nous et je descends dans la terre ranimer le corps qui m'appartient à jamais, mais dans l'attente de la résurrection, pour que, Lakhdar assassiné, je remonte d'outre-tombe prononcer mon oraison funèbre (...) Nous sommes morts, exterminés à l'insu de la ville. » (C.E., p. 17-18-19)

Dans cet exemple, ce qui nous occupe, c'est que le corps de *Lakhdar* comporte comme deux couches distinctes, celle du corps habituel et celle du corps actuel. Dans la première figurent les gestes de maniement qui ont disparu de la seconde, et la question de savoir comment *Lakhdar* blessé se sent dépourvu de sa force physique revient à savoir comment le corps² habituel peut se porter garant pour le corps actuel : le corps de *Lakhdar* est saisi dans une expérience instantanée, voire singulière.

Par-là, le phénomène du corps blessé, fantôme rejoint celui du refoulement qui va l'éclairer. Car le refoulement consiste en ceci, que *Lakhdar* s'engage dans une mission sérieuse, celle du combat et la liberté de sa patrie, qu'il rencontre sur cette voie une barrière, et que, abattu par la force coloniale, n'ayant ni la force de franchir l'obstacle ni celle de renoncer à l'entreprise, il reste bloqué dans cette tentative et emploie indéfiniment ses forces à la renouveler en esprit.

Son temps qui passe n'entraîne pas avec lui les projets impossibles, il ne se referme pas sur cette expérience traumatique, *Lakhdar* reste toujours ouvert au même avenir impossible, sinon dans ses pensées explicites, du moins dans son être effectif. Son présent parmi tous les présents acquiert donc une valeur d'exception: il déplace les autres et les destitue de valeur de présents authentiques.

Ses perceptions nouvelles remplacent les perceptions anciennes et même ses émotions nouvelles remplacent celles d'autrefois. Cette fixation ne se confond pas avec son souvenir, elle exclut même le souvenir en tant qu'il étale devant lui comme un tableau une expérience amère voire ancienne et qu'au contraire ce passé qui demeure son vrai présent ne s'éloigne pas de lui et se cache toujours derrière son regard au lieu de se disposer devant lui. Son expérience traumatique ne subsiste pas à titre de représentation, elle est un moment qui a sa date, il lui est essentiel de ne se survivre que comme un style d'être.

2. Ibid., p. 197.

Chapitre I-III :La poétique de la perception et la spatialité du corps dans « Le Cadavre Encerclé »

Il aliène son pouvoir perpétuel de se donner des mondes-futurs où régnera la paix au profit de l'un d'eux et par là même ce monde qui le rend frustré perd sa substance et finit par n'être plus qu'une certaine angoisse. Nous pouvons dire que le refoulement de *Lakhdar* est une sorte de scolastique de son existence qui vit sur une expérience ancienne, dure, celle de la conquête de *Nedjma*, femme, et partie ou plutôt sur le souvenir de l'avoir eue, puis sur le souvenir d'avoir eu ce souvenir et ainsi de suite. En tant qu'il a des organes, des sens, un corps, des fonctions psychiques comparables à ceux des autres hommes, il devient le lieu où s'entrecroisent une multitude de causalités.

En tant qu'il habite un monde, sa vie comporte des rythmes qui n'ont pas leur raison dans ce qu'il a choisi d'être, mais leur condition dans le milieu de guerre qui l'entoure. Ainsi apparaît autour de son existence personnelle une marge d'existence presque impersonnelle, qui va pour ainsi dire de soi, et à laquelle il se remet du soin de se maintenir en vie.

Nous pouvons dire que son organisme³, comme existence anonyme et générale, joue, au dessous de sa vie personnelle : il n'est pas comme une chose inerte, il ébauche lui aussi le mouvement de l'existence. Il peut même arriver dans le danger que sa situation humaine efface sa situation biologique, que son corps se joigne sans réserve à l'action.

Pendant que *Lakhdar* est accablé par le deuil de ses compatriotes assassinés cruellement au cours de la Manifestation du 8 mai 1945, et tout à sa peine, déjà ses regards errent devant lui, ils s'intéressent à un objet brillant, la rue de *Nedjma*, son étoile où il veut rendre l'âme. Ils recommencent leur existence autonome, après cette minute où il veut enfermer toute sa vie, le temps, recommence à s'écouler, et il emporte sinon sa détresse, du moins son attitude mélancolique qui la soutenait.

La fusion de son âme et de son corps dans l'acte, la sublimation de son existence biologique en existence personnelle, du monde naturel en monde culturel est rendue à la fois possible et précaire par la structure temporelle de son expérience. Son présent saisit de proche en proche, à travers son horizon du passé immédiat et du futur prochain, la totalité du temps possible; il est en position de donner son sens définitif à son passé. Le

3 . Husserl, Edmund, Umsturz der kopernikanischen lehre: die Erde als UrArche bewegt sich nicht , p. 25, cité par Merleau-Ponty, Maurice, in Phénoménologie de la Perception, op. cit. p. 99.

Chapitre I-III :La poétique de la perception et la spatialité du corps dans « Le Cadavre Encerclé »

temps ne se ferme jamais tout à fait sur lui et il demeure comme une blessure par où sa force s'écoule.

A plus forte raison le passé spécifique de *Lakhdar* nourrit secrètement sa vie individuelle et y emploie une part de ses forces, parce qu'il reste son présent, comme nous le voyons dans la blessure grave de celui-ci où les événements de son corps deviennent les événements de la journée.

Le corps de *Lakhdar* écrasé par la douleur atroce de sa blessure lui fait apparaître son corps sain de jadis, un corps fantôme. Son corps fantôme n'est pas une remémoration, il est un quasi-présent, le blessé le sent actuellement sans aucun indice de passé.

Nous ne pouvons pas davantage supposer son corps en image, errant à travers la conscience, est venu se poser sur terre précisément dans la rue de *Nedjma*: car alors ce ne serait pas un fantôme, mais une perception renaissante. Toutefois, ce corps fantôme de *Lakhdar* est ce même corps lacéré par cette douleur fulgurante et dont l'enveloppe visible a lésé qui vient hanter le corps présent sans se confondre avec lui. Le corps fantôme⁴ est donc comme son expérience refoulée de combat, un ancien présent qui ne se décide pas à devenir passé.

Les souvenirs évoqués probablement par *Lakhdar* induisent un corps fantôme non pas comme une image appelant une autre image, mais parce que son souvenir ré ouvre le temps perdu et l'invite à reprendre la situation qu'il évoque. Sa mémoire se contente d'un signalement du passé, d'un passé en idée, elle en extrait la signification communicable.

De la même manière, on comprend que l'émotion peut être à l'origine du corps fantôme de *Lakhdar*. *Lakhdar* ému, se trouve engagé dans une situation inextricable à laquelle il ne réussit pas à faire face et qu'il ne veut pourtant pas quitter. Plutôt que d'accepter l'échec ou de revenir sur ses pas, *Lakhdar*, dans cette impasse existentielle, fait voler en éclats le monde objectif qui lui barre le chemin de victoire et cherche dans son monologue magique une satisfaction symbolique.

4 . Merleau-Ponty, Maurice, *La Structure du Comportement*, pp.41-102.

Chapitre I-III :La poétique de la perception et la spatialité du corps dans « Le Cadavre Encerclé »

Les excitations venues du système nerveux maintiennent le corps blessé de *Lakhdar* dans le circuit de l'existence. Elles font qu'il ne soit pas anéanti, qu'il compte encore dans l'organisme, elles ménagent un vide que le projet de *Lakhdar* va remplir.

Lakhdar ne doit pas être enfermé dans la gangue de ce milieu syncrétique où il vit comme en état de transe, il doit avoir conscience de ce monde tragique comme raison commune de tous les milieux et théâtre de tous les comportements, il faut qu'entre lui-même et ce qui appelle son action s'établisse une distance.

Ici, *Lakhdar* concrètement pris n'est pas un psychisme joint à un organisme mais ce va-et-vient de l'existence qui tantôt se laisse être corporelle et tantôt se porte à ses actes personnels.

L'union de l'âme et du corps s'accomplit à chaque instant dans ses mouvements de l'existence.

Nous constatons d'abord que son corps se distingue des autres cadavres parce qu'il est constamment perçu tandis qu'il peut se détourner d'eux. C'est donc un objet qui ne le quitte pas. Il n'est objet, c'est-à-dire devant *Lakhdar*, que parce qu'il est observable, situé au bout de ses doigts ou de ses regards, indivisiblement bouleversé et retrouvé par chacun de leurs mouvements.

Autrement, il serait vrai comme une idée. Dire qu'il est toujours près de lui, toujours là pour lui, c'est dire qu'il peut le déployer sous son regard, qu'il demeure en marge de toutes ses perceptions, qu'il est avec lui.

Il est vrai que les objets extérieurs lui apparaissent qu'en perspective, mais la perspective particulière qu'il obtient d'eux à chaque moment ne résulte que d'une nécessité physique, c'est-à-dire d'une nécessité dont il peut se servir et qui ne l'emprisonne pas: de son coin, il ne voit que:

«(...) *Quelques hommes valides qui se sont répandus (...) armés de pioches et de bâtons (...) Les habitants restèrent claquemurés, (...) puis les fantômes eux-mêmes cessèrent leur allées et venues, et les derniers chats firent le vide.*» (C.E., p.19)

La ville se réduira pour *Lakhdar* à un amas d'objets tronqués, mais cette contrainte lui promet en même temps que d'ailleurs on verrait *la ville* en entier. Son coin lui impose un point de vue sur *la ville*, qui fait que son corps lui en impose un sur *la rue de Nedjma*.

Chapitre I-III :La poétique de la perception et la spatialité du corps dans

« Le Cadavre Encerclé »

Il observe les objets extérieurs avec son corps, il les inspecte, il en fait le tour avec son regard, sa silhouette reflétée par la lumière blafarde de *la ville* n'est donnée à sa vue que par le bout de son nez et par le contour de ses orbites.

C'est à peine s'il peut surprendre son regard vivant quand une faible clarté dans la rue lui renvoie inopinément son image. Son observation consiste à faire varier le point de vue en maintenant fixe *la rue de Nedjma*. Il tente de se séparer des objets, il ménage au-milieu d'eux un quasi espace. Aussi, quand il veut combler ce vide en recourant à l'image de son reflet à l'ombre, elle lui renvoie encore à un original du corps qui n'est pas là-bas, parmi les choses, mais en deçà de toute vision.

En tant qu'il voit le monde, son corps n'est pas visible dans la mesure où il est ce qui voit et ce qui touche. Le corps de *Lakhdar* est permanent : c'est une permanence⁵ absolue qui sert de fond à la permanence des objets. La présence et l'absence des objets extérieurs ne sont que des variations à l'intérieur de son champ perceptif sur lequel son corps a puissance.

La présentation perspective des objets se comprend par la résistance de son corps à toute variation perceptive : car les objets vus par *Lakhdar* ne lui montrent jamais qu'une de leurs faces, parce qu'il est lui-même en un certain lieu d'où il les voit.

Son corps toujours présent pour lui, et pourtant engagé au milieu de ces objets par tant de rapports objectifs, les maintient en coexistence avec lui. Ainsi, la permanence de son corps propre est comme un moyen de communication avec le monde, comme horizon latent de son expérience.

Le corps de *Lakhdar*, se reconnaît à ce qu'il lui donne des sensations doubles: terrassé par la douleur, le visage tuméfié, le corps ensanglanté, il essaye de se relever:

«Il s'est péniblement relevé, ses vêtements, son visage sont ensanglantés. Il titube dans la rue.» (C.E., p.27)

Ici, nous pouvons supposer qu'avant de se lever, *Lakhdar* doit d'abord toucher sa main droite avec sa main gauche, l'objet main droite a cette singulière propriété de sentir, lui aussi. Quant il presse ses deux mains l'une contre l'autre, il s'agit d'une organisation où ses deux mains peuvent alterner dans la fonction de touchante et de touchée.

5 . Merleau-Ponty, Maurice, *La Structure du Comportement*, p. 47.

Chapitre I-III :La poétique de la perception et la spatialité du corps dans « Le Cadavre Encerclé »

Ce que nous voulons dire, c'est que, dans le passage d'une fonction à l'autre, *Lakhdar* peut reconnaître sa main touchée comme la même qui tout à l'heure sera touchante, dans ce paquet d'os et de muscles qu'est sa main droite pour sa main gauche, il devine un instant l'enveloppe de cette autre main droite, agile et vivante, qu'il lance éventuellement vers les objets pour les explorer.

Par conséquent, son corps est en train d'exercer une fonction de connaissance, il essaye de se toucher. Il peut bien dire que les objets touchent son corps mais seulement dans l'état d'inertie, et donc sans qu'ils le surprennent dans sa fonction exploratrice. Aussi, le corps de *Lakhdar* est un objet affectif⁶.

Car son corps lui fait mal. La douleur de *Lakhdar* indique son lieu, qu'elle est constitutive d'un espace douloureux.

Nous finissons par dire que l'incomplétude du corps de *Lakhdar*, son ambiguïté comme corps touchant et corps touché ne pouvaient donc pas être des traits de structure du corps lui-même, elles devenaient les caractères des contenus de conscience qui composent la représentation du corps de notre héros: ces contenus sont constants, affectifs et bizarrement jumelés en sensations doubles.

L'incomplétude de sa perception est comprise comme incomplétude de fait qui résulte du choc provoqué par la Manifestation du 8 Mai 1945 et reçu fortement dans l'organisation de ses appareils sensoriels. La présence de son corps comme une présence de fait qui résulte de son action perpétuelle sur ses récepteurs nerveux⁷. Enfin l'union de l'âme et du corps, supposées par ces deux explications, est comprise comme une union de fait.

Elle renaissait à chaque instant, et non comme un événement qui se répète, mais comme une nécessité que *Lakhdar*, sujet de perception sait dans son être en même temps qu'il la constate par la connaissance. Avant d'être un fait objectif, l'union de l'âme et du corps devait être une possibilité de la conscience elle-même.

Être une conscience, c'est communiquer intérieurement avec le monde, :*Lakhdar* ne peut manquer de se redécouvrir comme expérience, c'est-à-dire comme présence sans distance à son passé, au monde, au corps, et à autrui, au moment même où il veut

6 . Ibid., p.48.

7. Bergson, *Matière et Mémoire*, Paris, Alcan, 1945, p. 150.

Chapitre I-III :La poétique de la perception et la spatialité du corps dans « Le Cadavre Encerclé »

s'occuper de son propre destin, il rencontre nécessairement au dessus de sa pensée qui se meut parmi les choses toutes faites, une première ouverture à sa liberté.

Revenons donc aux caractères du corps propre et reprenons- en l'étude. En le faisant nous essayons de décrire d'abord la spatialité de celui-ci. Le contour du corps de *Lakhdar* est une frontière que les relations d'espace ordinaires ne franchissent pas. C'est que ses parties se ne sont pas déployées les unes à côté des autres, mais enveloppées les unes dans les autres.

Son corps tout entier n'est pas pour lui un assemblage d'organes juxtaposés dans l'espace. Il le tient dans une possession⁸ indivise et il connaît la position de chacun de ses membres par un schéma corporel où ils sont tous enveloppés. Celui-ci devait lui fournir le changement de position des parties de son corps pour chaque mouvement de l'une d'elles, le bilan des mouvements accomplis à chaque moment d'un geste complexe et enfin une traduction perpétuelle en langage visuel des impressions du moment. Ramené à un sens précis, le corps de *Lakhdar* lui apparaît comme posture en vue d'une certaine tâche actuelle ou possible.

En effet, la spatialité de son corps n'est pas comme celle des objets extérieurs, une spatialité de position, mais une spatialité de situation. *Lakhdar* essaye de se tenir debout en s'appuyant sur ses deux mains, seules ses mains sont accentuées et tout son corps traîne derrière elles comme une queue de comète. Il n'ignore pas l'emplacement de ses épaules ou de ses reins, mais il n'est qu'enveloppé dans celui de ses mains et toute sa posture se lit pour ainsi dire dans l'appui qu'elles prennent sur terre.

Il est debout et il se tient sur ses pieds. Cependant, la position de son corps n'est pas déterminée discursivement par l'angle qu'il fait avec ses tibias, ses tibias avec ses jambes, ses jambes avec son tronc, son tronc avec le sol. Il sait où il se trouve d'un savoir absolu, et par là il sait où est son corps comme le primitif dans le désert est à chaque instant orienté d'emblée sans avoir à se rappeler et à additionner les distances parcourues et les angles de dérive depuis le départ.

Le mot «*ici*» appliqué à son corps désigne l'ancrage⁹ du corps actif dans un objet, la situation du corps en face de cette tâche pénible. L'espace corporel peut se distinguer

8 . Ibid., p. 110.

9 . Ibid., p. 112.

Chapitre I-III :La poétique de la perception et la spatialité du corps dans « Le Cadavre Encerclé »

de l'espace extérieur et envelopper ses parties au lieu de les déployer parce qu'il est l'obscurité qui envahit cette scène nécessaire à la clarté du spectacle, la réserve de puissance sur lesquelles se détache le geste de *Lakhdar*.

Nous pouvons dire que le corps de *Lakhdar* peut être une forme et s'il peut y avoir devant lui des figures privilégiées de *la ville* «cadavres» «hommes valides» «chats» «fantômes» sur des fonds indifférents, c'est en tant qu'il est polarisé par leurs tâches, qu'il existe vers elles, qu'il se ramasse sur lui-même pour atteindre son but : exprimer que son corps est au monde.

I-III-2 Le corps et le mouvement

Seule la spatialité, qui nous intéresse pour le moment. C'est évidemment dans l'action que la spatialité du corps de *Lakhdar* s'accomplit et l'analyse du mouvement propre doit nous permettre de la comprendre mieux. On voit mieux, en considérant son corps en mouvement, comment il habite l'espace parce que le mouvement de *Lakhdar* ne se contente pas de subir l'espace et le temps, il les assume activement. Nous allons essayer de mettre à nu les rapports fondamentaux de son corps et de l'espace.

En titubant dans *la rue de Nedjma* comme obsédé *Lakhdar* ne peut décrire la position de son corps, ou même de sa tête, ni les mouvements de ses membres. Enfin quand *Nedjma* le touche pour l'aider à marcher, il ne peut dire quel point de son corps elle a touché, il ne distingue pas deux points de contact sur sa peau, il ne reconnaît ni la grandeur ni la forme des objets.

Il exécute avec une rapidité les mouvements nécessaires à sa survie. Ainsi, nous constatons une dissociation de l'acte de montrer et des réactions de prise ou de saisie: *Lakhdar* qui est incapable de montrer du doigt, une partie de son corps, porte vivement la main à son visage ensanglanté:

«*Nedjma aperçoit Lakhdar parmi les cadavres. (...) Ses vêtements, son visage sont ensanglantés.*» (C.E., p.27)

Lakhdar: « *Je me retrouve dans notre ville. Elle reprend forme. Je remue encore mes membres brisés, et la rue des vandales prend fin à mes yeux.*» (C.E., p. 27)

Regardons de plus près. *Lakhdar* essaye de montrer du doigt, son visage à *Nedjma*, mais n'y réussit que s'il lui permet de le saisir. Refusant bien entendu

Chapitre I-III :La poétique de la perception et la spatialité du corps dans « Le Cadavre Encerclé »

l'assistance de cette dernière, il interrompt le mouvement avant qu'il atteigne son but, il ne peut toucher son visage. Donc, saisir, ou toucher pour le corps, est autre chose que montrer. Enfin, son mouvement de saisie est magiquement à son terme, il ne commence qu'en anticipant sa fin.

Ici, l'espace corporel donné par *Lakhdar* dans une intention de prise sans être donné dans une intention de connaissance. *Lakhdar* a conscience de l'espace corporel¹⁰ comme gangue de son action. Son corps est à sa disposition comme moyen d'insertion dans son entourage familial.

Lakhdar doit trouver son visage, trouver le geste demandé. Son geste devient visiblement une somme de mouvements partiels mis laborieusement bout à bout. Il se réinstalle par le moyen de son corps comme puissance dans son entourage.

Il y a son bras comme support de ces actes qu'il connaît bien, son corps, même blessé, comme puissance d'action déterminée dont il sait d'avance la portée, il y a son entourage comme l'ensemble des points d'application possible de cette puissance, et il y a, d'autre part, son bras comme machine de muscles et d'os, comme appareil à flexions et à extensions, comme objet articulé, *la ville* comme pur spectacle auquel il ne se joint pas mais qu'il contemple.

Lakhdar gravement blessé n'a pas à chercher le point contusionné et le trouve d'emblée parce qu'il ne s'agit pas pour lui de le situer dans l'espace objectif, mais de rejoindre avec sa main phénoménale¹¹ une certaine place douloureuse de son corps phénoménal. Sa main est perçue comme puissance de toucher le point blessé, comme point à effleurer dans son propre corps.

L'opération a lieu tout entière dans l'ordre du phénoménal, elle ne passe pas par le monde objectif, et seul le sujet spectateur, ici, *Nedjma*, qui prête à *Lakhdar* en mouvement sa représentation du corps vivant, peut croire que la meurtrissure est perçue, que sa main se meut dans l'espace objectif et en conséquence il échoue dans l'expérience de désignation.

10. Sartre, J.-P., *Esquisse d'une théorie de l'Emotion*, Paris, Hermann, 1939, p.90.

11 . Merleau-Ponty, Maurice, *La Structure du Comportement*, p. 55.

Chapitre I-III :La poétique de la perception et la spatialité du corps dans « Le Cadavre Encerclé »

L'analyse du mouvement abstrait chez *Lakhdar* fait encore mieux voir cette possession de l'espace, cette existence spatiale qui est la condition primordiale de toute perception vivante.

L'état précaire de *Lakhdar* lui prescrit d'exécuter les yeux fermés, les jambes flageolantes un mouvement, une action préparatoire lui est nécessaire pour trouver le membre effecteur lui-même, la direction, et enfin l'allure de ce mouvement. Il se permet, sans autre précision, de mouvoir son bras, il demeure d'abord interdit. Puis, il remue tout le corps et les mouvements se restreignent ensuite au bras que *Lakhdar* finit par trouver.

En levant le bras, *Lakhdar* doit aussi trouver sa tête qui est pour lui l'emblème du haut par une série d'oscillations pendulaires qui seront poursuivies pendant la durée du mouvement et qui en fixent le but. Visiblement, *Lakhdar* ne dispose de son corps que comme d'une masse amorphe dans laquelle seul le mouvement effectif introduit des articulations. Il se repose sur son corps du soin d'exécuter le mouvement. Il sait reconnaître ce qu'il y a d'imparfait dans ses premières ébauches, et que, si le hasard de la gesticulation amène le mouvement demandé, il sait aussi le reconnaître et utiliser promptement cette chance.

Nous sommes invités à reconnaître entre le mouvement comme processus et la pensée comme représentation du mouvement, une saisie du résultat assurée par le corps lui-même comme puissance motrice, un projet moteur sans lequel la résolution de *Lakhdar* demeure lettre morte.

Le mouvement creuse à l'intérieur du monde plein de *Lakhdar* dans lequel se déroulait effectivement son action. Il superpose à l'espace physique un espace humain. Ce qui rend possible son mouvement est une fonction de projection par laquelle *Lakhdar*, sujet de mouvement, ménage un espace libre en lui donnant un semblant d'existence.

Nous savons que les troubles moteurs de *Lakhdar*, coïncident avec des troubles de la fonction visuelle, eux-mêmes liés à sa blessure occipitale¹². Par la vue seule, *Lakhdar*, ne reconnaît pas *Nedjma*. Ses données visuelles sont des taches presque informes. Par conséquent, ses mouvements dépendent du pouvoir de représentation

12. Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la Perception*, p. 127.

Chapitre I-III :La poétique de la perception et la spatialité du corps dans « Le Cadavre Encerclé »

visuelle, conservé par ce dernier, lui permettant de compenser la pauvreté des données visuelles, relevant du sens kinesthésique ou tactile, en effet remarquablement exercé chez *Lakhdar*.

Par ses mouvements préparatoires, *Lakhdar* réussit à se tenir debout, ainsi à marquer la position de son corps au départ et à commencer le mouvement. Cependant, il ne saurait établir le rapport du point de départ au point d'arrivée pendant toute la durée du mouvement. Il est bousculé par le mouvement même et il a besoin d'être reconstruit après chaque phase du mouvement. Établissons ces points en s'appuyant sur l'énoncé suivant :

«Lakhdar chancelle au bord de la folie. Nedjma (courant vers lui): Lakhdar!

Comme Lakhdar va s'effondrer Nedjma le soutient: elle l'aide à s'appuyer sur la charrette. Lakhdar se débat à nouveau dans son obsession.» (C.E., p.30)

Voilà pourquoi, dirons-nous, les mouvements chez *Lakhdar* ont perdu leur allure mélodique, pourquoi ils sont faits de fragments mis bout à bout, et pourquoi ils déraillent souvent en cours de route. Le champ pratique qui manque à *Lakhdar* n'est rien d'autre que le champ visuel. L'acte de représentation visuelle, comme le prouve le cas de *Lakhdar*, suppose la même puissance de projection qui se manifeste aussi dans son mouvement et dans son geste de désignation.

Tel qu'il apparaît à celui qui le voit, le comportement de *Lakhdar* n'est saisissable que pour une sorte de pensée, celle qui prend le sujet perçu à l'état naissant. *Lakhdar* en tant que sujet humain traumatisé par la Manifestation du 8 mai 1945, événement vraiment terrible, dépassant ses prévisions les plus pessimistes d'où son traitement comme conscience indécomposable, présente tout entière dans chacune de ses manifestations.

Il est juste d'ajouter qu'il y a un maniement concret de l'espace pour que *Lakhdar* puisse se tenir debout : chaque moment de sa vie il sache où est son corps sans avoir à le chercher, il faut donc que même ses sens dans son expérience tactile, visuelle, ainsi que ses mouvements automatiques s'annoncent à la conscience. Il n'a pas besoin d'avoir conscience du point de l'espace vers lequel il se lance, mais il a cependant le sentiment d'une orientation dans l'espace. *Lakhdar* en arrière de ses délires, de ses obsessions, sait qu'il délire, qu'il s'obsède de lui-même et pour finir il n'est pas fou, il pense l'être.

Chapitre I-III :La poétique de la perception et la spatialité du corps dans « Le Cadavre Encerclé »

Après tout, son trouble n'est pas métaphysique d'abord, c'est un éclat d'obus qui l'a blessé dans la région occipitale; les déficiences visuelles sont massives. C'est par la vision qu'en lui l'esprit a été atteint. Il faut que nous comprenions à la fois comment la blessure de *Lakhdar* déborde de toutes parts les contenus particuliers, visuels, tactiles et mœurs de son expérience.

Si la blessure de *Lakhdar* concerne la motricité et la pensée aussi bien que la perception, elle reste qu'elle atteint surtout dans la pensée le pouvoir de saisir l'ensemble panoramique de *la ville*, dans la motricité celui de survoler le mouvement et de le projeter à l'extérieur.

C'est donc en quelque sorte l'espace mental et l'espace pratique qui sont endommagés, et ses propos mêmes indiquent assez la généalogie visuelle du trouble. Ce qui compromet la pensée chez *Lakhdar*, ce n'est pas qu'il soit incapable d'apercevoir les données concrètes, c'est au contraire qu'il ne peut les relier qu'en puisant dans un langage constitué et dans les rapports de sens qu'il renferme.

Quand *Lakhdar* pense, on ne peut donc pas dire qu'il se replace dans le sujet éternel, qu'il n'a jamais cessé d'être, car le véritable sujet de la pensée est celui qui effectue la conversation, et c'est lui qui communique son expérience infernale au fantôme intemporel. *La ville* n'est pas pour lui une série d'images fortement associées, elle ne demeure autour de lui comme domaine familier que s'il en a encore dans les mains ou dans les jambes les distances et les directions principales.

De même, ses pensées nourrissent à chaque moment sa pensée présente, elles lui offrent un sens, mais il le leur rend. En fait, son acquis disponible dans l'immédiat exprime l'énergie de sa conscience présente. Tantôt elle s'affaiblit, et alors son monde de pensée s'appauvrit et se réduit à une idée obsédante celle de l'usurpation du pouvoir par l'envahisseur, tantôt au contraire il est à toutes ses pensées, et chaque parole fait alors germer en lui des questions sur l'avenir de sa patrie, regroupe et réorganise son panorama mental et s'offre avec une physionomie précise. Observons le passage suivant:

Lakhdar: «*Nous tous, dans cette ville insupportable aux étrangers, jamais nous ne chassons personne. N'importe quel envahisseur pourrait nous poignarder une fois de plus et féconder à son tour notre sépulture. Nul ne peut nous entendre. Nous n'avons*

**Chapitre I-III :La poétique de la perception et la spatialité du corps dans
« Le Cadavre Encerclé »**

pas cessé d'appeler de nos vœux cet exil (...) notre sol usurpé. Peut être est-ce une ruse?» (C.E., p.30)

Nedjma (lui fermant la bouche de sa main tendue): « je n'entends pas! Je n'entends pas! »

Lakhdar (s'efforçant de retourner parmi les cadavres) : «Je préfère au sommeil le don de la parole, pourvu que tu me soutiennes. Mortellement blessé je débarque; il me suffit d'élever la voix pour être trahi.»

Nedjma: « Tu mens. Qu'est ce que c'est que ce supplice! » (C.E., P.31)

Ici, la traduction en mouvement passe par les significations expresses du langage, tandis que *Lakhdar* pénètre dans ses pensées par la perception, s'en assimile la structure, et qu'à travers son corps sa pensée règle directement ses mouvements. Ce dialogue avec *Nedjma*, cette reprise par *Lakhdar* du sens épars de ses pensées qui est la perception physiologique¹³, dispose autour de lui un monde qui lui parle de lui-même et installe dans le monde ses propres pensées.

Nous pouvons prévoir qu'à plus forte raison la perception des événements chez *Lakhdar* est l'essence de son histoire tragique qui se dégage à mesure que son récit avance sans aucune analyse expresse, et qui guide ensuite la reproduction du récit. L'histoire est pour lui un certain événement humain, reconnaissable à son style, et *Lakhdar* comprend, ici, parce qu'il a le pouvoir de vivre, au-delà de son expérience immédiate les événements indiqués par le récit. La pensée d'autrui, puisqu'il n'en a pas l'épreuve immédiate, ne lui sera jamais présente. Les répliques de *Nedjma* sont pour lui l'enveloppe transparente d'un sens dans lequel il pourrait vivre.

La conception de l'histoire n'est atteinte chez *Lakhdar*, qu'en tant qu'elle suppose éminemment le pouvoir de déployer un passé pour aller vers un avenir. C'est cette base existentielle de son intelligence qui est atteinte, beaucoup plus que l'intelligence elle-même, car on doit admettre que l'intelligence générale de *Lakhdar* est intacte: au dessous de l'intelligence comme fonction anonyme, il faut reconnaître un noyau personnel qui est l'être du blessé, sa puissance d'exister.

L'avenir et le passé ne sont pour lui que des prolongements ratatinés du présent. Il a perdu son pouvoir de regarder clairement selon le vecteur temporel. Il ne peut survoler

13. Ibid., p. 128.

Chapitre I-III :La poétique de la perception et la spatialité du corps dans « Le Cadavre Encerclé »

son passé et le retrouver sans hésitation en allant du tout aux parties, il le reconstitue en partant d'un fragment qui a gardé son sens et qui lui sert de point d'appui : *Lakhdar* lié à l'actuel, il manque de liberté, de cette liberté concrète qui consiste dans le pouvoir général de se mettre en situation.

Disons donc, que sa vie de conscience, vie connaissante, vie perceptive est sous-tendue par un arc intentionnel qui projette autour de *Lakhdar* son passé, son avenir, son milieu humain, sa situation physique, morale, et idéologique, ou plutôt qui fait qu'il soit situé sous tous ces rapports.

C'est cet arc intentionnel¹⁴ qui fait l'unité des sens, celle des sens et de l'intelligence, celle de la sensibilité et de la motricité. C'est lui qui se détend dans son délire. Ces éclaircissements nous permettent enfin de comprendre que la conscience de *Lakhdar* est originairement non pas un je pense que mais un je peux.

Pas plus que la blessure de son corps, pas davantage son trouble moteur, visuel ne peut être ramené à une défaillance de la représentation. Son mouvement d'existence est appris, lorsque son corps l'a incorporé à son monde, et mouvoir son corps, c'est viser à travers lui sa destination.

Toutefois, il ne faut pas avancer que le corps de *Lakhdar* est dans l'espace ni d'ailleurs qu'il est dans le temps. Il habite l'espace et le temps. Sa blessure peut laisser intact le souvenir visuel tout en supprimant la conscience du mouvement et, quant au souvenir moteur¹⁵, il est clair qu'il ne saurait déterminer la position présente de son corps, sa perception avait enfermé elle-même une conscience absolue de l'«ici», sans laquelle il serait renvoyé de souvenir en souvenir et il n'aura jamais une perception actuelle.

De même, qu'il est nécessairement «ici», son corps existe nécessairement «maintenant»; il ne peut devenir passé. A chaque instant de son mouvement, l'instant précédent n'est pas ignoré, mais il est comme emboîté dans son présent, et la perception présente de *Lakhdar* consiste en somme à ressaisir, en s'appuyant sur sa position actuelle.

14. Head, *Sensory disturbances from cerebral lesion*, Brain, 1911-1912, p. 189, cité par Merleau-Ponty, Maurice, in *Phénoménologie de la Perception*, op. cit. p. 128.

15. Merleau-Ponty, Maurice, *La Structure du Comportement*, p. 41.

Chapitre I-III :La poétique de la perception et la spatialité du corps dans « Le Cadavre Encerclé »

Lakhdar a un corps et qu'il agit à travers lui dans le monde, il est à l'espace et au temps. Son corps s'applique à eux. Il comprend son monde. Il nous fournit une manière d'accéder au monde.

En lui nous apprenons à connaître ce nœud de l'essence et de l'existence que nous retrouverons dans la perception. Nous constatons pour la première fois, que l'expérience du corps propre de *Lakhdar* nous enseigne à enraciner l'espace dans l'existence. *Lakhdar* gravement blessé éprouve l'espace de son corps atteint comme étranger, il sent l'espace de son corps en dépit du témoignage de ses sens. Cela revient à dire que la spatialité du corps de *Lakhdar* est le déploiement de son être de corps, la manière dont il se réalise comme corps dans le monde.

En cherchant à l'analyser profondément, nous retrouvons que les parties de son corps, ses aspects visuels, tactiles et moteurs ne sont pas simplement coordonnés. *Lakhdar* allongé parmi les cadavres, il veut atteindre la charrette. Le mouvement de la main vers l'objet, le redressement du tronc, la contraction des muscles des jambes s'enveloppent l'un l'autre, il veut un résultat: se mettre debout, et les tâches se répartissent d'elles-mêmes. Tous ses mouvements sont à sa disposition, de même, quand *Nedjma* l'aide à s'appuyer sur la charrette il visualise instantanément les parties de son corps qu'elle lui cache.

Toutefois, il n'assemble pas les parties de son corps une à une à travers la vue, cet assemblage est fait une fois pour toutes en lui: il est son corps même. Nous pouvons donc avancer que *Lakhdar* perçoit son corps par sa loi de construction, comme il connaît d'avance toutes les perspectives possibles de la charrette à partir de sa structure géométrique : elle est devant lui et offre à l'observation ses variations¹⁶ systématiques, elle se prête à un parcours mental de ses éléments.

Nous sommes tentés de dire qu'à travers les sensations produites par la pression de la main sur la charrette, *Lakhdar* construit l'objet et ses différentes positions. Sa perception est une sorte de lecture des données sensibles; elle se ferait seulement de plus en plus vite.

16 . Gelb et Goldstein, *Zeigen und Greifen*, pp. 465-457, cité par Merleau-Ponty, Maurice, in *Phénoménologie de la Perception*, op. cit., p. 153.

Chapitre I-III :La poétique de la perception et la spatialité du corps dans « Le Cadavre Encerclé »

La charrette devient un instrument familier. Mais elle n'est plus un objet que *Lakhdar* percevait mais un instrument avec lequel il perçoit. C'est un appendice du corps : il dispose avec le regard d'un instrument naturel comparable au bâton de l'aveugle.

Son regard obtient plus ou moins des choses selon la manière dont il les interroge, dont il glisse ou appuie sur elles. Ses premières données de la vue s'intègrent à une nouvelle entité sensorielle, indiquée dans son champ perceptif, annonçant par excellence une expérience par un certain manque, et dont l'avènement réorganise soudain son équilibre et comble son attente aveugle.

Revenons au long monologue de *Lakhdar*:

« (...) *Et me voici doublement abattu. Mais seul je me relève, pareil aux statues mutilées que ressuscitent les séismes, ébranlant et secouant les univers par fulgurantes fureurs contre l'aveugle profanation du temps, de la mort, de la débâcle, dont rien ne délivre nos esprits survivants, sauf peut être l'instant qui m'est échu enfin, l'instant sans durée ni retour de se mesurer à d'innombrables essaims, aux avant-postes du destin.*»
(C.E., p .28)

Ici, les prises de *Lakhdar* sur le présent et sur l'avenir sont glissantes, sa possession du temps est différée jusqu'au moment où il se comprendrait entièrement, et ce moment-là serait un moment encore bordé par un horizon d'avenir. Sa vie volontaire et rationnelle se sait donc mêlée à une autre puissance celle du colonialisme français qui l'empêche de s'accomplir.

Le temps¹⁷ naturel est toujours là. La transcendance des moments du temps fonde et compromet à la fois la rationalité de son histoire sous sa double forme politique et symbolique: l'Algérie colonisée, cette *Nedjma* métissée d'où cette seconde composante psychique qui informe la durée du monologue: l'obsession.

Cette transcendance fonde son histoire puisqu'elle lui ouvre un avenir absolument neuf où il pourrait réfléchir sur ce qu'il y a d'opaque dans son présent, elle la compromet puisque, de cet avenir, il ne pourrait saisir le présent qu'il vit avec une certitude, qu'ainsi son vécu n'est jamais tout à fait compréhensible, ce qu'il comprend ne rejoint jamais exactement sa vie, et qu'enfin il ne fait jamais un avec lui-même. Tel est le sort de

17 . Merleau-Ponty, Maurice, *La Structure du Comportement*, p. 125.

Chapitre I-III :La poétique de la perception et la spatialité du corps dans « Le Cadavre Encerclé »

Lakhdar qui est né colonisé, c'est-à-dire qui, une fois et pour toujours, a été donné à lui-même comme quelque chose à comprendre. Le temps demeure au centre de son histoire :

« (...) *pareil au statues mutilées que ressuscitent les séismes, secouant les univers par fulgurantes fureurs contre l'aveugle profanation du temps.*» (C.E., p23)

Lakhdar voit sa résurrection en arrière de lui comme une terre inconnue. Cette vie anonyme n'est que la limite de la dispersion temporelle qui menace toujours son présent historique.

Pour deviner cette existence informe qui terminera son histoire, *Lakhdar* n'a qu'à regarder ce temps qui fonctionne tout seul et qui sa vie personnelle utilise sans le masquer tout à fait parce que il est porté dans l'existence par un temps qu'il ne constitue pas, toutes ses perceptions se profilent sur un fond de nature.

I-III-3 Le corps avec l'Autre

Lakhdar voit autour de lui *une ville* détruite par la guerre, *des rues* où le sang envahit chaque quartier, des maisons perdant leur blancheur, et des armes qui le guettent en faisant peser sur lui une menace constante : la mort. Chacun de ces objets porte la marque d'une action humaine.

La civilisation à laquelle il participe existe pour lui avec évidence dans les armes, les demeures en ruines qu'il retrouve ou sur le paysage ravagé qu'il parcourt, plusieurs manières d'être ou de vivre peuvent se poser. Le monde culturel est ambigu, mais il est déjà présent. Il y a là une société à connaître. Un esprit objectif habite *la ville, la rue de Nedjma*. *Lakhdar* éprouve la présence prochaine d'autrui sous un voile d'anonymat. On se sert des armes pour massacrer, tuer, et dominer, conséquemment par la perception d'un acte humain que celle du monde culturel.

Le pronom indéfini dans « *Le Cadavre Encerclé* » n'est ici qu'une formule vague pour une multiplicité de « je ». L'Autre qui détient le pouvoir a l'expérience d'un certain milieu culturel et des conduites qui y correspondent ; devant les vestiges d'une civilisation envahissante, *Lakhdar* conçoit par analogie l'espèce d'homme qui y vit. Mais, il faudrait

Chapitre I-III :La poétique de la perception et la spatialité du corps dans « Le Cadavre Encerclé »

d'abord savoir comment *Lakhdar* peut avoir l'expérience de ce monde culturel, de cette civilisation .On répondra derechef qu'il voit l'Autre autour de lui faire d'une machine de guerre qui l'entoure une politique de domination, qu'il interprète sa conduite par son expérience intime qui lui enseigne le sens et l'intention des gestes perçus.

Donc le corps de l'Autre est porteur d'un comportement. Cependant, notre étude de la perception de l'Autre rencontre la difficulté de principe que soulève le monde culturel, puisqu'elle doit résoudre le paradoxe d'une conscience vue par le dehors, d'une pensée qui réside dans l'extérieur.

À ce problème, ce que nous avons dit sur le corps apporte un commencement de solution. Si on peut avancer que le corps en vérité est une province du monde, alors l'expérience de *Lakhdar* ne saurait être que le tête à tête d'une conscience nue. Le corps de l'Autre, comme son propre corps, est objet devant la conscience de *Lakhdar* qui le pense ou le constitue, les hommes et lui –même comme être empirique.

Il y a deux modes d'être pour *Lakhdar* : l'être en soi¹⁸, qui est celui des objets étalés dans l'espace, et l'être pour soi¹⁹ qui est celui de la conscience. Or l'Autre serait devant lui un en –soi, puisque *Lakhdar* devrait à la fois le distinguer de lui –même, donc le situer dans le monde des objets, et le penser comme conscience.

Lakhdar a donc ce monde comme individu inachevé à travers son corps, et il a la position des objets par celle de son corps, parce que son corps est mouvement vers le monde, et le monde point d'appui de son corps.

Des objets sont devant lui « armes » « pioches » « bâtons » « charnier » (*C.E., P.19*), ils dessinent sur sa rétine une certaine projection d'eux-mêmes et il les perçoit. Il est nécessaire de concevoir la perception de celui-ci comme une inhérence aux choses. Ici, l'événement physiologique²⁰ n'est que le dessin abstrait de l'événement perceptif²¹.

18. Ibid., p. 126.

19. Ibid., p. 128.

20 . Valéry, Paul, *Introduction à la Méthode de Léonard de Vinci*, Variété, p. 200, cité par Merleau-Ponty Maurice in *Phénoménologie de la Perception*, op. cit. p. 418.

21. Ibid., p. 201.

Chapitre I-III :La poétique de la perception et la spatialité du corps dans « Le Cadavre Encerclé »

Autrement dit, sa conscience découvre en elle-même avec les champs sensoriels, l'opacité d'un passé originaire. Si *Lakhdar* éprouve cette inhérence de sa conscience à son corps et à son monde, la perception de l'Autre n'offre plus de difficulté.

Sa conscience est conçue comme une conscience perceptive, et c'est seulement ainsi que l'Autre pourra apparaître à *Lakhdar* au sommet de son corps phénoménal²² et recevoir une sorte de localité : ici encore, il n'a que la trace d'une conscience qui lui échappe dans son actualité. Cette conscience ne peut être déduite que si les expressions émotionnelles de l'Autre et celle de *Lakhdar* sont comparées et identifiées. L'extrait suivant en porte un témoignage :

« *Lakhdar sursaute. Marguerite le fixe attentivement, avant de reprendre à voix basse.* » (C.E., P. 37)

En se rendant compte que *Marguerite* est fille d'un commandant français, *Lakhdar* tressaute, aussitôt sur la défensive. Et, pourtant, il n'a guère regardé son visage dans une glace, ses réactions ne ressemblent pas à celles de cette dernière. C'est que l'expression de *Marguerite* est d'emblée pour lui un appareil de détection, et que sa mâchoire crispée de douleur telle qu'elle la voit du dehors, est pour elle capable des mêmes intentions. La collision a immédiatement pour elle une signification intersubjective. Elle perçoit ses intentions dans son corps, le corps de *Lakhdar* avec le sien, et par là ses intentions dans son corps. Les corrélations observées entre ses gestes expressifs et celles de *Marguerite*, ses intentions et ses mimiques, peuvent fournir un fil conducteur dans la connaissance de l'Autre.

Entre la conscience de *Lakhdar* et son corps tel qu'il le vit, et celui de l'Autre, ici, précisément *Marguerite*, tel qu'il la voit du dehors, il existe une relation interne qui le fait apparaître comme l'achèvement du système psychophysique des deux corps. Nous pouvons présupposer que pour penser *Marguerite* comme un véritable « Je », *Lakhdar* devrait se penser comme simple objet pour elle. Mais, le corps de *Marguerite* n'est pas un objet pour lui, ni celui de *Lakhdar* pour cette dernière, ils sont des comportements, et la position de *Marguerite* ne réduit pas *Lakhdar* à la condition de l'objet dans son champ perceptif. L'affirmation d'une conscience étrangère en face de *Lakhdar* ferait aussitôt de son expérience un spectacle privé.

22. Ibid., p. 202.

Chapitre I-III :La poétique de la perception et la spatialité du corps dans « Le Cadavre Encerclé »

Ce qui nous mène à déduire que dans la perception individuelle des deux sujets, il est essentiel à ne pas réaliser les deux vues perspectives à part l'une de l'autre, mais elles glissent l'une dans l'autre et sont recueillies dans la chose²³. La communication de leur conscience se fait dans un même monde : en réalité *Lakhdar* glisse spontanément dans la perspective de *Marguerite*, recueillis dans le même monde, monde infernal de la guerre auquel ils participent tous comme sujets anonymes de la perception.

Tant que *Lakhdar* a des fonctions sensorielles, un champ visuel, auditif, tactile, il communique déjà avec les autres, pris aussi comme sujets psychophysiques. Son regard sur le corps vivant de *Marguerite* en train d'agir en le soignant, aussitôt les objets qui l'entourent reçoivent une nouvelle couche de signification : ils ne sont plus seulement ce qu'il pourrait en faire lui-même, ils sont ce que ce comportement va en faire.

MARGUERITE : « *J'ai eu de la peine à vous transporter.*

Heureusement, je suis infirmière. J'aime soigner les gens.

Enfin j'ai arrêté l'hémorragie. » (C.E., PP.36-37)

Autour du corps de *Marguerite* perçu se creuse un tourbillon où le monde de *Lakhdar* est attiré: dans cette mesure, il ne lui est plus seulement présent, il est présent à *Marguerite*, à cette autre conduite qui commence à se dessiner en lui.

Lakhdar perçoit le corps de celle-ci et il y trouve un prolongement miraculeux de ses propres intentions, une manière familière de traiter le monde ; désormais, le corps de *Marguerite* et celui de *Lakhdar* sont un seul tout, l'envers et l'endroit d'un seul phénomène et l'existence anonyme dont son corps est à chaque moment la trace habite les deux corps à la fois. Cette vie étrangère, comme celle de *Lakhdar* avec laquelle elle communique, est une vie ouverte.

Il y a, en particulier, un objet culturel qui va jouer un rôle essentiel dans la perception de l'Autre : c'est le langage. Observons le dialogue suivant :

MARGUERITE : « *J'ai freiné juste devant votre corps. Vous avez de la chance.*

Vous avez remué. J'ai entendu des mots français. »

23 . Husserl, Edmund, *Die Krisis der Europäischen Wissenschaften und die Transzendente Phänomenologie*, III(inédit), p. 428, cité par Merleau-Ponty Maurice in *Phénoménologie de la Perception*, op. cit. p. 422.

**Chapitre I-III :La poétique de la perception et la spatialité du corps dans
« Le Cadavre Encerclé »**

LAKHDAR : « Vous avez du confondre. »

MARGUERITE : « Non, je suis sûre. Vos paroles étaient incompréhensibles.

Mais c'était du français. » (C.E., P.36)

Dans cette expérience du dialogue, il se constitue entre *Marguerite* et *Lakhdar* un terrain commun, sa pensée et la sienne ne font qu'un seul tissu, ses propos et ceux de son interlocutrice sont appelés par l'état de la discussion, voire d'une urgence, celle de donner les premiers soins à *Lakhdar* et lui arrêter l'hémorragie, ils s'insèrent dans une opération commune dont aucun d'eux n'est le créateur. *Marguerite* n'est pas ici pour *Lakhdar* un simple comportement dans son champ transcendantal²⁴, ils sont l'un pour l'autre collaborateur dans une réciprocité parfaite, ils coexistent à travers un même monde celui de la guerre.

Dans le dialogue présent, *Lakhdar* est libéré de son moi. Il saisit les pensées de *Marguerite* aussitôt nées ou qu'il les devance, et même, l'objection dont son interlocutrice a fait preuve en lui affirmant d'avoir parlé bel et bien le français l'arrache des pensées qu'il ne savait pas posséder. C'est seulement après coup, quand il s'est retiré du dialogue et s'en ressouvient, en le réintégrant à sa vie, en faire un épisode dans son histoire privée, et que *Marguerite* rentre probablement dans son absence, ou, dans la mesure où elle lui reste présente, est sentie comme une menace pour lui.

La perception de l'Autre conduit *Lakhdar* à se découvrir à la fois comme conscience sensible²⁵ et comme conscience intellectuelle, comme point de vue sur le monde, à construire une objectivité au niveau du jugement. Pour que la lutte puisse commencer, pour la conscience de *Lakhdar* puisse soupçonner la présence étrangère qu'elle nie, il faut d'abord qu'elle ait un terrain commun d'entente. *Lakhdar* perçoit *Marguerite* comme comportement, par exemple il perçoit la surprise de celle-ci dans sa conduite, sur son visage. Écoutons *Marguerite*.

MARGUERITE : « Vous êtes étranger ? Non. Vous êtes arabe.

C'est bizarre (...) Les autres je ne peux pas les voir. Ils sont sales.

Vous n'êtes pas comme eux. Étendez vous sur mon lit. » (C.E., P.37)

24 .Ibid., p. 429.

25 . Lachièze-Rey, P., *Réflexions sur l'Activité Spirituelle Constituante*, Recherches Philosophiques, 1933-1934, p.134.

Chapitre I-III :La poétique de la perception et la spatialité du corps dans « Le Cadavre Encerclé »

Le conflit des deux sujets est déjà là si *Lakhdar* cherche à vivre l'Autre par l'intermédiaire de *Marguerite* dans un aveuglement du sacrifice pour son pays. Il conclut un pacte avec elle, il s'est résolu à vivre dans un inter monde où il fait autant de place à l'Autre pour l'évincer de son pouvoir. Mais cet inter monde est encore un projet et il y aurait de l'hypocrisie à croire qu'il veut le bien de l'Autre comme le mien, puisque même cet attachement au bien de son pays devenu celui de l'Autre vient encore de *Lakhdar*. Le monde de l'un enveloppe alors celui de l'Autre et que *Lakhdar* se sent aliéné au profit de celui-ci. C'est ce qui arrive dans ce couple où l'amour n'est pas égal des deux côtés :

Marguerite s'engage pleinement dans cet amour et y met en jeu sa vie, *Lakhdar* demeure libre et cet amour pour lui n'est qu'une manière contingente de survivre à l'épreuve.

Marguerite sent fuir son être et sa substance²⁶ dans cette liberté qui demeure entière en face d'elle, en allant jusqu'au fait de subir froidement la mort de son père. C'est ce que nous remarquons dans le passage suivant :

MARGUERITE : « Mon père ! »

« *Mustapha et Lakhdar se regardent. Au cri de Marguerite, la porte vole en morceau sous la botte du commandant, aussitôt abattu par Hassan.*

Elle enjambe le corps de son père pour se saisir de Lakhdar qui se débatte abasourdi. » (C.E., P.42)

Lakhdar agit par tact à l'égard de *Marguerite*, veut à son tour se réduire au rang de simple phénomène dans le monde clos de celle-ci où elle se trouve aussi réduite à la vie de caserne, étouffée par l'esprit de caste auprès d'un père sans pitié. Les positions de *Marguerite* et de *Lakhdar* avec leur monde constituent une alternative. Une fois que le regard de *Marguerite* dirigé sur *Lakhdar*, en l'insérant dans son champ l'a dépouillé d'une part de son être, nous comprenons naturellement qu'il ne puisse récupérer son existence qu'en nouant des relations avec celle-ci en se faisant reconnaître librement par elle : dans chaque perception, dans chaque jugement, il faut intervenir ses fonctions sensorielles, des montages culturels qui ne lui appartiennent pas actuellement.

26 . Lachièze-Rey, P., *L'Idéalisme Kantien*, pp. 17-18, cité par Merleau-Ponty Maurice in *Phénoménologie de la Perception*, op. cit. p. 429.

Chapitre I-III :La poétique de la perception et la spatialité du corps dans « Le Cadavre Encerclé »

Noyé dans son projet de liberté, *Lakhdar* acquiert une nouvelle perception inaugurant par excellence un être insatiable qui s'approprie tout ce qu'il peut rencontrer, à qui rien ne peut être purement et simplement donné parce qu'il a reçu le monde en partage. Il devient un participant spectateur devant qui *Marguerite* et lui-même comme être empirique sont sur un pied d'égalité.

Le phénomène central, qui fonde à la fois sa subjectivité et sa transcendance vers *Marguerite*, consiste en ceci, qu'il se trouve déjà situé et engagé dans le monde physique et social du colonisateur, c'est-à-dire que cette situation ne lui est jamais dissimulée, elle est autour de lui comme une nécessité étrangère. Sa liberté, le pouvoir fondamental qu'il a d'être le sujet de toutes ses expériences n'est pas distincte de son insertion dans le monde. C'est pour lui une destinée d'être libre, de ne pouvoir se réduire à rien de ce qu'il vit, de garder à l'égard de cette situation de dominé une faculté de recul, et cette destinée a été scellée à l'instant où son champ transcendantal a été ouvert, où il est né comme vision et savoir.

La subjectivité transcendantale²⁷ de *Marguerite* est une subjectivité qui tombe sous la perception. La perception de celle-ci affirme plus de chose qu'elle n'en saisit : quand elle voit *Lakhdar*, elle vise au-delà de ses qualités un fond inépuisable qui peut faire un jour l'image qu'elle se faisait de lui. C'est à ce prix qu'il y a pour elle un « arabe » qui n'est pas comme les autres, non par une illusion, mais par un acte violent qui est la perception même.

En dépit des différences de culture, de morale, de métier, d'idéologie, *Marguerite* rejoint *Lakhdar* et ses camarades dans leur lutte, car elle se sent elle aussi opprimée. Elle la voit de partout, réunit une multitude de témoignages et qui sait éventuellement comment elle finira, croit enfin l'atteindre dans sa vérité. Ce n'est qu'une représentation qu'elle nous en donne. La vraie bataille pour elle est ce qui advient aux confins de toutes les perspectives : il ne faut pas conclure que *Marguerite* doive vivre l'histoire les yeux fermés, comme une aventure individuelle, refuse toute mise en perspective et se jette dans l'action sans fil conducteur. Certes, elle manque la Manifestation du 8 mai 1945 mais elle est déjà plus près de l'événement. Il y a une pensée au contact de

27 . Ibid., p. 25.

**Chapitre I-III :La poétique de la perception et la spatialité du corps dans
« Le Cadavre Encerclé »**

l'événement qui en cherche la structure concrète. Son pas vers la révolution, dans le sens de l'histoire, peut être pensé en même temps que vécu.

Donc, *Lakhdar* et *Marguerite* installés dans ce monde tumultueux, fichés dans ce champ transcendantal qui s'est ouvert dès leur première perception, ils se sentent voués un flux inépuisable dont ils ne peuvent penser ni le commencement ni la fin, puisque ainsi que leur vie se précède et se survit toujours. Cependant, ils reçoivent avec elle le sentiment de leur contingence, l'angoisse d'être dépassés, de sorte que, si les deux personnages ne pensent pas leur mort, ils vivent dans une atmosphère de mort en général, il y a comme une essence de la mort qui est toujours à l'horizon de leurs pensées. Leur vie a une atmosphère sociale comme elle a une saveur mortelle.

Considérons le monologue de *Lakhdar*, et par lequel nous allons voir la perception de celui-ci comme le simple prolongement d'un dynamisme²⁸ intérieur avec lequel il peut coïncider, s'étendre jusqu'à son monde, un monde latent qui lui appartient, et sa vision étant de part en part pensée de voir.

« Pendant ce temps, le projecteur a cessé d'éclairer les trois fusillés pour annoncer

L'aurore à Lakhdar, désormais seul. »

LAKHDAR : « C'est le moment. Qu'ils me laissent voir le jour, ne serait ce que le temps de chasser les idées noires. C'est le moment de ne plus avoir de tête.

Soudaine invasion : tout ce que je cherchais était à ma recherche ! » (C.E., P.52)

Ici, nous pouvons dire que la pensée de voir de *Lakhdar* n'est certaine que si la vision effective l'est aussi. Notamment, nous suggérons que sa sensation de « *ne plus avoir de tête* » (C.E., P.52), réduite à elle-même, est toujours vraie, et que l'erreur s'introduit par l'interprétation transcendantale que le jugement en donne : il n'est pas moins difficile pour nous de savoir si *Lakhdar* a senti sa souffrance, ou éventuellement il sent et ne connaît pas ce qu'il sent, comme il perçoit des objets extérieurs sans se rendre compte de cette perception.

28 . Ibid., p. 184.

Chapitre I-III :La poétique de la perception et la spatialité du corps dans « Le Cadavre Encerclé »

Nous pouvons avancer que *Lakhdar* sent, la certitude d'une chose extérieure est enveloppée dans la manière même dont la sensation s'articule et se développe devant lui : c'est une douleur intense qui se répercute à travers la violence de son ton.

Les actes de son « *Je* » « *Tout ce que je cherchais (...).* » (C.E., P.52) sont d'une telle nature qu'ils se dépassent eux même, sa conscience est de part en part transcendance, non pas transcendance subie, mais transcendance active. La conscience de *Lakhdar* qu'il a de voir ou de sentir, n'est pas la notation d'un événement psychique fermé sur lui et qui le laisserait incertain en ce qui concerne la réalité de la chose vue ou sentie ; ce n'est pas davantage le déploiement d'une puissance qui contiendrait éternellement en elle-même toute vision ou sensation possible, c'est l'effectuation même de la vision.

Lakhdar s'assure de voir ce monde où règne un conflit perpétuel, ou au moins de réveiller autour de lui un entourage visuel, un monde visible qui finalement n'est pas attesté que par la vision d'une chose particulière. Sa vision est une action voire une opération préparée intérieurement par son ouverture primordiale à un champ de transcendance, c'est-à-dire par une extase.

Sa vision s'atteint elle-même et se rejoint dans la chose vue. Il lui est bien de se saisir dans une sorte d'ambiguïté, puisque la vision ne se possède pas et au contraire s'échappe dans la chose vue, ce que nous découvrons, c'est le mouvement profond de transcendance qui est l'être même de *Lakhdar*, le contact simultané avec son être.

Cependant, le cas de la perception de *Lakhdar* est particulier. Elle l'ouvre à ce monde grisé par son propre massacre, elle ne peut le faire qu'en dépassant et en se dépassant. C'est pourquoi, sa synthèse perceptive²⁹ soit éventuellement inachevée ; il est de toute nécessité que le réel offert à *Lakhdar* par celle-ci ait des côtés cachés. Par exemple son amour pour *Nedjma*, sa volonté de voir sa patrie libre sont des opérations intérieures, ils se fabriquent leurs objets et nous comprendrons clairement qu'en le faisant ils puissent se détourner du réel. Examinons d'abord ce passage :

LAKHDAR : « *L'amour, la mort et l'âme*
Remords enfouis par les ancêtres,
eux qui dénoncent leur vie

29 . Ibid., pp. 17-18.

**Chapitre I-III :La poétique de la perception et la spatialité du corps dans
« Le Cadavre Encerclé »**

(...) au campement d'amants obscurs qui ne sauraient se reconnaître sans brûler leurs dernières larmes dans une lutte où l'âme adverse se sent seul. »

(C.E., P.39)

Lakhdar éprouve de l'amour, de la tristesse ; il est vrai qu'il aime, qu'il est triste, même si ce sentiment n'a pas, en fait, à ce moment la valeur qui lui prête à présent. Donc, son amour est conscience d'aimer, sa volonté conscience de vouloir ; vouloir et savoir qu'on veut aimer et savoir qu'on aime ne sont qu'un seul acte.

La volonté et l'amour de *Lakhdar* constituent une sphère de certitude absolue où la vérité ne peut nous échapper. Son sentiment considéré en lui-même serait toujours vrai, du moment qu'il est senti. Cependant regardant de plus près. À côté de l'amour vrai de *Lakhdar*, il y a un amour illusoire pour *Marguerite* l'étrangère. C'est manifestement le premier cas qui caractérise l'énoncé qui suit :

LE CHEUR (désignant Marguerite) : « Voici la parisienne

L'âme de la ville ouverte

La fille du bourreau. »

LAKHDAR (désignant Marguerite) : « Elle tarde, elle a tant tardé

À rejoindre le camp des victimes

Jamais je ne l'aimerai. » (C.E.,

PP.53-54)

Ici, Nous pouvons avancer que *Lakhdar* n'a jamais eu même un semblant d'amour pour la Parisienne, il n'a pas cru un instant que sa vie fut engagée dans ce sentiment, il a sournoisement évité de poser la question pour éviter la réponse qu'il savait déjà, son amour pour elle n'a été fait que de complaisance ou de mauvaise fois. Au contraire, dans cet amour illusoire il s'est joint de volonté à la personne aimée « *Nedjma* », elle a vraiment été pour un temps le médiateur de ses rapports avec sa patrie, sa vie s'était vraiment engagée dans une forme qui, comme une mélodie exige une suite.

Il est vrai que, il essaierait de comprendre ce qui lui est arrivé, il retrouverait sous cet amour prétendu autre chose que l'amour : la ressemblance de la femme aimée et d'une autre personne, une communauté d'intérêts ou de conviction. Il n'aimait que ses qualités : son regard qui ressemble à celui de *Nedjma*, cette beauté qui s'impose

Chapitre I-III :La poétique de la perception et la spatialité du corps dans « Le Cadavre Encerclé »

comme un fait, cette jeunesse des gestes et de la conduite en le soignant, et non pas la manière d'exister singulière qui est la personne elle-même.

Et, corrélativement, *Lakhdar* n'était pas pris tout entier, des régions de sa vie passée et de sa vie future échappaient à l'invasion, il gardait en lui-même des places réservées pour la victoire de son pays. Celle-ci est son amour vrai qui convoque toutes ses ressources et l'intéresse tout entier. Considérons encore l'exemple suivant où *Lakhdar* dans un état de délire s'adresse à *Nedjma*.

LAKHDAR : « *Va-t'en, séparons- nous sans peine de nos cœurs monstrueux.*

L'âme seule suffit pour traverser le monde. Je me tais.

Toute chaude je t'ai eu sur le bout de la langue, et je rame en silence afin de t'aborder en marée basse. je nage à peine par brasses retenues, vers le sommeil de la grotte. Et maintenant je viens de te rendre l'âme. » (C.E., P.31)

NEDJEMA (lui fermant la bouche de sa main tendue) : « *je n'entends pas !*

Je n'entends pas ! Je ne veux pas entendre ! (C.E., PP.30-31)

Cela présuppose que *Nedjma* a vite fait de traiter *Lakhdar* comme un simulateur, et cette plasticité pose à nouveau le problème de savoir si celui-ci peut ne pas sentir ce qu'il sent et sentir ce qu'il ne sent pas vis-à-vis de *Nedjma*. Il ne feint pas la douleur, la tristesse, la colère d'être abandonné par celle-ci, et cependant ses douleurs, ses tristesses, ses colères se distinguent d'une douleur réelle, parce que il n'y est pas tout entier ; au centre de lui-même, il subsiste une zone de calme. Il sent bien le sentiment en lui-même comme l'ombre d'un sentiment authentique. *Nedjma* aimée par *Lakhdar*, et son ami *Mustapha*, ne projette pas ses sentiments en l'un d'eux, elle éprouve ici les sentiments de ces fantômes poétiques et les glisse dans sa vie.

C'est plus tard, peut-être, qu'un sentiment personnel rompra la trame de ces fantasmes³⁰ sentimentaux. C'est la vérité de ses sentiments futurs qui fera paraître la fausseté de ses sentiments présents, ceux-ci sont bien vécus, la jeune femme s'irréalise en eux comme l'acteur dans son rôle.

Ce qui revient à dire que *Lakhdar*, *Nedjma*, *Marguerite* ne se possèdent pas à chaque moment dans leur réalité dans la mesure où nous parlons ici d'une perception intérieure d'un sens intime, qui, à chaque moment, va plus ou moins loin dans la

30 . Kant , *Uebergang, Adickes*, p. 756, cité par Lachièze-Rey, P., in *L'Idéalisme Kantien*, p. 464.

Chapitre I-III :La poétique de la perception et la spatialité du corps dans « Le Cadavre Encerclé »

connaissance de leur vie et de leur être: leur vie, leur être total, ce sont là, des phénomènes qui se donnent avec évidence à la réflexion.

Nous remarquons aussi que le langage de *Lakhdar* présuppose une conscience³¹ du langage, un silence de la conscience qui enveloppe le monde parlant et où ses mots reçoivent configuration et sens : par exemple dans l'attente angoissante de la mort où *Lakhdar* disait « *L'âme seule suffit pour traverser le monde.* » (C.E., P.31), ce que nous croyons être la pensée de la pensée³², comme pur sentiment de soi ne se pense pas encore et a besoin d'être révélé. La conscience qui conditionne ce langage est celle d'un *Lakhdar* à son premier souffle qui va se noyer et se ruer vers la mort. Son savoir particulier de la mort est fondé sur cette première vue, qui attend d'être explicitée par l'exploration perceptive et par la parole.

Ses formules peuvent paraître énigmatiques : « *Je rame en silence. Je nage à peine. Et maintenant je viens te rendre l'âme.* » (C.E., P.31). Nous décelons la subjectivité indéclinable de *Lakhdar* qui n'a sur le monde qu'une prise glissante. Une subjectivité ramenée à la condition d'une force qui produit ses effets au dehors.

Expliquons-nous. À considérer sa perception elle-même, il n'a aucun moment conscience de se trouver enfermé dans ses sensations. Il déclenche chez le spectateur de la scène des visions internes où ses paroles retentissantes envahissent le monde de celui-ci, et guident son regard.

Quand il pense à *Nedjma*, il ne pense pas à un flux de sensations privées en relation médiate avec le sien, mais à une femme qui vit le même monde que lui, la même histoire que lui et avec qui il communique par ce monde et par cette histoire. *Lakhdar* et *Nedjma* voient ensemble leur Algérie possédée par le colonisateur ; ils lui sont co-présents, elle est la même pour les deux, non seulement comme signification intelligible, mais comme une politique de domination, accent d'un style universel de l'histoire humaine.

Notamment, cette politique va se dégrader et s'effriter avec la distance temporelle et spatiale. Cette situation infernale voire inextricable le touche et l'affecte, parce

31 . Ibid., p. 477.

32. Lachièze-Rey, P., Utilisation Possible du Schématisme Kantien pour une Théorie de la Perception et Réflexion sur la l'Activité Spirituelle Constituante, p. 132.

Chapitre I-III :La poétique de la perception et la spatialité du corps dans « Le Cadavre Encerclé »

qu'elle l'atteint dans son être le plus singulier, ainsi sa plus secrète vibration de son être psychophysique annonce déjà ce monde de guerre. Un monde qui n'est jamais, qu'un ouvrage inachevé. À cette ébauche d'être qui transparaît dans l'expérience propre et intersubjective de *Lakhdar* et dont il présume l'achèvement possible à travers des horizons indéfinis. À ce monde propre à *Lakhdar* correspond l'unité de son « Je » invoquée plutôt qu'éprouvée chaque fois qu'il effectue une perception, chaque fois qu'il obtient une évidence.

C'est un « Je » universel. Il est le fond sur lequel se détachent ses figures brillantes qui suggèrent l'événement de sa mort. Un événement qui n'est pas tombé au néant, il engageait plutôt un avenir, comme une situation nouée, aboutit inévitablement à quelque dénouement. Il y a désormais une nouvelle naissance. La perception de *Lakhdar*, avec les horizons qui l'entouraient, est un événement toujours présent : quand il perçoit la guerre, fantôme de ce monde, il faut bien que sa perception n'ignore pas celle de tous les opprimés, sans quoi son projet de liberté s'effondrerait.

Quand il entend à travers ses mots, cette mélodie nostalgique de son amour pour son pays ainsi que *Nedjma*, il faut bien dire que chaque moment soit relié au suivant sans quoi il n'aurait pas de mélodie. La succession est essentielle à cette mélodie. *Lakhdar* comprend son monde parce qu'il y a pour lui du proche et du lointain et qu'ainsi il fait tableau et prend sens devant lui. Aussi, *Lakhdar* ne peut cependant être éternel. Il reste qu'il soit temporel non par quelque hasard de la constitution humaine, mais en vertu d'une nécessité intérieure.

Nous sommes invités à faire de *Lakhdar* et de l'espace une conception telle qu'ils communiquent de dedans. Car Kateb Yacine a réussi puissamment à nous démontrer à travers l'espace, l'accès à la structure concrète de la subjectivité de son héros.

L'endurance de *Lakhdar* de toutes les souffrances infligées par la guerre est semblable à une rivière, elle coule du passé vers le présent et l'avenir. Le présent est la conséquence du passé et l'avenir est la conséquence du présent.

La Manifestation du 8 mai et le perpétuel combat qui en résulte ne sont pas des événements successifs : la répression impitoyable a produit le combat qui passe à présent, ce qui sous entend un témoin assujetti à une certaine place dans le monde en comparant ses vues successives. Il a assisté là bas à la Manifestation, il a suivi la révolte dans son discours, et enfin, il voit après une longue journée de massacre les

Chapitre I-III :La poétique de la perception et la spatialité du corps dans

« Le Cadavre Encerclé »

corps de ses camarades abattus par l'armée française. Les événements sont découpés par un observateur fini³³ dans la totalité spatio- temporelle.

Le changement s'avère nécessaire et suppose un certain poste où *Lakhdar*, observateur se place d'où il voit défiler le drame. Ce drame est vécu réellement par Kateb Yacine d'où sa prise de vue à travers son personnage fonde effectivement son individualité. Cela revient à dire que le temps suppose une perception spatiale sur ce temps qui déploie au dehors ses manifestations. Or, dès que le narrateur introduit l'observateur, qu'il suive le cours des événements, ou que du bout de *la rue des vandales*, il en constate la succession des faits, les rapports du temps se renversent. Les blessés déjà morts dans la rue ne vont pas vers l'avenir, ils sombrent dans le passé ; l'avenir est du côté des survivants et le temps ne vient pas du passé.

Ici, ce n'est pas le passé qui pousse le présent ni le présent qui pousse le futur, l'avenir n'est pas préparé derrière *Lakhdar*, il se prémédite au devant de lui, comme l'orage à l'horizon. Le temps de la Manifestation n'est donc pas seulement un processus réel, une succession effective que *Lakhdar* se bornerait à enregistrer mais il naît de son rapport avec celle-ci. Dans la Manifestation, l'avenir et le passé sont dans une sorte de préexistence et de survivance éternelles.

Vue sous cet angle, la notion du temps³⁴ pour *Lakhdar* n'est pas un objet de son avenir, mais une dimension de son être : c'est dans son champ perceptif de présence au sens large, le moment qu'il passe à préparer la Manifestation avec, derrière lui l'horizon de la soirée et de la nuit, qu'il apprend à connaître le cours du temps « *Nous avons passé la nuit à préparer la manifestation. À l'aube Lakhdar s'est mis à faire des gestes. Il voulait congédier les militants, se charger de toute la besogne.* » (C.E., P.26). Le passé plus lointain a lui aussi une position temporelle par rapport à son présent, mais en tant qu'il a été présent lui-même, qu'il a été en son temps traversé par sa vie, et qu'elle s'est poursuivie jusqu'à maintenant.

Examinant le passage suivant : « *Sur un arbre éperdu s'évertue ma riche famille, riche de sang et de racine ; (...)nos voisins jamais n'en donnèrent à Zohra, la mère fuie*

33 . Ibid., p. 6.

34 . Claudel, Paul, *Art Poétique*, p. 57, cité par Merleau-Ponty Maurice in *Phénoménologie de la Perception*, op. cit. p. 481.

**Chapitre I-III :La poétique de la perception et la spatialité du corps dans
« Le Cadavre Encerclé »**

que je n'ose revoir sans la délivrer du bellâtre qui l'épousa, en l'absence de mon véritable père trépassé dans une automobile. » (C.E., P.27).

En évoquant son passé lointain, *Lakhdar* ré ouvre le temps, il se replace à un moment où il comportait encore un horizon d'avenir aujourd'hui fermé, un horizon de passé prochain aujourd'hui lointain. *Lakhdar* se souvient d'une perception ancienne, il vise le passé lui-même de sa famille en son lieu, son défunt père lui-même dans le monde, et non pas quelque objet mental interposé. Naturellement, son acte porté dans son être par une conscience primaire, qui est ici sa perception intérieure de la remémoration. Elle est le mouvement³⁵ même de temporalisation, un mouvement qui s'anticipe, un flux qui ne se quitte pas.

Essayons de mieux la décrire sur un exemple. En se rappelant son passé, *Lakhdar* montre comment son amour pour sa mère entraîne la jalousie, qui, à son tour modifie l'amour, puisque *Lakhdar* toujours soucieux de l'enlever à son bellâtre, perd le loisir de demeurer auprès d'elle. En réalité, sa conscience n'est pas un milieu inerte où des faits psychiques se suscitent l'un l'autre du dehors. Ce qu'il y a, ce n'est pas la jalousie provoquée par l'amour et l'altérant en retour, mais une certaine manière où d'un seul coup se lit toute la destinée de cet amour maternel.

Lakhdar a éventuellement un goût pour la personne de sa mère, pour ce spectacle qu'elle est, pour cette manière qu'elle a de regarder les autres. L'amour de *Lakhdar* ne provoque pas la jalousie. Il est déjà, et depuis son début sentiment de possession. Il ne provoque pas une modification de son amour : le plaisir que *Lakhdar* prenait à voir sa mère, lui seul portait en lui-même son altération, puisque c'était le plaisir d'être le seul à le faire. La série des faits psychiques et des rapports de causalité ne fait que traduire au dehors une certaine vue de *Lakhdar* sur sa mère.

L'amour maternel de *Lakhdar* apparaît comme la manifestation d'une structure d'existence³⁶ qui serait la personne de *Lakhdar*. Réciproquement la conscience de celui-ci se profile dans des faits psychiques où elle se reconnaît. C'est ici que la temporalité éclaire la subjectivité. Le temps remémoré par *Lakhdar* est une poussée et passage vers le passé. Il est comme série développée des présents, car la poussée du temps

35 . Ibid. p. 58.

36 . Ibid., p. 59.

**Chapitre I-III :La poésie de la perception et la spatialité du corps dans
« Le Cadavre Encerclé »**

représentée au spectateur par *Lakhdar* n'est rien d'autre que la transition d'un présent à un présent. Cette projection d'une puissance dans un terme qui lui est présent, c'est la subjectivité indivise du héros katebien.

Écoutons encore *Lakhdar* : « *Maintenant que le temps dispute à la mort ma mémoire, (...) nul horaire ne sera plus le mien, et mon sang dilapidé ne connaîtra jamais plus de norme, ni de débit.* »(C.E., P.28).

Lakhdar ne se représente pas le moment de sa mort, il pèse sur lui de tout son poids. De même, il ne pense pas à la mort qui va venir, et cependant elle est là comme le fond sous la figure. En avant de ce qu'il perçoit, il n'y a sans doute plus rien de visible, mais son monde se continue par des lignes intentionnelles qui tracent d'avance au moins de ce qui va venir, bien qu'il s'attend toujours, et sans doute jusqu'à la mort, à voir la libération de son pays. Il se sent encore engagé dans la lutte commune, depuis des mois, il a affronté en pensée cette épreuve et misé toute sa vie sur elle.

Ces motifs n'annulent pas sa liberté. Ce n'est pas finalement une conscience nue qui résiste à la douleur, encore moins une conscience avec sa solitude orgueilleusement voulue. Et sans doute c'est l'individu, dans sa prison, qui ranime chaque jours ses fantômes, ils lui rendent la force qu'il leur a donnée, mais réciproquement, s'il s'est engagé dans cette action, s'il s'est lié à cette morale, c'est parce que la situation historique, ses camarades, le monde autour de lui, lui paraissaient attendre de lui cette conduite là.

PARTIE II

La poétique de la perception et la schématisation de l'espace

Chapitre II-I

**La poétique de la perception spatiale des formes locales dans
« Le Polygone Étoilé »**

II-I-1 Le paysage discursif et l'image iconique

Sans plus attendre, nous allons fonder nos analyses de cette deuxième partie sur des échantillons de description, et nous ne pouvons procéder que par prélèvement. Voici donc le cheminement que nous nous proposons de suivre. Après l'analyse détaillée d'un premier extrait tiré du roman katébi le «*Polygone Étoilé*», nous ferons le point sur les différents modes de construction discursive d'une poétique de la perception spatiale, les divers véhicules perceptifs employés ainsi que les enjeux qui leur sont attachés; nous évoquerons ensuite les présences et absences de la spatialité, notamment à travers ce que nous appellerons la perception spatiale du contact; enfin dans le souci d'une vue plus élargie, aux portées des formes globales de la spatialité, nous examinerons la description redondante du contexte sociopolitique au fil de l'œuvre avec des fonctions différentes.

Le premier extrait du «*Polygone Étoilé*» raconte la tombée, voire la plongée d'un actant aux contours vagues et à l'identité indéfinies dans un lieu qu'il ne voit ni connaît. En même temps, il décrit un site nocturne. Dans le texte du roman, ces deux dimensions, narrative et descriptive sont étroitement agencées. Plus, elles se référentialisent⁽⁰¹⁾ réciproquement: les figures spatiales ne sont pas déposées isolément, laissées à leur seule capacité, elles entrent dans le projet cognitif du sujet qui les produit et les délimite en fonction de sa disposition perceptive, en ce sens, le sujet référentialise l'espace, il en constitue le support; et inversement, les figures spatiales de la description sont saisies dans un système de valorisation, qui désignent le sujet et en dessinent le contour. C'est alors l'espace qui référentialise la figure d'un sujet dysphorique et lui ajoute un coefficient de réalité: ce double mouvement de référentialisation dont les figures spatiales sont toujours l'objet, assure l'étanchéité figurative du texte.

C'est pourquoi, il nous a paru utile de proposer certains textes, et de discuter en les comparants à d'autres du même roman que nous citons en premier lieu. Pour ce qui concerne les articulations du contenu, on observera aisément que c'est par le sujet dont le terme est aboutissant que ces différents textes se distinguent le plus sensiblement.

Les extraits du deuxième texte et ceux du troisième dont la zone de recouvrement sémantique correspond précisément à celle du segment initial.

⁽⁰¹⁾ Courtés, J., « Pour une Approche de la Grève » *Actes Sémiotiques- Bulletin*, IV, 1982, p.23.

Premier texte :

«Ils étaient tombés dans un grand cri, les yeux fermés. Ils se sentirent aussitôt prisonniers. Puis ce fut la lumière, et des êtres rigides, de haute taille, s'emparaient d'eux régulièrement.» (P.E., p.7⁽⁰²⁾).

Deuxième texte :

«Ils n'avaient pas le temps de s'évader; chacun d'eux continuait son chemin, le plus loin possible, sachant qu'ils seraient plus d'un à marcher parallèlement, jusqu'à ce qu'ils se séparent, chacun poursuivant son but, et ils se rencontreraient de moins en moins, jusqu'à la secrète arrivée dans le même sépulcre, où ils dormiraient ensemble, sans entraves, sans tribu, dans le vertigineux espace d'une nuit sans lumière, au-delà des étoiles, avec pour tout bagage un manque absolu de mémoire: toute leur certitude était cette plongée solitaire au sein de la glèbe, à l'abordage de la matière, et ils ne se pressaient pas trop sur la route du cimetière, découvrant dans leur cécité de fœtus la meilleure chance de survie.» (P.E., p.9)

Troisième texte :

«Sur la route incommensurable, gardant assez de distance pour ne jamais se talonner, et tout les révolterait dans cette flaque de durée où les Ancêtres prétendraient les plonger (...) Inexorablement tentés de parcourir la route de l'exil, mais le décor aurait changé: ils entendraient leur descendants mugir, et le retour au ciel serait interdit par un vent de révolte, et les Ancêtres ne pourraient plus quitter la terre ni disperser leurs semailles.» (P.E., p .10)

Il est frappant de constater, à la lecture suivie des trois extraits et en dehors de toute évaluation esthétique, le déplacement qui s'opère entre l'objet et le sujet: nous passons en deux temps de la réalité spatiale construite au regard et plus largement au corps qui est supposé l'engendrer et la délimiter.

On peut voir là, évidemment, un caractère très général qui relève de la phénoménologie de la perception: Nous ne percevons presque aucun objet, comme nous constatons que l'auteur n'a pas décrit les yeux d'un visage familier, mais il s'est contenté de démontrer un regard et son expression⁽⁰³⁾

Mais, pour ce qui nous concerne ici, qui n'est encore une fois ni le paysage référentiel ni le problème philosophique de la spatialité dans ses rapports avec la

⁽⁰²⁾ Kateb Yacine, *Le Polygone Étoilé*, p. 7.

⁽⁰³⁾ Merleau-Ponty Maurice, *Le Visible et L'Invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 8.

perception que l'homme en a, l'intérêt est d'analyser le paysage discursif, ou plutôt le transfert qui est opéré discursivement par le narrateur-descripteur pour imposer l'image iconique de ce paysage.

Si l'on isole le contexte général, dont la seule dénomination condense un énoncé virtuel nettement plus large que celui qui se trouve réalisé par les extraits suivants (il comporte un sème aspectuel /terminatif/ alors que les autres se maintiennent dans le /duratif/⁽⁰⁴⁾). Ce qui est désormais focalisé, ce n'est plus ni l'actant collectif ni le paysage en tant qu'objets dénotés, mais le paysage vécu et interprété par un sujet cognitif.

Voyons de plus près comment les choses se passent. Le premier texte est fait d'une suite linéaire de notations objectives: syntagme verbal et propositions indépendantes juxtaposées constituent la trace syntaxique minimale des opérations de repérages actoriel, spatial et temporel. On remarquera que la rigoureuse précision de ces repérages, liée à l'usage de la quantification, a disparu dans la fin du texte ou bien s'est allégée sensiblement: «ils», forment linguistique relevant de la sphère de la non-personne, caractérisée par un procès et une propriété se rapportant au corps propre. Le pronom «ils» devient un actant-collectif lié par une relation de hiérarchie dominants/dominés, tombé dans un grand cri. Il s'agit d'une arrivée brutale non volontaire du fait de la chute. Ce premier texte en outre, disjoint avec la plus grande netteté les énoncés du non-pouvoir de l'actant collectif («*Ils se sentirent prisonniers, des êtres rigides s'emparaient d'eux.*») (P.E., p. 7) et les énoncés d'états qui exposent les qualifications du décor «*Le vertigineux espace d'une nuit sans lumière, au-delà des étoiles, sur la route du cimetière.*» (P.E., p. 9): les deux ordres d'énoncés se trouvent même rejetés à l'une et l'autre extrémité de la séquence.

Le second texte conserve dans l'ensemble les mêmes caractéristiques syntaxiques et lexicales que le premier. Cette fois, cependant, l'ordre des énoncés n'est plus le même: le/non-pouvoir/de l'actant collectif et les qualifications du paysage où il se meut ne se succèdent plus linéairement mais se trouvent désormais intriqués.

Par ailleurs, et c'est là l'essentiel, une modification considérable s'est opérée: l'actant collectif en question est maintenant doté d'une compétence cognitive qui porte précisément sur la construction discursive de la spatialité « (...) *Sur la route incommensurable, gardant assez de distance pour ne jamais se talonner et tout les*

⁽⁰⁴⁾ Greimas Algirdas Julien, *Sémantique Structurale*, Paris, Larousse, 1966, p. 10.

révolterait dans cette flaque de durée où les ancêtres prétendraient les plonger.» (P.E., p. 10). L'espace n'est plus défini onomastiquement ⁽⁰⁵⁾ (on notera: qu'il n'y a pas un seul nom du lieu), mais en revanche toute sa définition au sens photographique du mot est à présent tributaire de la tâche et de la situation de l'actant collectif qui en assure la perception: c'est par ce biais que l'iconicité fait son retour sur scène.

L'intervention décisive du faire cognitif se confirme et se développe notamment dans le deuxième extrait.

Ici, trois phrases complexes se partagent toute l'affaire et relèvent de la même manière d'un débrayage énonciatif qui fait assurer cet ensemble discursif à une instance narratrice et descriptive actoriellement absente. Leur disposition respective et leurs statuts-réciproques nous paraissent toutefois remarquables. La première et la troisième encadrent la seconde, et s'en distinguent d'autant mieux qu'elles s'organisent l'une et l'autre d'une manière sensiblement identique. Écartant l'unique énoncé de faire pragmatique du 1^{er} paragraphe, qui n'est d'ailleurs rattaché à aucun programme narratif : « (...) *Des êtres rigides s'emparaient d'eux.*»(P.E., p.10), nous nous apercevons que les énoncés strictement descriptifs qui nous restent, découpent et articulent le contenu spatial sur le mode du parallélisme et de la symétrie.

P

1

P

3

<p>«Ils étaient tombés (...) les yeux fermés chacun d'eux continuait son chemin le plus loin possible, sachant qu'ils seraient plus d'un de marcher parallèlement...» (P.E., 7)</p> <p>«Avec pour tout bagage un manque de mémoire absolu.» (P.E., p.9)</p>	<p>$A \leftrightarrow A'$</p> <p>$B \leftrightarrow B'$</p> <p>$C \leftrightarrow C'$</p>	<p>«Puis ce fut la lumière</p> <p>Ils dormiraient dans l'espace vertigineux d'une nuit sans lumière, au de là des étoiles. »</p> <p>«Toute leur certitude était cette plongée solitaire au sein de la glèbe à l'abordage de la matière sur la route du cimetière découvrant dans leur cécité de fœtus la meilleure chance de survie (P.E., p.9)</p>
---	--	---

⁽⁰⁵⁾ Ibid., p. 13.

Sans entrer dans le détail des reprises et des connexions qu'une analyse plus minutieuse permettrait de justifier aussi bien sur le plan syntaxique que sur le plan sémantique, nous pouvons en établir succinctement la liste:

A ↔ A': énoncé négatif; sème/céleste/;

B ↔ B': énoncé positif; sèmes/directionnalité/, /rectitude/;

C ↔ C': énoncé adverbial (avec-toute); sème/englobement/;

A ↔ C': sème/obscurité/;

C ↔ A': sèmes/biologique/; /minéral/.

Ces quelques relations suffisent à montrer comment les isotopies sémantiques de la perception spatiale se référentialisent à distance à l'intérieur du même segment textuel, à la fois par redondance directe (A ↔ A', etc.) et par redondance chiasmée (A ↔ C', etc.). Tout en restant autant que possible dans les limites de notre analyse, nous aimerions encore faire deux observations. La première vise à confirmer la clôture référentialisante⁽⁰⁶⁾ qui nous semble caractériser cette description: Il s'agit cette fois de la chute du paragraphe. Celle-ci se fait, phénomène remarquable au plan du signifiant, sur un alexandrin dont la structure rythmique régulière est soutenue par la reprise phonique et allitérative des /r/ de «solitaire» à la fin du premier hémistiche et de «matière» à la fin du second. La seconde observation, plus importante pour notre propos, est d'ordre syntaxique.

Nous allons voir à l'instant que pour l'analyse des relations sémantiques internes, l'énoncé dans P1 du faire pragmatique et de son sujet, qui est en même temps le sujet phrastique «Ils étaient tombés...» « (...) chacun d'eux continuait son chemin le plus loin possible.» « (...) marcher parallèlement.»; quand on confronte P1 et P3, cependant, on constate que, dans cette dernière proposition, sujet de la phrase et du/faire/est devenu «le chemin» lui-même, métonymiquement désigné par «la lumière». Le faire transitif s'est transformé en faire réflexif (« (...) puisque ce fut la lumière.»), et l'actant collectif a disparu.

Or, et c'est là l'intérêt de cette remarque, la phrase intercalée (P2) à pour caractéristique distinctive de mettre en scène la compétence cognitive de l'actant collectif en question, compétence appliquée à la construction et à la représentation de l'espace: cette compétence est double contradictoire: c'est un /ne pas pouvoir/voir

⁽⁰⁶⁾ Ibid., p. 15.

corrélé à un/pouvoir/sentir; la compétence négative porte sur la/proximité/(«marcher» ensemble et parallèlement suivant le même chemin), toutefois « *les yeux fermés* » qui sont la figure de leur inconscience et leur non-savoir.

La compétence positive porte sur le/lointain/ « (...) *chacun d'eux continuait son chemin le plus loin possible.*» (P.E., p.9); la première est directe, alors que la seconde est médiatisée par une sorte d'acteur délégué de la connaissance de l'immensité: « (...) *le vertigineux espace d'une nuit.*» lui-même spatialisé « (...) *au-delà des étoiles.*» et porteur, par ses qualités intrinsèques («*sans lumière*»), du savoir de son propre parcours (« (...) *au sein de la glèbe à l'abordage de la matière.*»):

Compétence directe	Compétence médiatisée
négative	positive
Ne pas pouvoir voir vs	Pouvoir sentir
proche	lointain

La non compétence directe du sujet, incapable de produire toute seule la spatialité, justifie donc toutes les médiations cognitives: elle justifie celle de «*l'espace vertigineux*» et celle aussi du narrateur .

C'est néanmoins le sujet qui reste le pôle de référence; c'est d'après sa propre perception, sur la base de son/ non savoir / momentané, que le narrateur est en quelque sorte autorisé à prendre le relais.

Le modèle syntaxique de l'actorialisation qui détermine la spatialisation reste strictement opératoire ici, même s'il n'est pas aussi manifeste qu'ailleurs.

Le paysage semble finalement se construire tout seul, parce qu'il se dérobe à l'examen du sujet et lui retire, à la manière d'un destinataire, toute compétence pour cet exercice: le sujet reste néanmoins le point focal virtuel de toute l'élaboration descriptive. Mais nous cherchons à savoir, dès lors, le fonctionnement de cette axiologisation⁽⁰⁷⁾ qui est partout répandue dans les figures de la spatialité. Cette isotopie axiologique s'articule, d'une manière constante, autour du sème de la/négativité/ qui constitue, par la

⁽⁰⁷⁾ Greimas Algirdas Julien, Maupassant – *La Sémiotique du Texte: Exercices Pratiques*, Paris, Editions Du Seuil, 1976, p. 20.

récurrence et la diversité de ses modes d'inscription, la définition de la catégorie négative du classème thymique: la dysphorie (vs euphorie).

Cette dysphorie est d'abord manifeste dans les énoncés négatifs qui nient la compétence du sujet en même temps qu'ils l'instituent comme une valeur: «*Ils étaient tombés les yeux fermés (...) chacun deux continuait son chemin le plus loin possible.*» (P.E., pp.7-9). Et, cet état de fait est présenté comme une routine dont le commencement est occulté. La mémoire de l'actant collectif est un trou noir. Il n'y pas de contact ni d'ouverture sur le monde extérieur.

En amont et en aval de ces énoncés, les figures de la négativité s'investissent partout, projetant du même coup leur trait positif virtualisé⁽⁰⁸⁾, comme le dessin en creux d'un univers absent: elles s'introduisent par les opérateurs syntaxiques de la négation «*Ils dormiraient sans tribu dans le vertigineux espace sans lumière.*»; par les traits sémantiques de l'obscurité (vs clarté) et de l'opacité (vs transparence): «*sans lumière*», «*leur cécité*»; qui présupposent 'obscurité' par l'image de la solitude, où s'actualise le trait sémantique non-humain (vs humain): «*(...) Cette plongée solitaire au sein de la glèbe ...*» (P.E., p.9); par l'absence de relief qui impose une horizontalité exclusive, interdisant toute dimension verticale (y compris celle du ciel) comme éminemment dysphorique; par la rectitude, enfin, de l'arête géométrique qui s'oppose à la sinuosité et à la dissémination, valorisées du même coup positivement. Nous verrons le sort que réserve à ces figures le dispositif axiologico-spatial de l'œuvre Katebienne dans son ensemble. Toutefois, si l'argument d'un investissement⁽⁰⁹⁾ négatif ne permet pas d'invoquer à coup sûr pour ces végétations stériles et horizontales, pour cette absence de verticalité ascensionnelle, et pour cette géométrie de la ligne droite (*la route ... la rue*), la figure syncrétique et globalement antinomique de la lutte voire de la guerre.

On est alors amené à constater qu'au-delà du seul relevé qui fonde l'isotopie dysphorique de la négativité, cet ensemble de traits, où se dispose en quelques phrases un des versants de l'univers axiologique de l'œuvre de Kateb Yacine, a la portée d'une cataphore sémantique globalisante.

Plus près de nos préoccupations et de notre texte, nous pouvons prolonger cette homologation entre construction spatiale et construction axiologique par l'effet

⁽⁰⁸⁾ Ibid., p. 25.

⁽⁰⁹⁾ Ibid., p.30.

prospectif de cataphore narrative immédiate qu'ensemble elles produisent en annonçant l'état initial de manque qui ne sera lexicalisé qu'aux paragraphes suivants. On voit donc que l'espace iconisé, bien au-delà de l'habillage décoratif, ou symbolique auquel on réduit trop souvent sa fonction, faute de pouvoir la décrire avec assez de précision, enclenche le processus syntagmatique du récit.

II-I-2 L'aspectualisation spatiale

Notre étude sur la poétique de la perception spatiale ne peut, sous peine d'un détachement abstrait du discours lui-même, être considérée en dehors du thymisme dont le sujet l'investit et, plus largement, de l'axiologisation dont l'espace devient alors un des supports majeurs, de même cette étude ne peut être conduite sans que soit prise en compte dans le même mouvement l'aspectualisation⁽¹⁰⁾ spatiale.

Nous entendons par là, très généralement, l'ensemble des catégories qui, en assurant la disposition des espaces, révèlent la position et la situation d'un actant observateur; inversement, les différents faire perceptifs mis en œuvre par cet actant déterminant, de façon variable, la manière de délimiter et de découper l'espace, autrement dit l'agencement des procès de spatialisation. Dans le «*Polygone Étoilé*», comme dans toute l'œuvre de Kateb Yacine, la panoplie complète des modes sensoriels est puissamment, et souvent simultanément, mise à contribution pour constituer les parcours figuratifs de l'espace: elle permet, comme cela a souvent été observé, d'en naturaliser l'énoncé.

Il faudrait évidemment, pousser l'étude très loin pour établir une typologie des configurations qui en résultent et dégager les formes de spatialité que celles-ci déterminent. Nous voudrions seulement évoquer ici le problème sous son aspect général, pour, de nouveau appliquer ensuite nos instruments d'analyse à la lecture d'un passage du roman.

Dans cette perspective, envisageons d'abord le statut de deux faire perceptifs dans l'univers romanesque considéré: l'odorat et l'ouïe. Le faire olfactif n'est, à l'évidence, pas déterminant dans le «*Polygone Étoilé*» pour ce qui est de la constitution des lieux. Il y a pourtant cette odeur de «*moisi*» (P.E., p.62) qui fonctionne bien comme un vecteur discursif de la spatialité, puisqu'elle participe à l'identification du contexte socio-

⁽¹⁰⁾ Genette Gérard, *Figures I*, Paris, éditions du Seuil, "Points", 1966, p. 30.

économique voire politique du colonisé dans son ensemble: elle fait partie de leur arsenal qualificatif au même titre que les éléments de leur conformation visuellement délimitables. Ainsi, page 62, on peut lire:

«Dans l'odeur de moisi et de misère crasse des haillons étaient abandonnés sur ce qui ressemblait à une litière de fumier.» (P.E., p. 62); de même, l'arrivée de Lakhdar à Lyon: «Puis il entra dans un wagon abandonné en rase campagne, s'écroula, épuisé, sur le plancher humide, et se releva, en pinçant les narines. Aucun doute, le wagon tenait lieu de pissoir.» (P.E., p. 63); et encore: la rencontre de Lakhdar avec des Algériens le long du Rhône «l'un deux ce lundi-là, un jeune, ébouriffé, est accoudé au pont, secoué par la toux inextinguible des camions (...) Lakhdar l'observe un bon moment. Ils rêvent chacun dans son coin, en s'envoyant des regards rapides, tous deux fourbus, tous deux flairant le crépuscule.» (P.E., p.57).

En réalité, en delà des marques socioculturelles que cette évocation connote, c'est bien un espace qu'elle désigne et circonscrit. C'est ce que montre la dernière occurrence : *« (...) la ville sue le pastis généreusement payé ou marqué sur des comptes neufs. Au bord du fleuve, dans les feuillages, ombres et couleurs, poissons en mal d'espace.» (P.E., p.57).* L'espace lui-même est alors virtualisé. Il s'annule comme valeur : (ici: /La mort /), indiquant une atmosphère où rien ne vit.

Un autre exemple permet de faire apparaître les implications du faire olfactif transgressant les seuils et les limites que l'espace impose à la vision, les odeurs instituent un volume qui impose la co-présence des sujets: elles enveloppent les êtres, sans directionalité spécifique, instaurant entre eux une solidarité organique qui rend impérieuse leur communication réciproque (de l'ordre modal du/ ne pas pouvoir ne pas faire⁽¹¹⁾); l'odeur crée un espace cognitif diffus et partagé, signifiant pour chacun des sujets leur appartenance commune. Elle peut alors souligner la dimension dysphorique du sujet collectif réalisé, comme on le constate dans l'énoncé suivant:

«L'eau n'a plus de goût, de même qu'on respire un air artificiel, pas même fétide, un air d'exil et d'esclavage, sans recours» (P.E, p.68), ou, au contraire,

⁽¹¹⁾ Ibid., p. 35.

réactiver la polémique⁽¹²⁾ par l'occupation persistante qu'elle implique dans l'espace du camp adverse:

«(...) Nous nous ressemblons tous, comme des poissons, derrière le bocal froidement familial du vieux Paris cosmopolite (...) où ne subsistaient plus que dans les chevelures et sous la peau, intenses, accumulées, héritées des caravanes d'épices, les odeurs d'huile rance et de poivre éventé.» (P.E., p. 70).

De façon analogue la communication auditive franchit les bornes de l'espace visuel, et peut apparaître comme le moyen même de créer un espace de communication. L'exemple le plus frappant est le rappel de *Lakhdar*, ces coups retentissants de l'appareil géant sur le chantier des travaux publics: il permet proprement de polariser un espace neutre et de lui donner à la fois directionnalité et signification. C'est lui qui institue l'itinéraire de la révolte:

«Les douze fleurets d'acier comme les bras d'un monstre, s'étaient mis à frapper, dans l'inferral vacarme. Lakhdar un peu plus loin, fut voué aux claquements et aux sursauts des marteaux piqueurs, aux halètements des compresseurs, perdant trois d'heures, sans arrêt, juste le temps de creuser une centaine de trous à quatre mètres de profondeurs.» (P.E, p. 61)

Le véhicule sonore ici ne fait pas autre chose que de transformer un non-espace⁽¹³⁾ en espace signifiant: ce dernier, dès lors, devient un objet- valeur dans un programme narratif de quête correspondant, dans l'ordre auditif à ce qu'est «*L'explosion Aveugle*» (P.E, p. 62) dans l'ordre visuel; et le parcours de *Lakhdar*, dans le creusement du trou avec les programmes de l'anti-sujet qui en constituent les épreuves, est un parcours de construction pragmatique de l'espace, orienté et finalisé par l'appel sonore.

Nous aimerions entamer l'examen de plusieurs extraits du «*Polygone Étoilé*», en focalisant l'attention sur les variations aspectuelles de la perception spatiale: il s'agira, en clair, de dégager les diverses modulations dans le parcours du regard et, plus largement, les différents itinéraires perceptifs afin de déterminer, à partir de là, par rapport à l'espace, les prises variées de l'actant observateur présupposé par les formations spatiales elles-mêmes.

« (...) Se plaquant contre la paroi, Lakhdar suivit le mouvement général de repli, n'entendit rien, sentit la voûte tressaillir, vit les rochers se rompre, se figer, tandis que

⁽¹²⁾ Ibid., p. 38.

⁽¹³⁾ Genette Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, "Poétique", 1972, p. 40.

le tunnel grondait de bout en bout, comme si l'explosion, aveugle, sourde et traquée, allait revenir à son point de départ, comme si rien ne s'était passé, comme si rien n'était possible contre le roc imperturbable.» (P.E., p.61).

«Ils arrivèrent devant une rivière, grossie par l'orage, qui commençait à déborder, et par endroits, à inonder la route. Le garde champêtre écarta une pierre de taille qui maintenait la porte. On entre et on sort comme dans un moulin. Dans l'odeur de moisi et de misère crasse, des haillons étaient abandonnées sur ce qui ressemblait à une litière de fumier. Enfin l'obscurité avait jeté un voile sur les tristes reflets du foin et de paille décomposés.» (P.E., p.62).

« (...) Lakhdar préféra tenir la porte ouverte, pour chasser l'air vicié. Il faut que la pluie cesse ! Elle ne cessait pas, mais tombait moins fort et le vent faiblissait, n'avait plus qu'un léger murmure. Il marcha, transi, sous les nuages noirs, les rafales de vent. Il s'arrêta devant une porte. Une jeune femme et forte, en sabots mais en short fière de ses cuisses dorées, et qui l'embaucha. Il dormit dans l'étable. Au petit jour, il porta des paquets odorants de fourrage, les arrangea sur la charrette, jusqu'au soir. » (P.E., p.63).

« (...) L'un des soldats tendit à Mustapha un quart d'eau tiède. Il dut boire à genoux, à cause des menottes, avec une grimace qui pourrait être aussi une façon de se reconnaître en cet aveuglement. En ce mutisme surpeuplé de fourgon cellulaire ou de galère ensoleillée, il descendit derrière le sergent; sur toute la surface incommensurable du camp, des paquets d'hommes faisaient cercle autour de grands chaudrons; ils ingurgitaient chacun à son tour le contenu d'une boîte, puis recevaient le morceau de pain que leur jetait un autre sergent, en nage et vociférant. Mustapha s'écroula aussitôt l'officier parti, et sa veste sous le crâne, sombra dans un sommeil, entrecoupé de sursauts nocturnes, qui se prolongea le lendemain.» (P.E., p. 138).

«Dans l'attente infernale, venait comme un appel irrésistible des profondeurs, un grand cri d'outre tombe, après tant de signaux dont les agents de l'ennemi étaient encore les seuls à faire leur profit. Venue d'en haut, une pure création du peuple inculte et délaissé, des militants exclus ou ne comptant pour rien dans la voie hiérarchique, en marge des partis, des chefs et des gardiens de la doctrine, comme un rêve d'enfant, péremptoire, incommunicable, ni parole ni acte, plongeant dans l'inconnu de la matière active (...) Atlantide sortie d'un désert utopique, riche manteau tombé du ciel sur les

épaules d'un orphelin, Sahara déployant sa soudaine opulence à la face jalouse des négriers qui avaient tout manigancé, tout arrangé, servitude et famine, mort lente et déshonneur, pour découvrir enfin leur pomme de discorde (...) l'Afrique entière se libérant du nord au sud, faisant de l'Algérie son tremplin, son foyer, son principe, son étoile du Maghreb, pour traverser la nuit sans attendre l'aurore et retrouver la caravane (...) pour déboucher en plein combat » (P.E., pp. 141-142)

La plongée de l'analyse dans ces extraits relativement longs ne laisse pas d'inquiéter. La démarche sémiotique, en effet, projette les exigences de minutie attachée à des examens ponctuels, sur des objets de dimensions beaucoup plus considérables. La quantité des faits de signification, explicites et implicites est si élevée dans un texte qu'on peut craindre, non sans raison parfois, qu'une hypertrophie des instruments de description fasse littéralement perdre de vue l'objet observé: tout cela pour mettre à nu et reconstituer la synthèse immédiate du sens.

C'est pourquoi, entre la rigueur méthodologique et l'effet global à restituer, il nous faut tenter de trouver une mesure. Quelques mots donc, pour commencer, sur l'organisation de ces textes: le jeu des temps verbaux justifie l'extraction que nous avons opérée et impose les passages cités comme un ensemble homogène. Alors que l'imparfait marquant l'aspect, duratif et itératif de l'action est le temps verbal utilisé au fil de ces paragraphes.

De même le passé simple marquant l'irruption du sème aspectuel de / ponctualité/ et, accessoirement ici, de/ terminativité / lié au sémème verbal lui – même. D'un autre côté, le contenu d'ensemble correspond au parcours du travailleur descripteur⁽¹⁴⁾, du moins dans une première approximation: les éléments descriptifs, dont la totalité additionnée constitue un inventaire des lieux, des positions, des instruments et des gestes des actants, se trouvent saisis dans un énoncé syntaxique de/ faire/.

Toutefois, au-delà de cette systématisation globale dont tire profit la dimension à la fois documentaire et iconique du roman, il est intéressant d'examiner de plus près la disposition et la distribution de ces sujets de/faire/ puisque ce sont elles qui organisent le fonctionnement interne de chaque texte et justifient, à l'évidence, le découpage en quatre paragraphes.

⁽¹⁴⁾) Hamon Philippe, *Introduction à L'Analyse du Descriptif*, Paris, Hachette, 1981, p.34.

Le premier paragraphe (P.E., p.61) (P.E., p.62) a pour sujet phrastique «*Lakhdar*» et «*le garde champêtre*» repris par l'anaphorique «*ils*»: c'est l'instauration du sujet collectif à travers un premier programme pragmatique commun qui concerne leur disposition somatique.

Le deuxième paragraphe (P.E., p.63), isole chacun des acteurs dans sa position relative dans un second programme commun, mais désormais individualisé, déploie les différents segments du faire pragmatique de la recherche du travail; les sujets phrastiques sont alors «*Lakhdar*», «*la femme*» avant le retour au sujet «*il*» qui conjoint l'achèvement du récit de la tâche avec la disparition des acteurs.

Le troisième paragraphe (P.E., p.138) isole et localise le programme d'un seul sujet: «*Mustapha*»; cette sélection est abondamment référentialisée et en même temps justifiée, en l'occurrence par la position relative de l'ouvrier dans la taille «*Il est en bas à genoux*», corrélée à son rôle, thématique au sein du groupe «*Il est prisonnier*», mais aussi par le caractère exceptionnellement dysphorique de son/faire/ («*Mustapha s'écroula (...) sombra dans un sommeil.*»)

Le quatrième paragraphe (P.E., pp.141-142), enfin, effectuant un nouveau débrayage actantiel, réinstalle d'abord l'acteur collectif dans son/faire/itératif sommaire «*(...) Pour découvrir enfin leur pomme de discorde.*» «*(...) se libérant du nord au sud, faisant de l'Algérie son tremplin.*» «*(...) pour traverser la nuit sans attendre l'aurore.*» (P.E., p.142), mais c'est pour l'occulter aussitôt derrière l'émergence des sujets non-anthropomorphes: «*un appel irrésistible*» «*un grand cri*», occupant désormais le devant de la scène, deviennent les sujets phrastiques de l'énoncé du paragraphe: «*Création du peuple inculte*» (P.E., p.141); les quelques sujets restants appartiennent à la classe de ces fantômes d'univers: sujet doxologique⁽¹⁵⁾, sujet neutre ou sujet de l'ordre des choses: «*Atlantide*», «*étoile*».

On voit sans difficulté que le système de distribution des sujets sémiotiques et phrastiques correspond à un processus réglé de morcellement, puis d'élimination progressive du sème d'humanité/ dans l'itinéraire descriptif: de l'humanité collective du groupe, nous sommes passés à l'humanité individuelle des travailleurs voire des lutteurs, puis à celle, suppliciée, de *Mustapha*, pour qu'enfin, tout authroponyme ayant disparu, l'iconicité humaine laisse le champ libre à celle des choses. La communication verbale

⁽¹⁵⁾ Ibid., p. 35.

n'existe plus (« (...) *Comme un rêve d'enfant péremptoire, incommunicable, ni parole ni acte.*») (P.E., p.141), et, par ailleurs, renvoyant l'activité sensorielle de l'ouïe dans le premier paragraphe (P.E., p.61) (P.E.,p.62) à la seule perception des «grondements» du «tunnel» le corps «transi» par la fatigue et enveloppé par «l'obscurité» (« (...) *il marcha, transi, sous les nuages noirs.*»), ont perdu leur fonction thématique; des métonymes/ humains/ surgissent, mais si fugaces et fragmentés qu'aucun trait isotopant ne permet d'en inférer la reconstitution d'un corps global; reste la perception des mouvements de la nature par l'actant (« (...) *La pluie tombait moins fort et le vent faiblissait, n'avait plus qu'un léger murmure.*») (P.E., p.63) qui, si elle renvoie bien à de l'/animé/, ne permet pas de conclure qu'il s'agit là d'un /animé-humain/; et, en retour, c'est l'instrument «*Des paquets odorants de foin*» qui est devenu le sujet anthromorphe⁽¹⁶⁾ du faire. Le sujet a disparu. Or, l'espace est bien là avec son champ, son ordre et sa disposition, comme l'atteste la très abondante lexicalisation des relations réciproques qui régissent ses parties.

Nous devons donc reconnaître et analyser, parallèlement à la médiation des «travailleurs lutteurs⁽¹⁷⁾», et en quelque sorte derrière eux, la position d'un autre actant, observateur, qui assume une compétence descriptive propre, actualisée en une performance qui est elle-même soumise à bien des aléas.

En effet, et c'est cela surtout qui nous a paru intéressant, cet actant implicite du procès de spatialisation accompli, si l'on peut dire, un itinéraire cognitif conforme à celui des actants dont il suit, tantôt de loin tantôt de près, se nichant avec eux dans les recoins mais sollicitant aussi bien un savoir extérieur et second, l'agitation pragmatique.

C'est ce parcours implicite que nous pouvons interpréter en termes de variations aspectuelles de la perception spatiale.

Dans les deux premiers paragraphes (P.E., p.61), (P.E., p.62), (P.E., p.63), l'observateur dispose d'un champ de vision élargi, comme s'il trouvait à distance, son regard traversant la transparence des «*rochers*», «*le tunnel*», capable d'embrasser la scène d'un seul coup d'œil. L'espace qu'il construit est alors celui, rationalisé, d'un arpenteur. Il dispose, sur l'axe de la verticalité, les différents sujets « (...) *le tunnel grondait de bout en bout, comme si l'explosion, aveugle (...) allait revenir à son point*

⁽¹⁶⁾ Ibid., p. 38.

⁽¹⁷⁾ Hamon Philippe, "Qu'est-ce Qu'une Description", Poétique, n° 12, 1972, p. 50.

de départ » (P.E., p.61); il envisage le mouvement « (...) *Contre le roc imperturbable.*» (P.E., p.61); il mesure à l'aide de quantificateurs spatiaux l'extension latérale de la surface (« (...) *À cinq cents mètres des baraquements après le pont de fer, une gueule noire et fumante.*» (P.E., p.61) et son épaisseur représentée par « (...) *Le convoi s'enfonça dans la nuit, sur un dernier lambeau de glaise, comme si la montagne, ravalant ses entrailles à vif.*» (P.E., p.62), qu'il perçoit alors avec une remarquable netteté, ordonnant sa perception à partir d'un savoir extérieur.

Puis, de globale qu'elle était, la construction spatiale devient locale dans le premier paragraphe; elle reste cependant tout aussi extérieure, et même, pourrait-on dire, rapprochée, comme pour assurer avec une plus grande précision l'illusion dénotative.

Curieusement, elle emprunte tout d'abord un itinéraire ascendant avec (« (...) *Le pont de fer.*») (P.E., p.61) qui présuppose un 'au dessus' puis, lorsqu'elle s'applique au faire lui-même, un itinéraire descendant (« (...) *Une gueule noire et fumante.*», « (...) *le convoi s'enfonça dans la nuit.*» « (...) *la montagne ravalant ses entrailles à vif, avait tout dévoré.*», « (...) *des hommes silencieux descendaient vers le front d'attaque.*» (P.E., p.61).

Enfin, confirmant l'extériorité de la vision, et annulant le /pouvoir voir/ de l'observateur. En effet, nous constatons la disparition de *Lakhdar*, et l'introduction d'une autre distance qui est une disjonction par le refus de subir le même sort que l'actant collectif " « (...) *hommes silencieux descendaient...*» (P.E., p.61): la complémentarité des deux trajectoires se résout ici, abolissant l'espace visible du spectacle, et clôturant comme un tomber de rideau.

La perspective des deux paragraphes suivants (P.E., p.138), (P.E., pp.141-142) est toute différente: l'observateur s'est déplacé. Franchissant l'espace qu'a construit son savoir antérieur et qui se trouve désormais mis en mémoire, il entre maintenant à l'intérieur et sa compétence cognitive ne se construit plus à l'aide des mêmes paramètres. Dans le troisième paragraphe (P.E., p.138), il vient occuper avec *Mustapha* l'espace local que celui-ci habite. Le système des localisations directionnelles demeure présent et structurant, ses lexicales sont désormais considérablement réduites, et leur orientation générale est autre; celle-ci répond à une dynamique exclusivement descendante. Dans cet espace tenu de l'extrême proximité (« (...) *Mustapha installé à*

l'intérieur du camion près des soldats», «Il descendit derrière le sergent.» (P.E., p.138), le pôle supérieur de la verticalité est d'abord énoncé (« (...) Sur toute la surface incommensurable du camp, des paquets d'hommes faisaient des cercles.») (P.E.p.138). C'est ensuite le mouvement de la chute des corps («Mustapha s'écroula.»), qui en signale le pôle inférieur.

Enfin, l'immobilité forcée de l'acteur conjuguée à cette mobilité descendante et rapprochée de la matière « (...) sa veste sous le crâne, sombra dans un sommeil.» (P.E., p.138), justifie la réduction de l'espace du milieu ('entre-couper') (« (...) Sommeil entrecoupé de sursauts nocturnes.») jusqu'à ce que la négation même de la dimension verticale fasse surgir la figure de 'Rallongement' (« (...) Pour se rallonger indéfiniment à sa place, devant le piquet.») (P.E., p. 138). Cette nouvelle annulation de l'espace, faisant écho à celle qui achevait le paragraphe précédent, clôt à son tour celui-ci.

On notera toutefois encore l'apparition de deux éléments métaphoriques (« (...) En ce mutisme surpeuplé.» de «fourgon cellulaire» ou de «galère ensoleillée»), procédure discursive dont le statut au regard du dispositif iconique dans son ensemble demande à être précisé.

C'est qu'en effet le même phénomène de métaphorisation⁽¹⁸⁾ se retrouve à plusieurs reprises dans le dernier paragraphe (P.E., pp.141-142): il nous semble, de manière générale, pouvoir être interprété ici non pas seulement en termes axiologiques, mais comme une procédure de substitution venue suppléer une iconicité que la perte de compétence de l'observateur rend soudain irréalisable. « Un appel», «un grand cri» devenu en lui-même imperceptible « (...) venait des profondeurs», «d'outre tombe», « (...) venue d'en haut une pure création du peuple.» « (...) plongeon dans l'inconnu.» (P.E., p. 141).

Les deux autres métaphorisations du passage suivant relèvent, quoique différemment, du même principe. (« (...) découvrir leur pomme de discorde.» « (...) traverser la nuit.» (P.E., p.142).

Mais revenons à la prise directe de l'observateur sur l'espace. Tout en restant à l'intérieur de la scène, comme dans le paragraphe précédent, il a cette fois pris du recul, retournant à la focalisation globale d'un espace devenu invisible. Cette faillite de la

⁽¹⁸⁾ Ibid., p. 51.

compétence visuelle est abondamment lexicalisée. Disons seulement qu'en l'absence de toute localisation directionnelle relative, la spatialité n'est plus conçue comme un dispositif continu avec ses axes et sa géométrie orientée mais comme une accumulation de fragments ponctuels « (...) *Riche manteau tombé du ciel sur les épaules d'un orphelin* » « *Sahara déployant sa soudaine opulence à la face jalouse des négriers.* » (P.E., p.141). Marque significative de cette non-compétence⁽¹⁹⁾ visuelle, le sujet du /ne pas pouvoir voir/ est lexicalisé sous la forme, comme on l'a déjà remarqué plus haut, de l'actant d'univers, comme dans (« (...) *c'était là qu'il fallait fermer les yeux sous le mirage.* ») (P.E., p.142), ou même d'un actant Zéro [\emptyset] lorsqu'il s'agit d'un voir résiduel comme dans (« (...) *Apparition, presque insultante du coin de sable transfiguré.* ») (P.E., p.142).

En revanche, d'autres véhicules sensoriels sont mobilisés pour constituer la compétence perceptive de l'observateur et circonscrire la poétique de la perception spatiale: ce sont l'ouïe (« *l'infernal vacarme* » « *halètement des compresseurs* ») (P.E., p.61), l'odorat (« *odeur de moisi* ») et le contact du toucher, (l'actant reçoit les averses orageuses et les rafales du vent) (P.E., p.63). Le relais de la vision perdue ainsi pris par les autres ordres de la perception relève, de la même manière que les métaphorisations d'un principe de substitution. Non seulement, en effet, ces itinéraires perceptifs nouveaux permettent de –maintenir, de manière aléatoire et discontinue, l'isotopie iconique de la spatialité, mais encore ils sont le plus souvent spatialisés au sein de leur énoncé même par les prédicats dans lesquels ils sont investis ou par les qualifications qu'ils reçoivent. C'est le cas, notamment, du vecteur auditif: « (...) *Comme si l'explosion, aveugle, sourde et traquée.* ») (P.E., p.61).

On peut encore constater que l'occultation du voir est elle aussi spatialisée suivant une orientation de la chute: « *Enfin l'obscurité avait jeté un voile...* ». Cette nouvelle spatialité, fonctionnant en partie sur le principe de la substitution, ou du transfert iconique, est une spatialité diffuse, multidirectionnelle, et non ordonnée par un seul et même mouvement: son modèle peut être recherché dans l'énoncé: (« (...) *Un voile sur les tristes reflets du foin et de la paille décomposées.* ») (P.E., p.62).

⁽¹⁹⁾ Ibid., p. 60.

Il est clair qu'elle renvoie à un autre ordre de la connaissance que la première et qu'elle détermine, aspectuellement, un autre fonctionnement du «point de vue⁽²⁰⁾» de l'observateur.

On s'aperçoit, en suivant la même idée, que ce sont ces variations aspectuelles, corrélées avec la variation des sujets, qui ordonnent, de l'intérieur, le développement même du passage.

On peut ainsi, schématiquement, résumer nos conclusions et les représenter dans le tableau suivant, qui fait nettement apparaître la systématité «clôturante» de l'organisation spatiale dès qu'elle est envisagée d'un point de vue aspectuel: les deux premiers paragraphes s'opposent aux derniers par la position de l'observateur (extérieur vs intérieur) et chacun des groupes articule de manière inverse l'opposition aspectuelle que nous avons (approximativement désignée par «global» vs «local»; chacune de ces oppositions, à son tour, se ramifie et se distingue de groupe en groupe, à partir de l'opposition continuité vs discontinuité de l'itinéraire perceptif, et proximité vs éloignement de la source observatrice.

	Modalisation du sujet observateur	Position du «regard» observateur	Aspectualité spatiale	Homologies internes	
§1	pouvoir – voir	/Savoir/ { extérieur-éloigné	globale (continue)	←	
§2	pouvoir – voir		extérieure -proche		locale (continue)
§3	pouvoir – voir				locale (discontinue)
§4	non-pouvoir –voir	/Savoir/ { Intérieur -proche	locale (discontinue)	←	
	pouvoir – entendre		Intérieur -éloigné		globale (discontinue)
	pouvoir – sentir				

⁽²⁰⁾ Hamon Philippe, "Thème et Effet de Réel", Poétique, n° 64, 1985, p. 70.

II-I-3 Promiscuités / distances

Prolongeant l'examen des espaces de la proximité, nous envisagerons une nouvelle ouverture des potentialités d'inscription de la spatialité dans le discours romanesque Katebien à travers deux analyses. Le principe directeur que nous y investissons est le même que précédemment: ce qui prime n'est pas l'énoncé d'un lieu, avec ses différents types de repérages, mais plutôt l'énoncé d'une occupation spatiale.

Pour construire son espace, l'énonciateur se transporte en l'un de ses points virtuels éventuellement diffus qui devient le repère focal à partir duquel la lecture élabore la disposition d'ensemble. C'est ce transfert qui détermine alors en dehors de la localisation⁽²¹⁾ présumée et implicite la qualité particulière du lieu énoncé. Nous envisagerons notre étude sous l'angle de la focalisation spatiale, conçue comme élément distinctif d'un même programme de faire.

Premier extrait:

« (...) Les fils de Bab Dzira ont une sacrée mémoire (...) ils ont le corps bombé exactement comme un fût. Ils ont du torse, du postérieur, du rein, mais pas tant de muscles depuis que les grues les manœuvrent, pareils à du menu fretin, le plus souvent lâchés dans un soubresaut diabolique et jetés dans leur chiourme sous-marine, parmi les matières avariées; oui, elles sont bien dans le secret de Lakhdar, les silhouettes titubantes! (Doigts gonflés de bagues énormes, sandales doublées de sable et de goudron, moustaches en pointe dont la rouille combine les tons de l'écume et du tabac, ou bien taillées à la mode si l'on ne désapprouve pas les canons de la jeunesse, chéchias acquises à vil prix sur les émigrés de Bizerte, épaisses, crépues, écarlates, dont on a coupé le gland pour se distinguer des rabbins, ou qu'on entoure, à la corsaire d'un foulard passé de la prostituée à son docker chevronné, yeux caves envahis de spectacles mouvants et infinis, yeux mouillés et brûlés dans le grand large et le vin, tant la mer et le Bar des étrangers ont harmonisé dans ces prunelles l'abstrait et le concret, le rêve et le travail (...) dents solitaires que le métal illumine en souvenir de raclées (...) tabac à priser marinant dans un silence amer ...» (P.E., pp.42-43).

Nous pouvons dire que cet extrait est un exemple particulièrement significatif de la représentation de la réalité dans la littérature maghrébine au 20^{ème} siècle, puisqu'il consiste à développer figurativement l'idée que le texte de Kateb Yacine dit bien ce qu'il

⁽²¹⁾ Mitterrand Henri, *Le Regard et le Signe*, Paris, PUF, 1987, p. 87.

veut dire, que la représentation qu'il produit est vraie et que son art du style est mis au service de la déplaisante, oppressante, désespérante vérité : celle de la guerre.

Une remarque pourtant, nous paraît ouvrir clairement la perspective d'une analyse sémiotique de cette scène: on pourrait rajouter que l'auteur a visiblement insisté sur l'aspect purement sensoriel de son tableau littéraire⁽²²⁾ d'une orgie plébéienne⁽²³⁾, que dans ce paragraphe son talent se fait essentiellement pictural, par exemple dans la représentation des chairs.

C'est bien, en effet, sur cette picturalité que nous allons centrer les fragments d'analyse qui suivent.

L'espace, en tant que «lieu» délimité, est discursivement absent de ce passage; les traces de la/dimensionnalité⁽²⁴⁾/sont réduites à de rares repères presque effacés (« (...) *Jetés dans leur chiourme sous-marine.*») (P.E., p.42); en revanche, la spatialité est marquée d'une autre manière, par d'autres constructions iconiques qui tout à la fois présupposent le lieu et l'occultent: ce sont les «corps» des acteurs, spatialisés sous deux formes contradictoires. Ils apparaissent simultanément sous la forme métonymique de fragments dissociés («corps», «torse», «postérieur» «rein», «doigts», «silhouettes»), et sous celle d'un corps unique, aux éléments soudés ou imbriqués, ne possédant pas de trait d'individuation («*Ils ont du torse (...) mais pas tant de muscles depuis que les grues les manœuvrent, pareil à du menu fretin, le plus souvent lâchés dans un soubresaut diabolique et jetés dans leur chiourme sous-marine.*») (P.E., p.42).

D'un point de vue actantiel, on pourrait dire que les dockers passent, sans transformation intermédiaire, du statut d'unité partitive à celui de totalité intégrale : la sélection d'un petit nombre de leurs déterminations communes leur fait perdre l'intégrité qui les constituait comme des unités, d'un autre côté ils se forment aussitôt en une totalité nouvelle sans l'assertion d'une appartenance commune liée à ces propriétés qu'ils partagent.

D'un point de vue sémantique, on observe aussi que deux isotopies spatiales traversent l'ensemble des lexicalisations somatiques: l'une est située sur l'axe de la / stabilité/ et l'autre sur l'axe de la /mobilité/; au premier correspondent les formes

⁽²²⁾ Ibid., p. 89.

⁽²³⁾ Ibid., p. 90.

⁽²⁴⁾ Ibid., p. 91.

arrondies («*corps bombé*» «*postérieur*») et du second dépendent hyponymiquement⁽²⁵⁾ les parcours dynamiques du gonflement et de l'écoulement («*Doigts gonflés de bagues énormes, sandales doublées de sables et de goudron.*») (« (...) *yeux caves envahis de spectacles mouvants infinis, yeux mouillés et brûlés dans le grand large et le vin.*») (P.E., pp.42-43).

Cette double isotopie construit un micro univers sémantique dont le mode régit l'ensemble de l'extrait, et que nous pouvons présenter comme suit:

/ Stativité/	→	«Rotondité»	vs	«Angularité»
/ Mobilité/		«Écoulement»		«Rétention»
		(+)		(-)

Seuls les termes corrélés du pôle (+) sont actualisés dans le texte, à l'exclusion des termes marqués (-): il en résulte un véritable système interne de coordonnées spatiales, indifférentes aux catégories dimensionnelles de la perception, et régies par celles de la diffusion pluridirectionnelle.

Il resterait à doter ces catégories d'un statut spécifique dans une taxinomie⁽²⁶⁾ hiérarchisée des sèmes spatialisants. Il apparaît, en tout cas, que la proximité (espace-sujet), initialement posée comme un état, se trouve elle-même transformée en une structure dynamique, par laquelle les investissements figuratifs du sujet constituent un espace propre.

L'espace, c'est le sujet. La picturalité relève donc d'un dispositif syntactico-sémantique que nous avons esquissé ici à grands traits. Tout se passe ainsi: le faire cognitif de l'observateur s'exerce à partir du milieu; il prélève des fragments faits de perspectives discontinues, et les réorganise en une totalité.

Donc, la spatialité figurative n'a pas d'autre seuil que l'intimité des rondeurs et des écoulements. Le lieu s'inscrit désormais dans les corps qui l'occupent. Les repères de l'espace englobant sont presque totalement effacés, et l'espace englobé se trouve érigé en une structure propre, repérée par rapport à elle-même, définissant dans ses relations internes et par son dynamisme une variété particulière de spatialisation.

⁽²⁵⁾ Ibid., p. 97.

⁽²⁶⁾ Mitterand Henri, *Le Discours du Roman*, Paris, PUF, "écriture", 1980, p. 100.

Le débordement qui caractérisait l'activité somatique au niveau narratif est de cette manière référentialisé au niveau de la mise en discours dans le procès de focalisation: exclusivement dessinés, les corps franchissent les bornes de l'espace où ils évoluent.

Deuxième extrait: façons de manger et de boire (*«Face de Ramadhan ne connaissait que les pitances de son douar, mais il avisa un jeune homme élégant qui croquait des feuilles vertes. Le garçon apporta une corbeille de pain blanc, encore chaud, une invention du diable et des constantinois. Quant l'assiette arriva, la corbeille était vide. Plus d'un client cessa de jouer des mâchoires, pour voir notre homme dévorer l'herbe croustillante qui lui laissait le ventre plat.»* (P.E., p.75).

« (...) visage d'hôpital s'occupa discrètement de faire disparaître sa canne calamiteuse de jeune convalescent (...) la femme but avec nous. Elle servait avec art, juchée sur ses talons, la poitrine agressive, tout en nous provoquant d'un souffle voluptueux déguisé en soupir, à chaque dose de phénix précipitant l'infortuné du gratte-ciel érotique où il se morfondait, en proie à un vertige qui l'avait enivré avant même d'avoir bu. » (P.E., p.71).

On comprendra ici comment il peut être légitime, dans un travail sur les constructions discursives d'une poétique de la perception spatiale, d'examiner des textes où les lexicalisations spatiales proprement dites sont notablement absentes. Cela, en effet, ne saurait étonner que dans le cadre d'une réflexion dont les critères s'établiraient sur les seules positions des objets énoncés, et non pas en fonction des relations situationnelles de positionnement. C'est bien entendu cette seconde démarche que nous tentons de développer ici.

C'est pourquoi, il est légitime d'étudier l'espace institué dans la mesure où il apparaît tel sur la base de critères spatiaux rigoureusement reconstituables, par exemple entre un sujet mangeant / buvant / et un objet mangé / bu: l'écart entre les deux types d'espaces nous paraît d'autant plus significatif que c'est, à nos yeux, cette double focalisation qui assure, plus que les lexicalisations «*des plats*» eux-mêmes, la variation socio-culturelle des manières de table. La distinction repose donc sur le statut de l'objet

alimentaire en relation avec le sujet mangeur, tel que cette relation est instituée par la distance focale de l'observateur.

Dans la première scène (le repas de Face de Ramadhan), la description est encadrée d'un double commentaire, répondant au mécanisme de la co-énonciation⁽²⁷⁾ du narrateur et de l'acteur. La phrase centrale, où se définit essentiellement la position de l'actant observateur, décrit l'activité même de manger. Le premier commentaire développe les qualifications euphoriques de l'aliment («*Pain blanc*», «*chaud*»); le second, conclusif, porte la nature générique d'un deuxième aliment: («*l'herbe croustillante*»).

D'un point de vue syntagmatique, cette généralisation est intéressante: la rareté de l'objet alimentaire dans son caractère générique même s'il n'était pas ainsi valorisé, nous mène à attendre alors comme ce sera le cas dans l'autre segment un éloge portant sur des caractères spécifiques, tels que le mode de servir, la saveur du liquide. Le commentaire renvoie donc à l'état disjonctif de manque dans lequel se trouve le sujet. Celui-ci, de la même manière que dans l'analyse précédente, est figurativement comme une totalité partitive: la consommation de la «*salade*» est liée à la seule activité masticatoire.

Nous pouvons donc décrire cette activité comme le déploiement des programmes dont les mâchoires « (...) *Plus d'un client cessa de jouer des mâchoires.*», « (...) *pour voir notre homme dévorer l'herbe croustillante.*» (P.E., p.75) sont le sujet. Nous voyons l'intérêt qu'il y a à envisager «*les mâchoires*» autrement que comme une simple métonymie: les décrire comme la partie pour le tout ne peut, au mieux, que dénommer des états.

Or, il s'agit bien en réalité de la figurativisation⁽²⁸⁾ d'un parcours narratif: la conjonction du sujet «*Bouche*» avec l'objet de valeur «*Pain*» et «*salade*». Et ce parcours est lui-même déterminé par la focalisation dont il est la visée et qui permet d'associer l'espace du repas et les programmes du sujet. Ce sont les programmes itératifs de l'introduction alimentaire, spatialisée sur l'axe extérieur → intérieur (« (...) *Quand l'assiette arriva, la corbeille était vide.*»), qui régissent l'effet de lieu.

⁽²⁷⁾ Ibid., p. 103.

⁽²⁸⁾ Ibid., p. 105.

Nous pouvons noter, que les métonymes supplémentaires que sont les dents présumées par le verbe «*Dévoré*», se trouvent eux aussi érigés comme l'acteur d'un récit dont le parcours se déroule entre les pôles de l'axe spatial: remplissage → chute. La scène du repas, dans son ensemble, définit donc un espace pragmatique minimal, susceptible de faire émerger le sème d'/animalité/.

C'est exactement le contraire qui se passe dans le second fragment. L'activité de boire n'est pas décrite en elle-même: l'épreuve principale du parcours narratif est constamment occultée. Nous pouvons la reconstruire à partir des programmes de sanction (les éloges) qui accompagnent inévitablement l'énoncé concernant le liquide. «*La femme*» invitée n'est pas un sujet masticateur dont le programme organique est encadré par une histoire, celle d'un sujet mangeant un mets occidental; elle est un destinateur, glorifiant, hors histoire, une action dont il n'est dit un seul mot. Le liquide, dès lors, n'est pas tant construit comme objet de consommation que comme objet de discours. Il perd son statut pragmatique au profit d'un statut cognitif: la totalité des buveurs comblent d'éloges la femme (« (...) *Elle servait avec art.*»), ce qui, indiquant une préoccupation relative au savoir faire complexe de la femme, constitue un indice socioculturel; un ultime commentaire sur le champagne, jugé corsé (« (...) *À chaque dose de phénix précipitant l'infortuné du gratte-ciel...*») (P.E., p.71), nouvel indice socio-culturel qui creuse l'écart entre la classe médiane, colonisée, et la petite bourgeoisie, classe des colonisateurs, susceptible de considérer le champagne comme une boisson raffinée.

La boisson du vin apparaît comme un réseau complexe de relations cognitives inter-actorielles⁽²⁹⁾, supportant le même programme pragmatique qu'à l'instant, mais totalement absent de la manifestation discursive. La fonction de consommation de la bourgeoisie, enfouie sous le discours, apparaît comme une pratique culturelle éminemment socialisée, étrangère alors à son / animalité / d'origine.

On observera que les commentaires, cette fois, ne font jamais intervenir la co-énonciation du narrateur, et sont du même coup à des énoncés descriptifs distancés par le prédicat introducteur (« (...) *Tout en nous provoquant d'un souffle voluptueux déguisé*

⁽²⁹⁾ Ibid., p. 109.

en soupir, à chaque dose de phénix précipitant l'infortuné du gratte-ciel érotique où il se morfondait, en proie à un vertige qui l'avait enivré avant même d'avoir bu (...)».
(P.E., p.71).

Ce fait corrobore le nouvel ordre spatial du vin: l'observateur s'est éloigné, l'espace du liquide est devenu l'espace d'une liqueur, celui du corps est désormais celui de la parole. A l'extrême proximité s'oppose la distance, à l'adhésion le recul, et à la tension la détente.

Ces derniers termes peuvent être considérés comme des catégories aspectuelles, renvoyant d'une part au duratif / itératif, et de l'autre au ponctuel / itératif. Le contraste entre les deux types de spatialité instituée peut alors être interprété sur la base des deux oppositions corrélées:

<u>Catégories spatiales:</u>	<u>proximité</u>	vs	<u>éloignement</u>
Catégories aspectuelles	tension		détente
	↓		↓
	(Repas de face		(Boisson de
	De Ramadhan)		visage d'hôpital/et la femme)

La mise en scène des conduites alimentaires dans un pays en état de guerre, de leurs particularités socio-culturelles est bien, avant tout, un effet de la mise en discours des contenus. On voit donc comment l'exploitation de la dimension axiologique d'une part qui constitue l'horizon de référence et fonde l'orientation finalisée des parcours descriptifs et la reconnaissance de l'aspectualisation d'autre part qui, parce qu'elle lui est inhérente, permet d'envisager tout énoncé spatial comme un procès de spatialisation, forment ensemble l'armature à l'aide de laquelle nous pouvons appréhender les formations d'espace dans le discours.

Ces deux instruments de l'analyse éclairent de la sorte une tendance générale et remarquable de l'écriture katebienne: le réaliste, puisque c'est par là aussi qu'il se

défini, ignore ou refuse l'état descriptif, il l'inscrit dans un mouvement téléologique⁽³⁰⁾, il le narrativise.

On pourra notamment observer ce phénomène dans l'usage si abondant de la métonymie: celle-ci n'apparaît pas seulement comme une figure isolée, caractéristique du discours romanesque; elle ne recouvre pas seulement tel ou tel rôle actantiel développant son régime propre de programmes; elle constitue, dans le mouvement de la spatialisation, la trace d'un procès narratif généralisé de l'observateur.

⁽³⁰⁾ Ibid., p. 200.

Chapitre II-II

**La poétique de la perception spatiale dans les constructions discursives
dans « L'Homme aux sandales de Caoutchouc »**

II-II-1 La configuration des lieux

Pour compléter notre étude des constructions discursives de la perception spatiale dans l'œuvre de Kateb Yacine, il faut envisager le déploiement syntagmatique global du dispositif. Un exemple vient assez à propos: c'est la description redondante du Viêt-Nam dans « *L'Homme aux Sandales de Caoutchouc* »¹ considéré uniquement dans sa dimension de surface. En dehors des multiples occurrences fragmentaires qui en sont au fil de la pièce théâtrale, les spécifications locales, le paysage urbain fait l'objet à plusieurs reprises d'une mise en scène générale.

C'est pourquoi, nous essayerons de donner quelques remarques centrées sur l'intégration des dimensions axiologiques² et aspectuelles dans les constructions discursives de la spatialité. Examinons les passages suivants tirés toujours de « *L'Homme aux Sandales de Caoutchouc* »

QUANGTRUNG:

*«Pour la première fois,
Le Viêt-Nam est libre (1)
Du Nord au sud
Et de l'Est à l'Ouest » (H.S.C., p. 22)*

NGUYEN A IQUOC:

*libéré, je m'entraîne
Pour franchir les montagnes. (2)
Solitaire, je marche
Le regard vers le sud
Je pense à mes amis» (H.S.C., p. 48)*

SAU: «Par le feu»

CORYPHÉE: «Par le sang»

LUONG: «Par la terre et le ciel» (3)

CHŒUR: «Par l'océan et par la grotte»

SAU: «Le Viêt-Nam est uni» (H.S.C., p. 237)

¹ Kateb Yacine, *L'Homme aux Sandales de Caoutchouc*, Paris, Le seuil, 1970.

² Bachelard, Gaston, *La Poétique de L'espace*, Paris, P.U.F., 1957, p.57.

Chapitre II-II :La poétique de la perception spatiale et les constructions discursives dans « L'Homme aux sandales de Caoutchouc »

La scène se vide, lumière sur la pierre tombale, d'où se dégage l'oncle HO. Entre le chœur vietnamien.

CORYPHÉE: «L'homme aux sandales de caoutchouc» (4)

CHŒUR: «L'homme de l'ombre et de la grève»

CORYPHÉE: «L'homme qui ne dort pas beaucoup» (H.S.C., p. 283)

CHŒUR: «Hochi-Minh, l'homme qui éclaire»

CORYPHÉE: «L'homme que tout un peuple appelle» (H.S.C., p. 284)

Deux remarques générales tout d'abord s'imposent.

Premièrement, ces diverses séquences se développent toutes sur la base unique d'un référent qui est lui-même un discours: la topographie des lieux, énoncée par l'énonciateur.

Pas plus que la représentation linéarisée du discours verbal, cette configuration des lieux ne doit être considérée en dehors du point d'observation qu'elle stipule: l'objectivation du plan de pays ne peut faire oublier qu'il s'agit là de la projection orientée, vue de loin, d'un espace qui réfère aux coordonnées du système cardinal.

Celui-ci fournit au texte les repères qui vont lui permettre d'agencer parcours et itinéraires perceptifs selon une organisation rationalisée, et reproductible indéfiniment. Transposée dans le discours verbal, et ce sera notre seconde remarque, cette topographie de référence prend désormais pour origine constante, pour chacune des descriptions, le regard de l'actant sujet. Il s'agit là, d'une thématique justificatrice³: le nouveau venu dans un nouvel espace en est toujours le bâtisseur.

L'actant sujet, qui est ici le seul acteur à tout savoir des lieux qui l'environnent, les découvre à point nommé pour les faire découvrir au lecteur. L'intérêt, cependant, de cette focalisation de la source, n'est pas seulement dans la vraisemblance du faire descriptif: il réside surtout dans les modulations que ce cadre rhétorique rend possibles et, en particulier, dans les variations fonctionnelles qui dynamisent la spatialité assignée au sujet cognitif et axiologique, et qui en repoussent sans arrêt les bornes au-delà de la seule figurativité.

Ces variations fonctionnelles s'établissent sur la base du premier extrait (H. S. C., p. 22). Nous constatons que c'est la configuration des lieux qui sert de référence pour ce qui est de la disposition cardinale, car elle est en revanche la seule verbalisation

³ Ibid., p.59

Chapitre II-II :La poétique de la perception spatiale et les constructions discursives dans « L'Homme aux sandales de Caoutchouc »

qui impose une autre position d'observation, détermine implicitement le système latéral, frontal et postérieur de localisation (à gauche vs à droite; devant vs derrière).

Mais, plus encore, c'est la première verbalisation qui constitue le dispositif axiologico-spatial. Les quatre passages déploient donc le paradigme, en affinent et en spécifient les termes : ils apparaissent globalement comme un système de régularité sémantique et de transformation en alternance où l'espace et le statut syntaxique du sujet sont strictement corrélés; c'est de cette corrélation que surgit le thymisme⁴ de la spatialité.

L'évocation du «*Feu*» et du «*Sang*» (H. S. C., p. 237), correspondent à la privation de «*La Liberté*», puis à celle de «*Terre*» et de «*Ciel*», correspondent à l'acquisition de «*La Liberté*» et à la certitude d'un avenir pour un 'Viêt-Nam uni'.

Il est aisé d'apercevoir dans l'homologation entre le dispositif spatial et la disposition thymique du sujet le prolongement d'un motif descriptif issu de la poétique romantique: l'illusion psychologique des états d'âme se fonde sur la corrélation «*L'homme qui ne dort pas*» (H. S. C., p. 283) présupposant «*nuit / angoisse*» vs l'homme qui éclaire (H. S. C., p. 284), présupposant «*jour*» / «*sérénité*» et trouve dans la figurativité de l'ombre, le rêve du peuple vietnamien.

Dans la formation de l'espace par le sujet se trouvent inscrites ses positions cognitives relatives à son propre faire, à son propre devenir. Ainsi, plutôt que d'homologuer le savoir avec le «*jour*» et le non-savoir avec la «*nuit*», il nous faut mettre à nu les configurations intégrées dans chacune des occurrences discursives.

De ce point de vue, nous constatons que le sujet exerce de manière complémentaire une double activité cognitive: d'un côté, celle qui concerne sa propre programmation narrative, de l'autre celle qui construit un certain ordre de spatialité.

En d'autres termes, l'opposition cognitive «visibilité» vs «non-visibilité» ne se repère plus seulement par rapport à l'opposition figurative «jour» vs «nuit», ni par rapport aux seuls états thymiques qui leur sont respectivement associés, mais en relation étroite avec l'ensemble des configurations dont le sujet est le centre d'émission.

Par ailleurs, nous remarquons dans le deuxième extrait que la perception spatiale est directe, et non plus médiatisée, elle est cette fois ordonnée par l'itinéraire du regard «*Solitaire, je marche, le regard vers le sud.*» (H. S. C., p. 48): il va du plus proche au

⁴ Ibid., p. 80.

Chapitre II-II :La poétique de la perception spatiale et les constructions discursives dans « L'Homme aux sandales de Caoutchouc »

plus lointain, depuis l'endroit où il se trouve jusqu'à l'horizon. Le point d'observation est devenu le centre d'un territoire géométriquement interprété et reconstruit comme une figure fermée. Or, et c'est cela qui est significatif, l'ensemble de la séquence descriptive est encadré par une double configuration cognitive dont elle paraît assurer la transformation.

Avant d'apercevoir le « *Sud* », l'actant sujet est résolu à franchir les montagnes. Tout se passe alors comme si la géométrisation de l'espace déterminait à elle seule le parcours épistémique de « détermination » → géométrisation de l'espace.

Nous pouvons voir l'homologie aspectuelle qui se forme ici entre la temporalisation des processus épistémiques et la spatialisation elle-même : nous dirons seulement qu'à la / durativité / correspond l' / ouverture / et qu'à la ponctualité / correspond la / Clôture /.

La configuration spatiale du territoire vietnamien et les coordonnées de la confrontation sont désormais clarifiées et c'est l'actant sujet lui-même – qui a bâti l'espace de son combat. À la manière du stratège avant la bataille, il a appris son terrain, en a fixé les bornes, les frontières et les axes essentiels ; il l'a débarrassé de toutes les métaphores qui l'obscurcissaient.

Donc, nous constatons que la formation même de l'acte cognitif est spatialement mise en scène et peut, à la limite, être interprétée comme une centration décisive du sujet sur lui-même, à l'inverse, les descriptions 3(H. S. C., p. 237) et 4(H. S. C., pp. 283-284) fragmentées et discontinues, correspondent au maintien d'un état épistémique⁵ d'incertitude. En l'absence des opérateurs du découpage rationnel de l'espace, les procédures discursives de la mise en lieux se limitent à l'énoncé des figures elles-mêmes dont l'iconicité est assurée par la référentialisation métaphorique: « *Par le feu* » « *Par le Sang* » « *Par le l'océan* », « *le viet –nam est uni* » ; « *L'Homme aux sandales de caoutchouc* » « *L'Homme de l'ombre et de la grève* » (H. S. C., pp. 237-283)

Quant au sujet, disjoint de toute connaissance géométrisable de l'espace et produisant un savoir d'un autre ordre typiquement labyrinthe; il est aussi frustré du savoir sur son propre parcours: il est privé de liberté dans le premier cas et de l'objet de son amour dans le second; la partie. Sans ligne de continuité, ni perspective, et

⁵ Ibid., p.85.

**Chapitre II-II :La poétique de la perception spatiale et les constructions
discursives dans « L'Homme aux sandales de Caoutchouc »**

combinés avec l'état de manque, les lieux sont donc l'objet d'un investissement négatif et l'acteur se définit comme un sujet topophobe.

Toutefois, le passage qui précède le troisième extrait, nous donne la possibilité de comprendre que les constructions discursives de la perception spatiale ouvrent un champ pour des formes globales, en associant, les parcours spatiaux et les parcours épistémiques, au point de faire fusionner, espace et connaissance dans la même visée euphorique. Voici les indices de ce segment:

CHŒUR: «je suis au Nord»

SAU: «je suis au Sud»

CORYPHÉE: «je suis au Sud»

LUONG: «je suis au Nord»

CHŒUR: «nous sommes inséparables» (H. S. C., p. 236)

Nous remarquons par ailleurs, qu'il reprend et prolonge les homologations qui nous sont déjà apparues dans le cadre du premier extrait «le Viêt-Nam est libre» «Du nord au sud». «Et de l'Est à l'Ouest» (H. S. C., p.22), car ils fondent ensemble le sujet «Topophile». Observons le tableau suivant qui éclaircisse notre lecture.

Description \ Sujet	Topophobe (4 et 3)		Topophile (1,2 et5)
Parcours perceptif	non visibilité		visibilité
Parcours épistémique	discontinuité	vs	continuité
	incertitude		certitude
	non savoir		savoir

Il nous paraît important de mettre en exergue l'ordre des valeurs qui s'investissent dans ce thymisme de spatialité.

Il s'agit, en effet, de l'expansion passionnelle d'un sujet qui lit dans les lieux le miroir figuratif de ses états d'âme que de l'injection d'une rationalité⁶ positive dans la construction des figures des lieux par un sujet pour lequel la perception spatiale reflète un ordre du savoir.

⁶ Bachelard Gaston, *La formation de l'esprit scientifique : contribution à une psychanalyse de la connaissance objective*, Paris, Vrin, 1938, p. 60.

Chapitre II-II :La poétique de la perception spatiale et les constructions discursives dans « L'Homme aux sandales de Caoutchouc »

Nous sommes en présence d'une organisation linéaire qui suit les étapes du déplacement final de l'observateur. Les homologations que nous avons dégagées, entre la mise en discours des lieux et celle de la connaissance elle-même sont ici, explicites et réglées où l'espace cognitif se présente comme une réponse à l'espace paysager, finit par se fondre en un énoncé unique dont les composantes forment un espace embrassant dans la même perception toutes les dimensions de la spatialité et un savoir désormais spatialisé.

Mais résumons les étapes de notre lecture, au nombre de deux. La première série met en place une expansion généralisée de l'espace «*le Viêt-Nam est libre.*» (H. S. C., p. 22) «*Libre, je m'entraîne pour franchir les montagnes.*» (H. S. C., p. 236); à cet écartement des bornes correspond le faire perceptif multidirectionnel du sujet: «*Solitaire, je marche, le regard vers le sud.*» (H. S. C., p. 236). L'espace ici sanctionne l'accomplissement de son itinéraire cognitif et le mandat pour un nouveau parcours: «*Je pense à mes amis.*» (H. S. C., p. 236).

L'orientation horizontale du regard, ponctuellement localisée par les quatre points cardinaux qui illustrent la reconnaissance d'un espace familier, est l'occasion d'une mise en scène du faire cognitif. «*Ils sont inséparable par le sang, par le feu.* ». Ils comprenaient que la révolution renaîtrait sans cesse pour faire libérer et unir le Viêt-Nam.

La deuxième série exploite parallèlement la double focalisation⁷ perceptive de la surface (LUONG: «*Par la terre et le ciel.*») (H. S. C., p. 237) et du fond, dans sa dimension horizontale respective (CHŒUR: «*Par l'océan et par la grotte.*») (H. S. C., p. 237); le parcours cognitif manifeste un retour au sujet et au programme de révolution voire de guerre pour la libération du Viêt-Nam. En ce qui concerne le paysage, on retrouve à la fois l'horizontalité localisée mise en parallèle avec la verticalité ascendante (CHŒUR: «*L'Homme qui éclaire.*») (H. S. C., p. 283); on retrouve aussi la dimensionnalité du monde souterrain: CORYPHEE: «*L'Homme qui tout un peuple appelle.*» (H. S. C., p. 284). Mais c'est du côté de la construction cognitive que le phénomène est encore le plus significatif: on ne reconnaît dans cette partie aucune mise en discours du faire cognitif proprement dit: ni doute, ni vérité, ni explication.

⁷Ibid., p. 65.

Chapitre II-II :La poétique de la perception spatiale et les constructions discursives dans « L'Homme aux sandales de Caoutchouc »

Le savoir a fusionné avec la perception spatiale: il est précisément figurativisé en termes d'espace. Le stade ultime de la mise en discours est donc bien celui de la spatialisation de la connaissance elle-même. Le dynamisme des constructions discursives de la spatialité dans «*L'Homme aux Sandales de Caoutchouc*», qui les oriente et les finalise de bout en bout tel qu'il nous est apparu au fil de notre lecture, trouve sa raison dans les extraits étudiés, lorsqu'il apparaît que les deux fonctions figurative et non figurative dont l'homologation se dessine peu à peu, constituent deux dimensions isotropes. C'est dire que la perception spatiale présentera les mêmes propriétés dans toutes les orientations et dans tous les usages pour lesquels le discours les mettra à contribution.

Toutefois, notre lecture nous permettra d'examiner les rapports entre les programmes des divers parcours du sujet et les lieux où ils prennent effectivement place. Nous pouvons, semble-t-il, procéder de deux manières différentes: la plus simple consisterait à envisager la syntagmatisation spatiale de chaque parcours, puisque chacun d'eux dispose d'une certaine autonomie narrative. Si nous examinons, celui du sujet «*L'Homme aux Sandales de Caoutchouc*» qui prépare à combattre l'armée américaine, on constate que le Viêt-Nam, où se passe la guerre forme l'espace hétérotopique⁸, que le fond est à la fois l'espace paratopique⁹ pour lancer l'attaque aérienne, et l'espace utopique de la performance dans la mesure où l'homme aux sandales de caoutchouc devient le vainqueur.

Donc, le Viêt-Nam constitue l'espace hétérotopique de la sanction sociale définitive: celle-ci se réalise positivement lorsque l'armée américaine quitte les lieux en plein bombardement essuyant ses pertes, parachevant ainsi l'intégration du sujet collectif vietnamien, puisqu'il se situe en son milieu même.

Ramené à sa perspective propre, le grand drame social de la guerre du Viêt-Nam trouve dans le monde souterrain le lieu de la transformation qui l'organise en programmes. L'antagonisme de l'homme aux sandales de caoutchouc avec les forces américaines, son double négatif, actualisé depuis la conquête de celui-ci, se résout à la fin après l'effondrement de sa ville souterraine, où il est pris en piège:

⁸ Fontanille, Jacques, Les espaces subjectifs: *Introduction à la sémiotique de l'observateur*, Paris, Hachette, 1989, p. 98.

⁹ Ibid., p. 100.

Chapitre II-II :La poétique de la perception spatiale et les constructions discursives dans « L'Homme aux sandales de Caoutchouc »

CAPITAINE JAUNESONNE: «*ici, l'aérodrome.*

L'ennemi contrôle la piste

Nos avions, pris en enfilade,

Ne peuvent plus atterrir.»

COLONEL LANCEDALLE: «*Nous sommes pris au piège*

Dans notre ville souterraine

Les bombardiers B. 52

N'empêchent pas les vietnamiens

De faire ce qu'ils veulent.

Ils tiennent toute la région» (H. S. C., p. 271)

C'est dans ce lieu que le sujet, l'homme aux sandales de caoutchouc réalise sa conjonction avec la valeur / mort/ dont l'armée américaine est le destinataire manipulateur; c'est dans ce même endroit que se réalise aussi la valeur /vie/ lors de l'union du Viêt-Nam; l'espace souterrain ici s'abolit dans le faire réalisé du sujet. Il est le lieu d'apprentissage au terme duquel le héros ayant acquis les modalités du /savoir faire/ peut être transformé en destinataire du sujet collectif dans son parcours de libération.

La spatialité est ici, de manière systématique, le lieu utopique de la performance du sujet: c'est là que se trouve liquidé l'obstacle à l'avènement du sujet, que cet obstacle reçoive la couverture thématique de l'impuissance sociale. Examinons la spatialisation des programmes de l'armée américaine, figure destinatrice de l'anti-sujet. En effet, l'obstacle à la réalisation de sa quête est essentiellement constitué par l'enclave formée sur le territoire vietnamien. Entre le sujet et l'anti-sujet de ce parcours est installé un antagonisme latent.

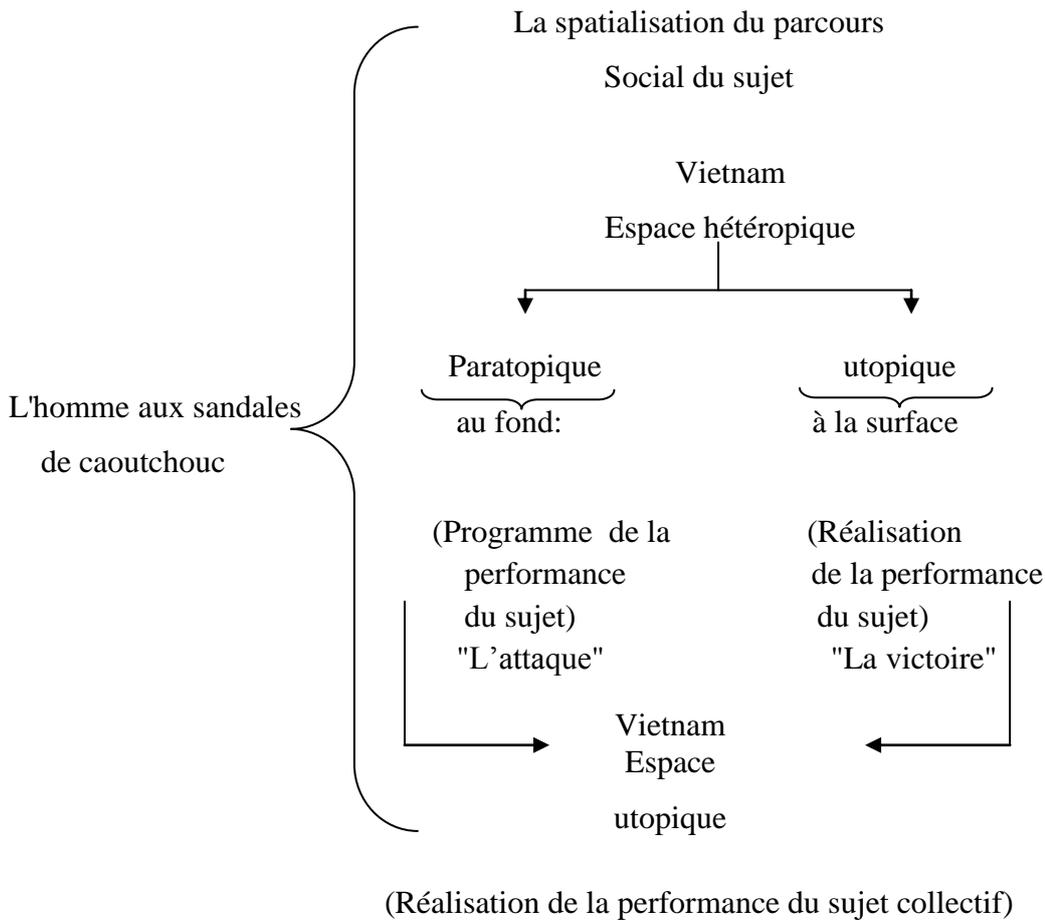
Dans cette perspective, la guerre devient le programme d'usage de la transformation décisive que constitue la conjonction de l'homme aux sandales de caoutchouc avec l'objet de valeur 'la partie': espace utopique d'une performance qui finalement se réalise et qui lui permet de se transformer en destinataire absolu.

C'est pourquoi, son parcours spatial vise l'annulation de tout espace utopique: son territoire doit constituer une totalité pleine et sans faille pour l'exercice de ses valeurs.

Et si l'on examine par ailleurs le parcours narratif de la guerre de Vietnam elle-même, nous pouvons aussi interpréter le schématisme particulier de sa distribution spatiale: tout se passe en effet comme si le refus de l'univers souterrain, qui est à

**Chapitre II-II :La poétique de la perception spatiale et les constructions
discursives dans « L'Homme aux sandales de Caoutchouc »**

l'origine du mouvement, interdisait la transformation utopique. La performance du sujet collectif échoue car elle ne parvient pas, dans le seul espace terrien, à se constituer un territoire; il lui faudra pour se réaliser, articuler différemment les relations entre les univers terrien et aérien. Ramenée au niveau des structures narratives, l'organisation spatiale s'établit, tout d'abord, dans la redondance d'un modèle syntagmatique: le récit, comme le suggère la représentation que nous proposons.



II-II-2 La disposition figurative : surface/profondeur

La cohérence globale du récit réside dans le déploiement des analogies internes de relations, qui dans un jeu de référentialisation¹⁰ réciproque, ne cessent de dire qu'au fond le sens entendu à la fois comme signification et comme finalité au niveau relativement abstrait de reconstruction où cela se situe.

Or, la seconde caractéristique du récit se trouve confirmée dans l'exploitation figurative de l'espace: l'ailleurs de la transformation se réalise dans la montée ou dans la descente, ou bien inversement dans la descente et puis dans la montée. Le sujet cherche une issue; et, assurément, il la trouve: le monde se délimite et a un sens, il a ses entrées et ses sorties. La disposition narrative de la perception spatiale propose un monde d'intelligibilité mythique.

Le phénomène de la perception spatiale le plus immédiat pour tout lecteur de «*L'Homme aux Sandales de Caoutchouc*» repose sur l'opposition entre la surface et le fond. Nous nous proposons à présent d'en entreprendre un examen plus systématique. Rappelons que les deux univers spatiaux déploient, à chacun de ces niveaux un réseau complexe de figures corrélées formant une cartographie impliquant donc, par delà les figures elles-mêmes, des cheminements obligés.

D'un autre côté, cet ensemble configuratif prolonge l'emploi de ses modèles pour signifier autre chose que les lieux ou les rapports entre les acteurs et les lieux. Il devient le support d'un discours abstrait, porteur d'un sens susceptible de fonder la spatialité comme langage et comme interprétation. Entre ces deux pôles, le dispositif figuratif, au fil de notre lecture de «*L'Homme aux Sandales de Caoutchouc*» développe successivement sa dimension paradigmatique puis sa dimension syntagmatique, toutes deux renvoyées au sujet collectif (les combattants vietnamiens) qui en est, l'instance globale de référence.

Notamment, nous avons constaté que les schèmes spatiaux constituent, les éléments moteurs du sens aux différents niveaux de saisie. Nous essayerons de voir par la suite, les enjeux non figuratifs du même dispositif, lorsque l'espace est érigé en signifiant interprétatif, trace d'une configuration cognitive et idéologique du sujet énonciateur.

¹⁰ Ibid., p.102.

Chapitre II-II :La poétique de la perception spatiale et les constructions discursives dans « L'Homme aux sandales de Caoutchouc »

Ici, la poétique de la perception spatiale du sujet est inscrite dans le récit: l'objectivation du discours prend appui sur la subjectivation déléguée des formes qu'elle met en place. Cette syntagmatisation¹¹ est inhérente que le sujet soit acteur ou narrateur à l'émergence même des structures spatiales.

Néanmoins, dans la mesure où les lieux se définissent, en termes de figures comme en termes de valeurs pour le sujet, par les relations réciproques qu'ils entretiennent, il est légitime de voir le binarisme qui, en effet, constitue le mode de production signifiante de l'univers Katebien: c'est pourquoi, les procédures de réduction sémantique y sont remarquablement opératoires.

Observons l'extrait suivant où Pierre Loti, reporter, chargé de relater les désastres de la guerre:

PIERRE LOTI: «Les Annamites tombent par groupes, fauchés en moins de cinq minutes par les tirs rapides

et les feux de salve...

On avait réglé les hausses pour la distance,

et chargé les magasins des Fusils (...). En effet, ils avaient passé sous le feu des marins de l'Atalante. On les avait vus paraître (...) hésitant encore, se retroussant très haut pour mieux courir, se couvrant la tête, en prévision des balles (...) précautions enfantines comme on en prendrait contre une ondée (...). Alors, la grande tuerie avait commencé. On avait fait des feux de salve-deux-et c'était plaisir de voir ces gerbes de balles s'abattre sur eux deux fois par minute au commandement d'une manière méthodique et sûre. C'était une espèce d'arrosage, qui les couchait dans un éclaboussement de sable et de gravier; ils faisaient en zigzags, et tout de travers, cette course de la mort. D'autres se jetaient à la nage dans la lagune. On les tuait dans l'eau. Il y avait de très bons plongeurs, qui restaient longtemps au fond; on réussissait tout de même à les attraper quand ils mettaient la tête dehors pour prendre une gorgée d'air, comme des phoques. Et puis, on s'amusait à compter les morts ... cinquante à gauche, quatre vingt à droite. (...), plus personne à tuer. Alors, les matelots (...) sortaient du fort et descendaient se jeter sur les blessés. Ils y avaient des cadavres: les yeux sortis, le corps criblé, tout lardé, tout à trous. Et de grosses mouches à bœufs les mangeaient. » (H. S. C., pp. 27-28).

¹¹ Ibid., p.30.

Chapitre II-II :La poétique de la perception spatiale et les constructions discursives dans « L'Homme aux sandales de Caoutchouc »

Nous constatons que le «*feu*» et «*l'eau*» assurent la connexion entre les deux espaces séparés de la surface¹² et du fond¹³: ils figurativisent une relation qui dispose comme chacun de ses termes deux univers polarisés autour de la catégorie sémantique de la /verticalité/: haut vs bas. Surface et fond sont donc les termes présupposés dans les deux acceptions, abstraite et spatiale, de la relation qui, sur l'axe de la verticalité, se manifeste sous la forme d'un déplacement contradictoire: chute et ascension. Chacun de ces deux pôles examiné séparément, articule un paradigme d'éléments tel qu'à chaque terme d'une série correspond dans l'autre série son exact opposé. L'ensemble articulé des éléments dessine et délimite deux univers figuratifs rigoureusement symétriques qui constituent la base descriptive de «*L'Homme aux Sandales de Caoutchouc*».

Nous n'envisagerons donc, pour illustrer ce dédoublement spéculaire de la spatialité, que les figures élémentaires du feu¹⁴ et de l'eau¹⁵; nous les intégrons, pour chaque occurrence, aux configurations syntaxiques où elles prennent sens. Commençons donc avec le feu, puisqu'à son propos des observations s'imposent: il y a les feux d'en haut et ceux d'en bas.

Mais alors qu'à la surface sont des objets socialisés, marqués axiologiquement comme moyen assurant la possession d'un territoire et, temporellement, comme éphémères: «*On avait fait des feux de salve et c'était plaisir de voir ces gerbes de balles s'abattre sur eux, au commandement d'une manière méthodique et sûre.*» «*Et puis, on s'amusait à compter les morts (...) plus personne à tuer.*» (H. S. C., pp. 27-28).

Ceux du fond, sont destructeurs voire mortels et/ou permanents: «*Les annamites tombent par groupes fauchés par tirs rapides et les feux salves (...)*» «*En effet, ils avaient passé sous le feu (...) c'était une espèce d'arrosage qui les couchait dans un éclaboussement de sable et de gravier; ils faisaient en zigzags, et tout de travers cette course de mort.*» (H. S. C., pp. 27-28).

A la surface, l'eau est essentiellement signalée par la configuration circulaire du paysage «*D'autres se jetaient à la nage dans la lagune.*» «*On les tuait dans l'eau. Il y*

¹² Ibid., p. 20.

¹³ Ibid., p. 21.

¹⁴ Bachelard Gaston, *La terre et les rêveries de la volonté. Essai sur l'imagination des forces*, Paris, José Corti, 1948, p.10.

¹⁵ Ibid., p. 12.

Chapitre II-II :La poétique de la perception spatiale et les constructions discursives dans « L'Homme aux sandales de Caoutchouc »

avait de très bons plongeurs qui restaient longtemps au fond (...). » (H. S. C., pp. 27-28).

Nous pouvons avancer que cette figure de l'eau actualise dans le contexte, les sèmes d'horizontalité, de continuité qui fondent les isotopies spatiales dominantes de l'univers figuratif de la surface.

Toutefois, les eaux agitées par les mouvements de victimes concentrent ainsi, de manière emblématique, les marques spécifiques de l'univers spatio-culturel de la surface saisies par l'œil de l'observateur-narrateur, ces marques se définissent en commun par leur géométrisation. Cette eau d'haut entretient une relation symétrique et inverse de polarité avec les eaux du fond: ces dernières, en effet, correspondent de manière récurrente à la combinaison sémique de la verticalité vs horizontalité, de la discontinuité vs continuité et de l'aléatoire vs ordonnancement.

Les images hétérogènes qui se déploient dans cet extrait s'insèrent dans un véritable système d'inversion métaphorique, et renforcent la relation de symétrie entre les deux pôles. Il est clair qu'à travers la figure de l'eau, l'espace souterrain se trouve doté d'une dimension aérienne: l'évocation de la position verticale des fuyards en pleine mer quand «*Ils mettaient la tête dehors pour prendre une gorgée d'air, comme des phoques.*» (H. S. C., p. 28), dessine un cosmos chtonien¹⁶.

Ceci est d'autant plus significatif qu'inversement, à la surface, l'espace se trouve privé de toute dimension cosmique. On le constate notamment lors de la mise en place du paradigme: reconnaissant les feux des marins de l'Atalante, le narrateur observateur perçoit à l'horizon menaçant, la répercussion de ces feux incendiaires sur les annamites en mer. On voit la circulation des images: le simulacre cosmique de l'espace aérien n'est qu'un effet secondaire des matières minérales de l'espace chtonien. Ces inversions métaphoriques: le transfert du dedans au dehors, la transformation de l'englobé en englobant corroborent l'idée de réversibilité paradigmatique des deux univers.

Donc, ces oppositions au niveau figuratif contribuent à associer aux figures élémentaires de l'air, de la terre, de l'eau et du feu, mais aussi à celle du temps l'ensemble des valeurs contradictoires et corrélées dont le sujet les investit, aboutissant à une narrativisation des deux séries du paradigme.

¹⁶ Ibid., p. 15.

Chapitre II-II :La poétique de la perception spatiale et les constructions discursives dans « L'Homme aux sandales de Caoutchouc »

Naturellement, les deux espaces du fond et de la surface articulent un micro-univers narratif, avec son destinataire transcendant et ses acteurs délégués: c'est, en haut l'envahisseur qu'est le sujet dominant, situé dans un espace nommable, ayant une localisation définie, précisément le territoire vietnamien; c'est à la manière d'un destinataire atopique dont l'identification n'est possible qu'à partir des valeurs prescriptives qu'il édite: déclarer une guerre d'extermination visant l'anéantissement du peuple vietnamien.

En bas, c'est la figure anthropomorphe de «*L'Homme aux Sandales de Caoutchouc*», garant de normes sociales en préparant la défaite de l'ennemi. Surface et fond sont donc investis d'une même axiologie négative justifiée, de manière similaire, par les limites aux combattants vietnamiens dans l'appréhension cognitive de l'espace.

Par ailleurs, le paradigme qu'on vient de dégager, imposant les deux univers du haut et du bas comme une construction symétrique, émerge, dans l'ordre du texte, d'une structure dynamique qui est celle de la descente ou plus exactement, celle de la chute. Dans la mer, on descend toujours, ou plutôt on tombe.

Ici, la mer s'opposait, comme connecteur spatial de la verticalité, au mouvement ascensionnel: c'est le vecteur orienté et dysphorique de la chute. Effectivement, nous voyons aussi, dans le vertige de la chute, une image d'effacement. Or, nous constatons que dans cet extrait, Kateb Yacine réalise cet effacement plus qu'il ne le suggère de manière sensible: le vertige qui mène systématiquement à la mort, s'établit dans la lexicalisation d'un faire cognitif qui interprète le mouvement de la chute de manière discontinue.

C'est la compétence perceptive continue du mouvement qui est abolie; or, c'est cette compétence qui est constitutive du sujet dans l'espace. En observant le syntagme de la chute: «*Cette course de la mort.*» (H. S. C., p. 26) «*D'autres se jetaient à la nage.*» (H. S. C.; p. 27) «*On les tuait dans l'eau.*» (H. S. C., p. 28), «*Il y avait des cadavres: les yeux sortis, le corps criblé, tout lardé, tout à trous.*» (H. S. C., p. 29), nous trouvons qu'il se définit à la fois comme un programme de virtualisation¹⁷ et comme un programme d'actualisation de l'espace. D'un côté, il abolit l'espace en tant que construction du sujet, dans le brusque passage d'un lieu à un autre, mais l'autre il institue la relation définitoire des pôles du haut et du bas comme deux espaces autonomes et

¹⁷ Ibid., p. 17.

Chapitre II-II :La poétique de la perception spatiale et les constructions discursives dans « L'Homme aux sandales de Caoutchouc »

disjoints, vivant de leur existence séparée. L'espace cognitif du sujet disparaît dans ce qui institue l'espace comme signification: le sens se dépose 'sous le feu' 'dans la mer' et le sujet se perd dans la chute. Il est facile de trouver dans cette configuration l'acteur individuel, "*L'Homme aux Sandales de Caoutchouc*", grand promoteur des constructions discursives de la spatialité, ou l'acteur collectif dont il relève et dont il est le phare cognitif, le sujet s'identifie par l'espace qu'il engendre; il est littéralement un effet de l'espace.

En effet, le parcours d'ensemble du sujet collectif vietnamien s'éclaire de manière décisive dès lors qu'on le considère à travers les relations reconstructibles qui s'établissent et se transforment entre ce sujet et ses projections spatiales. En d'autres termes, son parcours spatial constitue le support signifiant de son parcours historique et social: le sujet s'inscrit et inscrit son devenir dans les figures des lieux. Installé dans l'espace d'en haut bien axiologique de la guerre, comme dans l'espace d'en bas, lieu des forces originelles de combat, et cependant exclu, en tant que fondateur virtuel de valeurs, de l'un et l'autre de ces lieux "*L'Homme aux Sandales de Caoutchouc*" ne peut se réaliser comme «*L'Homme*» que par la production d'une connexion inédite entre les espaces disjoints de la surface et du fond. Il lui faut donc briser la symétrie, qui correspond à l'état initial du récit, celui du contrat établi entre les acteurs sociaux et qui lui est imposé.

Notamment, cette disposition initiale des figures de la spatialité, comme deux univers figuratifs complexes et cohérents, générant des valeurs à la fois spécifiques et corrélées (géométrie et chaos sont également dysphoriques), est essentielle à la construction d'ensemble qui se ramène à un jeu sur les rapports de symétrie, comme on le verra en examinant les transformations syntagmatiques de la spatialité.

**II-II-3 L'usage logico-mathématique des concepts : symétrie-dissymétrie-
assymétrie**

L'irruption de cette symétrie qui correspond à une syntagmatisation des oppositions spatiales nous incite à examiner de près quelques exemples significatifs qui viennent confirmer les exigences de celle-ci. Pour commencer, nous avons constaté que le Viêt-Nam, cette ville dont la forme architecturale est comparée dans "*L'Homme aux Sandales de Caoutchouc*" à une pieuvre:

A ALEXANDRE: «*On m'a dit que vous compariez le vietminh à une pieuvre.*»

GENERAL ALEXANDRE: «*Tout est là dedans.*»

GENERAL SALON: «*D'après vous, le Tonkin, c'est la tête de la pieuvre.*»

GENERAL ALEXANDRE: «*Oui, tout est là dedans.*»

«*C'est là qu'il faut frapper.*» (H. S. C., p. 74)

Notamment, cette métaphore historique ajoutée à la métaphore animalière nous incite à s'interroger sur les effets discursifs de son addition par Kateb Yacine, puis de sa suppression au regard. Donc, nous pouvons suggérer que la métaphore de «*La pieuvre*» déplace l'équilibre imposé par les qualifications métaphoriques initiales au «*Vietminh*» et qu'à la figure de l'engloutissement se trouve ajoutée, celle de l'enfermement.

En effet, l'engloutissement constituant sémique qui stipule une structure syntaxique présupposant pour les deux univers qu'un destinataire unique, celui de l'intérieur, en l'occurrence celui d'haut, l'envahisseur, sujet dominant; l'enfermement¹⁸ en revanche laisse ouverte la possibilité d'un destinataire spécifique d'en bas: nous pouvons même dire qu'il l'actualise.

L'image de "l'enfermement" implique une aliénation du bas par le haut, nous nous trouvons d'emblée face à une dissymétrie¹⁹ en les deux univers spatiaux; dans le second cas, au contraire "l'engloutissement" construit la gravité comme un destinataire propre, la symétrie entre la surface et le fond des deux univers est instaurée. Par ailleurs, trois séquences se partagent cette dynamisation de l'état spatial de symétrie: ce sont: la torture du peuple vietnamien, son sabotage et finalement son ascension. Nous tenterons

¹⁸ Ibid., p. 30.

¹⁹ Greimas (A. J.) : *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, p. 200.

Chapitre II-II :La poétique de la perception spatiale et les constructions discursives dans « L'Homme aux sandales de Caoutchouc »

d'examiner, sur le plan discursif, la manière dont ces programmes se traduisent en termes de figurativité spatiale:

« Torturé à son tour, Builam perd connaissance.

(...) puis les deux policiers vont vers Nguyen Aiquoc, le tirent de sa cellule et le suspendent par les pieds à la toiture d'une jonque. »

NGUYEN AI QUOC, la tête en bas

«Je descends vers yong Ming

Sur la jonque chinoise,

Les pieds en haut,

La tête en bas,

Supplicié d'un autre âge.» (H. S. C., p. 47)

Entrent deux soldats. Placés en embuscade autour de l'officier, ils attendent le chœur, qui traverse la scène.

L'OFFICIER: «Feu!»

CHŒUR: «Nous sommes tombés dans un guet-apens.»

CORYPHEE: «Il y a partout des rafles.»

CHŒUR: «Des familles entières sont prises comme otages.» (H. S. C., p. 49)

NGUYEN AI QUOC: «Aujourd'hui, 2 septembre 1945

Nous proclamons l'indépendance

Et nous fondons la république

Démocratique du Viêt-Nam»

CHŒUR: «Vive la république démocratique du Viêt-Nam.» (H. S. C., pp. 61-62)

Lumière sur Face de Ramadhan, qui place un Pot de chambre au centre de la scène.

GENERAL DE L'ASTRE, même jeu: «Dien Bien Phu, c'est ce pot de chambre.

Nous sommes au fond du pot,

Les Viet sont tout autour

Ils ont réussi à hisser leurs pièces,

Et à détruire nos batteries

Chapitre II-II :La poétique de la perception spatiale et les constructions discursives dans « L'Homme aux sandales de Caoutchouc »

Le seul espoir, c'est l'aviation.»

L'aviation: «ce sacré pot de chambre!

Nos avions tombent

Comme des mouches

Pour le ravitailler.» (H. S. C., p. 147)

Ces fragments répétitifs, recouvrent l'ascension chthonienne du peuple vietnamien. Avant d'entrer dans le détail de cette transformation ultime des rapports de symétrie²⁰ haut / bas, il nous faut remonter aux grandes transformations qui la précèdent et qui constituent les séquences de son développement.

Ainsi vont s'articuler trois grands changements dans la disposition globale de la spatialité, associés d'abord à l'acte de torture, le sabotage du peuple vietnamien, ensuite et en fin à son ascension. Et si nous observons de près cette scénographie, il apparaît que les changements répondent à un système réglé de transformations syntaxiques.

Nous pouvons avancer, en effet, que la syntagmatisation des rapports spatiaux brise le dispositif polaire initial selon deux modes: d'abord celui de l'exclusion, que Greimas²¹ a pu définir comme l'actualisation concomitante du pôle opposé; ensuite celui de la neutralisation. Ces deux modèles de la transformation vont affecter de manière différente la relation de symétrie qui avait été initialement dégagée: dans le premier cas (exclusion), nous dirons qu'il y a formation d'une relation de dissymétrie, fondée sur le déséquilibre entre les parties, que manifeste la domination de l'une par l'autre, dans le second cas (neutralisation), nous dirons qu'il y a production d'une relation d'asymétrie, la relation oppositive initiale devenant non pertinente et laissant s'installer à sa place une figure syncrétique²².

Il va de soi qu'au regard de l'usage logico-mathématique de ces concepts de symétrie, dissymétrie et asymétrie, l'emploi que nous en faisons ici peut paraître insuffisant: ils assurent la mise à nu des représentations figuratives de la perception spatiale mais aussi, simultanément, les représentations non figuratives.

Dans le cadre du schéma spatial, la production d'une relation de dissymétrie, repassant sur le projet d'annulation d'un des pôles par l'autre, peut être réalisée, d'une

²⁰Ibid., p. 202.

²¹Ibid., p. 204.

²² Ibid., p. 224.

Chapitre II-II :La poétique de la perception spatiale et les constructions discursives dans « L'Homme aux sandales de Caoutchouc »

manière à la fois prévisible et réversible dans les deux sens: ou bien le haut annule et exclut le bas, ou bien, à l'inverse, c'est le bas qui annule et exclut le haut.

La première possibilité est illustrée par l'acte de torture; il mobilise les valeurs dynamiques du fond: c'est un anéantissement corporel, réalisé par l'entremise des acteurs délégués du destinataire chthonien qui sont les policiers tortionnaires martyrisant l'actant sujet «NGUYEN AI QUOC» «*Les deux policiers vont vers nguyen ai quoc, le tirent de sa cellule et le suspendent par les pieds à la toiture d'une jonque.*» «NGUYEN AIQUOC: «*Les pieds en haut, la tête en bas, supplicié d'un autre âge.*» (H. S. C., p.47). Il s'agit cette fois de l'annulation du bas par le haut.

Ainsi, dans l'agencement des figures citées, *la cellule* et *la toiture de la jonque* se font écho: à la fois axe et emblème des deux univers spatiaux, ils en condensent respectivement les oppositions. Ils constituent le siège et l'enjeu des relations conflictuelles entre les espaces disjoints. *Cellule* et *toiture* sont deux connecteurs, le premier sur le plan de l'horizontalité, le second sur le plan de la verticalité; tous deux sont les lieux de la gravité suspendue et momentanément conjurée entre eux se multiplient les analogies figuratives.

Pourtant l'un et l'autre renvoient séparément à un ordre axiologique différent. «*La cellule*» est le cercle topographique et le symbole des valeurs sociales que «*la toiture*» autre aspect de son paradoxe, met en contact l'actant «NGUYEN AI QUOC» avec le châtiment corporel érigé en axiologie. A l'espace initial, construit, s'est substitué à la surface celui, aléatoire du fond.

Cette opération est de nature à briser la symétrie initialement posée : alors que la «*torture*» opérerait une transformation disjonctive et maintenait ainsi le «fond» vs la «surface» comme une virtualité susceptible de s'actualiser à nouveau comme valeur ; les conséquences de cette répression tendent, en revanche, à l'annulation réciproque des deux univers. La configuration qu'elle instaure, c'est celle de la révolte.

Cette vision fondée sur l'absorption du haut par le bas exprime une dynamique régressive d'une portée générale dans l'univers idéologique assumé par Kateb Yacine. C'est pourquoi, afin de démarquer cette configuration, nous proposons de la nommer anti symétrie variante dans la rupture de la relation de symétrie. La seconde opération de dissymétrie est exactement l'inverse de la première. Elle correspond en termes de spatialité et du point de vue du sujet collectif qui est «*Le Peuple Vietnamien*», à un

Chapitre II-II :La poétique de la perception spatiale et les constructions discursives dans « L'Homme aux sandales de Caoutchouc »

parcours disjonctif avec le haut et corrélativement à un parcours conjonctif avec le bas. La guerre peut globalement être interprétée comme un mouvement d'occupation et d'investissement exclusif de la surface. Dans la présente perspective de lecture, où nous cherchons à prendre en compte la directionnalité²³ des mouvements, le fond apparaît comme un espace d'origine et «*le Viêt-Nam*» comme un espace de destination. Les investissements figuratifs du programme disjonctif par lesquels nous pouvons, relever particulièrement la séquence de l'embuscade, manœuvre par laquelle les «*Deux Soldats*» se dissimulent pour surprendre «*Le Chœur*». *Chœur*: «*Nous sommes tombés dans un guet apens.*». *Coryphée*: «*Il y a partout des rafles.*» (H. S. C., p. 49).

Le programme conjonctif, quant à lui, est caractérisé par l'extension considérable de l'espace disponible à la surface. Brisant l'opposition du dehors et du dedans, le peuple vietnamien sort des parcours clos imposés par les forces françaises et américaines: il fait irruption à la surface en proclamant l'indépendance. Là dans cet espace conflictuel les leaders mettent en place au fil de leurs discours les valeurs de la communauté naissante «*Aujourd'hui, 2 septembre 1945 nous proclamons l'indépendance et nous fondons la république démocratique du Viêt-Nam.*» (H. S. C., p. 61).

Franchissant toutes les limites jusqu'ici assignées par l'ennemi, les acteurs construisent leur propre univers spatial et le programme dans son ensemble revêt la forme d'une appropriation: la région elle-même est devenue un territoire à conquérir, espace utopique de la performance. Il est intéressant de la constater encore, en suivant son itinéraire, que la révolte décrit un vaste cercle qui se referme sur les forces françaises désormais dépossédés:

GENERAL DE L'ASTRE:

«Nous sommes au fond du pot, les Viet sont tout autour

Ils ont réussi à détruire nos batteries.

Nos avions tombent

Comme des mouches.» (H. S. C., p.1 47)

Ce mouvement de territorialisation seul susceptible, d'ériger les «*Viet*» en sujet, se fonde sur ce double programme corrélé, disjonctif et conjonctif. Il est cependant, sanctionné par un échec: le projet dissymétrique de la rupture avec le monde d'en bas se

²³ Greimas (A. J.), Landowski (E.), *Introduction à l'analyse du discours en sciences sociales*, Paris, Hachette, 1979, p. 40.

Chapitre II-II :La poétique de la perception spatiale et les constructions discursives dans « L'Homme aux sandales de Caoutchouc »

trouve annulé sur le lieu même de la jonction surface fond, au bord des deux espaces, lors du bombardement de l'armée française des «Viet» qui met un terme à leur mouvement.

Dans les deux cas que nous venons d'examiner cependant, tout se passe comme si l'annulation d'un des pôles de la dichotomie spatiale rendait impossible l'émergence d'une axiologie collective nouvelle, susceptible d'orienter le parcours du sujet. Les deux opérations inverses aboutissent l'une et l'autre à la négativité absolue dans l'univers des valeurs. Seul le deuxième mode de transformation des relations spatiales que nous avons annoncé, celui de la neutralisation de la dichotomie (assymétrie) pourra correspondre à l'émergence de valeurs positives. L'opération d'assymétrie²⁴ est celle qui se trouve réalisée dans les énoncés suivants: NGUYEN AI QUOC, à part:

*«Coup sur coup le tonnerre déchire les voiles de la brume
et fait germer les semences.» (H. S. C., p. 35)*

NIQUESONNE dépose sur la table un jeu de dominos, qu'il place en équilibre, les uns sur les autres jusqu'au dernier

NIQUESONNE: *«Voyez ces dominos*

*C'est toute ma stratégie:
Si vous tombez, tout dégringole
Si je vous laisse tomber,
Adieu le Viêt-Nam,
Adieu le Cambodge»
(...)*

Le chœur (vietnamien) soulève la table, les dominos s'écroulent.

NIQUESONNE: *«My God! Au secours !» (H. S. C., p. 279)*

Nous constatons que «NGUEYEN QUOC» est le sujet opérateur de cette résolution dialectique de l'antagonisme: il s'institue comme le sujet du savoir, transformateur des oppositions qui articulent la spatialité. Brisant la symétrie, mais dépassant les configurations de dissymétrie et d'anti symétrie²⁵, il n'annule pas l'un des pôles au profil de l'autre, il abolit la contradiction irréductible du bas et du haut, il neutralise les termes oppositifs de la relation binaire et, en les actualisant en même

²⁴Ibid., p.90.

²⁵ Ibid., p. 80.

Chapitre II-II :La poétique de la perception spatiale et les constructions discursives dans « L'Homme aux sandales de Caoutchouc »

temps, il réalise un terme nouveau, figurativisé par la métaphore de la «*germination*». C'est ce terme dynamique, qui stipule un parcours sur les pôles et leur co-présence dans le discours, que nous qualifions de figure asymétrique «*Germer les semences.*» (H. S. C., p. 35).

Nous remarquons que cette figure transcende l'opposition binaire surface/fond, en installant sur l'axe de la verticalité un mode de circulation nouveau, fondé sur l'émergence d'un troisième terme, l'univers céleste, qui fait de la surface elle-même un espace de médiation: «*La germination*» intègre les trois dimensions chthonienne, terrienne et aérienne.

Elle modifie les différentes affectations assignées aux catégories sémantiques du transfert spatial. La verticalité est affectée à l'univers terrien dont elle est le vecteur exclusif; l'horizontalité, en revanche, avec sa géométrie planaire, relève désormais, de l'univers du fond. C'est ainsi que l'ascension finale des «*Vietnamiens*» n'emprunte pas l'itinéraire vertical de la chute: elle se diffuse, horizontalement disséminée à travers tout le territoire vietnamien: tout en faisant écrouler la stratégie politique du colonisateur.

Toutefois, la proximité et la distance permettent d'induire la présence implicite de l'observateur et de spécifier l'espace qu'il produit.

Il est facile de reconnaître dans «*L'Homme aux Sandales de Caoutchouc*» que les deux univers spatiaux du haut et du bas répondent initialement dans les énoncés descriptifs qui les mettent en place, à deux régimes distincts de construction: la manifestation de la surface est visuelle, et son mode aspectuel est largement dominé par le lointain «*NGUEYEN AI QUOC aperçoit peu à peu les coups du tonnerre déchirant les voiles de la brune.*» (H. S. C., p. 35). Le fond, au contraire, domaine de la proximité immédiate de la matière, relève des véhicules perceptifs du toucher et de l'ouïe. Là aussi, l'opposition aspectuelle assure la projection symétrique et disjonctive des deux univers.

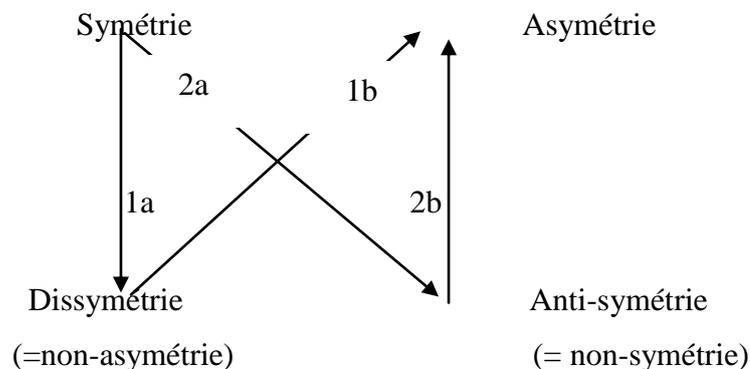
Lorsque le régime de la spatialité est modifié, cela implique nécessairement que son mode de production se trouve bouleversé: le son traverse les barrières imposées à la vue, l'ouïe franchit l'opacité de la matière; elle est spatialement syncrétique, indifférente aux limitations de l'ouïe et du doigt. Elle est donc en mesure d'associer l'éloignement et la distance avec le monde souterrain et, par là, de le faire passer de la clôture qui le caractérisait jusqu'ici à l'ouverture d'un nouvel espace de communication avec les autres

Chapitre II-II :La poétique de la perception spatiale et les constructions discursives dans « L'Homme aux sandales de Caoutchouc »

dimensions de spatialité. Cette représentation dynamique de la spatialité figurative, constructions dissymétriques à partir du paradigme initial, puis émergence d'une combinaison syncrétique, se trouve investie par le sujet d'une orientation positivement renforcée par la métaphore de la liberté, et par les transformations qui font des nouveaux circuits de la spatialité le support signifiant de l'aspectualité temporelle: à la combinaison spatiale syncrétique peuvent alors être substitués «*La guerre*», «*La liberté*»: «*L'homme aux sandales de caoutchouc, l'homme qui ne dort pas beaucoup, l'homme que tout un peuple appelle.*» (H. S. C., p. 284).

Par ailleurs, nous voudrions montrer que les procédures de spatialisation fonctionnent comme le support signifiant d'un discours interprétatif abstrait, situé sur une isotopie herméneutique²⁶.

Elles s'inscrivent dans le système des transformations qui affectent les relations de symétrie. C'est pourquoi, il peut être utile de condenser le modèle des opérations spatiales qui nous a paru nodal dans notre étude, et de l'inscrire, à partir du terme de symétrie, à l'intérieur d'un carré sémiotique



D'un point de vu strictement descriptif, cette schématisation présente l'avantage de donner une représentation claire des parcours de structuration de l'espace qui se construit dans «*L'Homme aux Sandales de Caoutchouc*» et du même coup d'instituer la poétique de la perception spatiale comme un plan homogène et constitutif de la pièce théâtrale.

Le premier parcours réalise, à partir de la catégorie «symétrie» qui correspond au paradigme des deux univers spatiaux, le pôle «dissymétrie» lequel, par le support

²⁶Greimas, (A. J.), *Maupassant, La sémiotique du texte. Exercice pratiques*, Paris, Seuil, 1976, p.21.

Chapitre II-II :La poétique de la perception spatiale et les constructions discursives dans « L'Homme aux sandales de Caoutchouc »

narratif de la torture des vietnamiens, tend à l'annulation partielle de la version souterraine de la spatialité (parcours 1a), avant de se transformer à son tour en pôle «asymétrie» qui actualise l'ensemble des figures de l'espace: horizontalité et verticalité, surface et profondeur sont désormais co-présentes et condensées dans la métaphore dynamique de la «liberté» (parcours 1b).

Le second parcours, qui se déploie lui aussi à partir de la catégorie «symétrie», actualise le pôle «anti-symétrie»: c'est le programme destructeur des forces américaines et françaises qui visent à déclencher la guerre (parcours 2a). Là le passage simultané du bas en haut et du haut en bas, fonde le contraste significatif entre les deux termes et du même coup l'annule en tant que signification. Le non-sens²⁷ peut être résorbé que par l'émergence de la catégorie «assymétrie», terme final comme nous l'avons vu, du parcours (2b). Cet ensemble de transformations, régissant du niveau figuratif le dispositif de la spatialité constitue le format spatial d'un discours non figuratif. Donc, nous pouvons dire que le dispositif spatial au niveau profond, tel qu'il paraît établi dans les catégories d'une structure élémentaire, se convertit au niveau des structures de surface en une syntagmatique conforme au modèle narratif: c'est-à-dire, à la fois, aux transformations en termes de programmes et à la dynamique en termes de schéma qui relèvent directement du plan de l'énonciation.

C'est ainsi que les programmes de «Guerre» «Liberté» en question n'ont d'autre actant-sujet que le méta-opérateur des transformations: l'instance énonciatrice elle-même; et que l'objet valorisé de la quête «La liberté» est une connexion entre des variétés d'espaces d'un côté, le programme sans sujet explicite s'offre comme une évidence, comme la transparence naturelle des choses; et de l'autre, son objet n'est que la recherche d'une formulation nouvelle des seuils et des limites. Il n'en reste pas moins que les formes de ce programme s'articulent dans le moule des structures sémi-narratives, qui reçoivent par là une confirmation de leur validité descriptive.

Par ailleurs, pour ce qui concerne la connaissance de l'imaginaire²⁸ Katebien, cette lecture semble indiquer que le monde, dans sa constitution spatiale fondamentale, se trouve d'emblée construit comme récit, antérieurement aux aventures humaines et sociales qui en rident la surface.

²⁷Ibid., p. 25.

²⁸Ibid., p. 27.

Chapitre II-III

**La poésie de la perception spatiale et la symbolisation de l'observateur
dans « L'Homme aux sandales de Caoutchouc »**

II-III-1 La thématization de l'observateur

Ce chapitre consacré au théâtre de Kateb Yacine qui offre une illustration systématique concernant la nature plus au moins spécifiée des positions d'observation. On serait tenté de penser, au vu des contraintes architecturales et matérielles qui sont celles du théâtre, que le spectacle dramatique échappe, au moins en partie, à la typologie des observateurs: il ne pourrait s'y rencontrer qu'un seul type d'observateur, le spectateur. La seule variable qui puisse jouer dans ce cas serait spatiale, puisque, par convention, le moment où se déroulent les événements est le même que celui où ils sont suivis et observés par le public.

Le théâtre de Kateb Yacine prévoit, à la fois, dans le texte, dans le rituel de mise en scène et dans la représentation, des niveaux différents d'observation, qui ne sont pas dus à des variations de l'espace du spectacle, ou de la position des acteurs réels, mais plutôt à des variations internes du discours théâtral. Les extraits que nous proposons d'examiner sont tirés toujours de «*L'Homme aux Sandales de Caoutchouc*», une pièce théâtrale de Kateb Yacine, écrite en 1970 qui ouvre le champ d'analyse, et par lequel nous chercherons seulement, à préciser à partir d'études concrètes, certaines articulations descriptives de la perception spatiale. Observons le passage qui provient particulièrement de la scène suivante (H. S. C., pp.172-173).

«LANCEDALLE va vers BOUDDHA, tandis que Mme Nu attache le CHRIST, amoureusement à une croix en caoutchouc, puis s'agenouille devant lui.»

Mme NU:

«Seigneur, priez pour nous.

Donnez – nous notre sud,

Notre riz, notre caoutchouc.»

Mme NU:

«Le Christ ne répond pas.»

«Colonel LANCEDALLE jette BOUDDHA dehors, avec un bol de riz puis vient s'agenouiller près de Mme Nu, devant le CHRIST silencieux.»

Colonel LANCEDALLE:

«Seigneur Dieu, nous mettons en toi

Toute notre confiance

Fais-nous l'aumône d'un seul mot.»

Chapitre II-III :La poétique de la perception spatiale et la symbolisation de l'observateur dans « L'Homme aux sandales de Caoutchouc »

« *Le christ ne bronche pas.* » (H.S.C., pp. 172-173)

En y regardant d'un peu plus près, on s'aperçoit que le dispositif spatial de l'observation redouble le dispositif narratif de l'énoncé et nous prépare à une lecture symbolique. Pour cette raison, il nous a semblé préférable de parler à son propos d'une vision perspective représentée par ce segment, et qu'il se voit réduit à n'être plus qu'un simple plan du tableau¹ sur lequel se projette un ensemble spatial perçu au travers de ce plan, et qui suppose que le spectateur lise le tableau comme une scénographie linéaire.

En somme, il s'agit par là de montrer le fait que le « *Christ* » s'enferme dans le mutisme, pourrait passer pour un refus de communication; bien plus il se tient à la limite de l'espace énoncé, prêt à rejoindre l'espace d'observation englobant. Les actants sujets penchés vers lui, les mains tendues; faisant face à l'observateur², il « *Tourne* » son regard vers l'en deçà du tableau, où il est censé se trouver.

Au plan modal, cette disposition peut être interprétée éventuellement comme un désir de communiquer avec l'observateur. On dirait que le « *Christ* » fuit l'espace énoncé envahi par les actants sujets, et s'apprête à rejoindre l'espace d'énonciation.

Ces remarques intuitives peuvent être fondées par un examen détaillé. On constate que les différents espaces modaux sont occupés par des acteurs spécifiques: le «hors-champs» est composé d'un "au-delà", encadré par le portique du fond ("au-delà") et occupé par le Christ, et d'un «en-deçà», occupé par le spectateur virtuel « (ici) »; le "champ" est occupé, par deux actants sujets: l'un situé en profondeur, près de l'«au-delà», colonel LANCEDALLE («là-bas»), et l'autre situé au premier plan, près de l'«en-deçà» («là») Mme NU.

Ajoutons à cela que le haut et le bas permettent d'opposer l'humain et le divin. L'ensemble des remarques qui précèdent permet de reconnaître dans le dispositif spatial deux parcours cognitifs:

(1) un parcours du / faire – savoir /:

[Au – delà + Haut] [Là-bas + Bas] -----→ Bas

Informateur → informateur

Divin délégué

¹ Fontanille Jacques, « L'annonciation », Museo Civico, Recanati (Scala), in *Les espaces subjectifs : introduction à la sémiotique de l'observateur*, op. cit., pp. 88-89.

² Ibid., pp. 90-91.

Chapitre II-III :La poétique de la perception spatiale et la symbolisation de l'observateur dans « L'Homme aux sandales de Caoutchouc »

(Christ) (Actants sujets)

→ [Ici, En – deçà + Bas]

Observateur

Faisant face au Christ

(Le spectateur)

(2) un parcours du / ne pas vouloir savoir /:

[Là – bas + Bat] [Ici, En – deçà + Bas]

Observateur Observateur

Humain débrayé → humain embrayé

(Actants) (Le spectateur)

Situation paradoxale, où le message divin est reçu par celui auquel il n'est pas destiné, le spectateur, et refusé par celui à qui il était destiné.

Notamment, comme il a été observé que la position d'observation redouble l'organisation de l'énoncé, c'est-à-dire la configuration du texte théâtral de Kateb Yacine, et cette position coïncide avec celle où aboutit, de fait, le message divin³. Mais en même temps, elle coïncide aussi avec celle où on cherche à fuir le divin: l'espace d'observation est en effet le dernier refuge disponible pour l'actant sujet humain.

En inscrivant l'observateur à la fois sur le parcours cognitif de l'énoncé théâtral, et sur le parcours pragmatique de fuite, on suppose ici deux embrayages contraires, qui confrontent l'énonciataire à deux axiologies contraires: celle du divin d'une part, celle de l'humain de l'autre. Il s'agit d'une symbolisation rendue possible par la focalisation adoptée, qui présente ce texte, récit dominé par le divin du point de vue d'un sujet humain.

Très en amont de cette réflexion, il est intéressant de noter que la mise en commune des espaces est une source inépuisable de manipulations thématiques et narratives de l'observateur. Elle suppose en effet qu'en tant qu'acteur virtuel il appartient au même univers actoriel que les sujets de l'énoncé. C'est pourquoi, nous choisirons un second extrait pour examiner comment l'organisation cognitive de l'espace, en manipulant les relations entre l'observateur et les acteurs de l'énoncé, thématise le premier et l'identifie au second.

³ Ibid., pp. 93-94.

« *Lumière sur BOUDDHA, qui boude dans son coin.* »

Mme NU:

«*BOUDDHA? Il faut le battre.*»

Colonel LANCEDALLE:

[...]

«*Un grand match de boxe*

BOUDDHA contre le CHRIST!»

«*Un ring est installé au milieu de la scène. Entrent BOUDDHA et le CHRIST, en tenue de boxeurs.* »

« *BOUDDHA est maigre, sous-alimenté. Par contre, le christ, gavé par Mme NU, est entouré de supporters.*»

Mme NU au CHRIST:

[...]

«*Tue le, mon chéri,*

Tu peux tout permettre.

J'adore les coups bas.»

BOUDDHA, au public:

«*Dresser le CHRIST contre BOUDDHA!*

Ils jouent avec le feu. »

« *Il craque une allumette. Noir. Gris. Mêlée.*»

Colonel LANCEDALLE:

«*Dieu est mort!*

M. NU est mort!

Mme NU est en fuite.» (H.S.C., pp. 178-179)

Dans cette scène, la ligne d'horizon est située à hauteur de l'ossature du martyr; le personnage central, le ring sur lequel il se tient debout, la ville en arrière plan sont tous saisis en contre-plongée⁴, dans un angle de vision qui situe l'observateur en contre-bas; l'éclairage semble indiquer que le centre d'intérêt est situé au centre droit; en outre, la taille du personnage (Le *Christ*), et le rétrécissement latéral du champ de vision autour de son corps, supposent une vision rapprochée.

⁴ Ibid., pp. 96-97.

En somme, il s'agit par là de montrer que l'acteur observateur est supposé se placer dans la même zone que les deux antagonistes, et très près d'eux. Si on ajoute que les regards des deux adversaires suggèrent une conversion à trois, intégrant l'acteur observateur, ce dernier se trouve inscrit de fait sur le parcours figuratif des bourreaux (*Bouddha* et *Christ*), et la configuration discursive de vue se trouve réduite au rôle thématique du meurtre.

En outre, le programme est achevé, les antagonistes s'entretuent et passent dans le champ de l'observateur; ce serait en quelque sorte la sanction du programme.

Nous pouvons présupposer que les bourreaux (les sujets opérateurs) sont situés en bas et près du spectateur; la victime (*Christ*, sujet d'état disjoint) est située en haut et près du spectateur; les acteurs étrangers à l'action, sont situés en bas, à droite et loin du spectateur. La proximité associe dans une même zone de l'énoncé les protagonistes, la victime et le spectateur, et correspond à l'espace où se développe le parcours figuratif de l'exécution.

La position basse est partagée par les antagonistes (sujet opérateur) et le spectateur présenté par (Mm NU et le colonel LANCEDALLE). Ce dernier partage donc deux caractéristiques spatiales avec les deux adversaires, proximité et position basse.

On peut considérer de ce fait qu'il est inscrit sur le parcours figuratif de l'exécution en qualité de sujet opérateur. On peut dire tout au plus qu'il appartient à un actant collectif dans certains membres sont meurtriers effectifs. La disposition des acteurs en trois catégories, en fonction de leur position dans l'espace énoncé, est renforcée par l'organisation même de cet espace.

On aurait ainsi un espace réservé aux acteurs humains, espace urbain, construit et social, espace de la communication entre les hommes, situé en bas et un espace comprenant la scène, le ring, enveloppés dans une atmosphère obscure, le Christ martyrisé, la ville et la lumière noire de l'arrière plan, d'où sont exclus les acteurs humains. Le partage entre les deux correspondrait, à la ligne d'horizon, c'est-à-dire la hauteur où se place le regard du spectateur.

Celui-ci dispose certes de ces deux espaces dans son champ cognitif; mais la bipartition spatiale suppose deux faire cognitif différents: un regard rasant et plongeant, qui conjoint le spectateur à l'/humain/ et au /vouloir/ faire souffrir, c'est-à-

dire, ici, à l'espace de l'anti sujet (*Mme NU*); et un regard ascendant, orienté vers l'espace de la transcendance, vers le lieu que le martyr (*Le Christ*) contemple lui-même, et qui conjoint le spectateur au /transhumain/ et au / devoir / ne pas souffrir; ce second espace serait, à titre d'hypothèse, celui du destinataire et, à l'évidence, celui du sujet d'état disjoint.

Confronté à cette double modalisation de l'observateur, on peut avancer que ce ne sont pas deux lectures, ou deux focalisations sur le même espace, mais un seul point de vue, la seule entrée dans la scène théâtrale, qui subsume deux modalités opposées mais complémentaires.

On n'hésitera pas à dire ici, qu'au meurtre de la victime émissaire sont associés à la fois le désir de cruauté et de destruction, et le désir de réconciliation et de rédemption; le sacrifice est à la fois l'exutoire de la violence collective et individuelle et un moyen d'accès au sacré et à la réconciliation. L'énonciataire doit donc s'identifier ici à un actant observateur duel, autant au plan modal qu'au plan axiologique. Dans ce cas encore, le dispositif cognitif redouble le dispositif narratif.

Mais, le plus intéressant ici reste le type de manipulation que subit l'énonciataire par l'intermédiaire du point de vue, qui lui impose le choix entre s'identifier aux antagonistes, ou s'identifier à la victime.

Comme par ailleurs il reste spectateur d'un événement accompli, il est, quel que soit son choix ou son absence de choix, en position de juge évaluateur, dans le cas de l'identification aux adversaires, engendre la culpabilité; l'hétéro évaluation, dans le cas de l'identification à la victime engendre la compassion. On voit que la thématization de l'observateur entraîne aux niveaux plus profonds de la signification, des investissements modaux, actantiels et passionnels complexes, voire contraires.

Cette démarche d'investissement sémantique pour l'observateur, qui a le mérite de la clarté ne peut cependant pas, à notre avis, être adoptée de manière exclusive: peut-être parce qu'elle est en quelque sorte assoiffée d'intersubjectivité et qu'elle tend pour l'analyse d'un aussi vaste texte, à prévoir des relations polémiques entre différents types d'observateurs, entre différentes positions d'identification proposées à l'énonciataire.

C'est pourquoi, nous choisirons une seconde option, celle du voyeurisme spécialement riche en implications passionnelles, nous retiendra ici plus particulièrement. Ce type de configuration qui mêle spectateur, voyeurs et

contemplateurs sous la catégorie générale de l'observateur figure dans la scène II (H. S. C., pp. 86-87). Cette scène présente à première vue un espace unique qui ne peut être attribué qu'à un spectateur unique.

«Ils quittent la scène. Lumière sur LANCEDALLE.

Il observe à distance les généraux CARRIERE, SALON et ALEXANDRE.»

(H.S.C., p. 86)

«Les trois généraux jouent à cache-cache, mais LANCEDALLE les poursuit.»

(H.S.C., p. 87)

Nous pouvons montrer ici que le spectateur n'est qu'un acteur recouvrant trois modalisations différentes et trois positions subjectives différentes. L'espace homogène et unique dont il était question plus haut est en effet, pour le spectateur, un espace de la contemplation. Nous constatons que ces trois thématiques correspondent à des parties différentes de cet espace. Il s'agit donc d'une hétérogénéité de la spatialité elle-même et non pas d'une triple lecture isotopique du même espace.

Le spectateur participe de l'espace du voyeurisme⁵ dans la mesure où le découpage du champ l'associe inévitablement au « *Colonel LANCEDALLE* ». En effet, ce « *Colonel* » est pour partie obstrué et pour partie accessible. Si nous confrontons cette observation au fonctionnement du carré modal de la mise en commun des espaces d'énonciation et d'énoncé, nous observons que la figure du « *Colonel* » est l'objet du parcours suivant: pour que ce « *Colonel* » ne soit pas vu, il faut lui attribuer une partie cachée et supposer la continuité entre cette partie et celle qui est visible.

Donc, ce qui pouvait passer pour obstrué est réinterprété comme inaccessible et renvoyé au hors champ. La partie /visible/ est alors interprétée comme ce qui est accessible d'une figure appartenant pour partie au hors champ, et les parties directement situées sous le regard (les visages les mains) sont considérées comme exposées.

Mais, nous entendons aussi par là que l'espace obstrué/accessible, celui qui caractérise « *Le Colonel* » en tant qu'acteur de l'énoncé, est interprété comme le prolongement de l'espace où se situe l'observateur, caractérisé comme inaccessible. Une

⁵ Cf. Fontanille Jacques, « La chute d'Icare », Musées royaux des beaux arts de Belgique, Bruxelles in *Les*

espaces subjectifs : Introduction à la sémiotique de l'observateur, op. cit., pp. 91-92.

telle homologation a pour effet d'homologuer les deux espaces, et surtout de réduire le spectateur au rôle thématique du voyeurisme

Conséquemment, le voyeurisme sera en outre décrit comme un système d'antagonisme, puisqu'il résulte de la confrontation, entre un / vouloir/ ne pas informer, qu'atteste le jeu de cache-cache, choisi comme protection contre l'intrus par les trois « *Généraux* », et un /vouloir/ observer, dont témoigne en particulier la quête insistante du « *Colonel* ».

Toutefois, en tant qu'assistant, acteur doté d'un corps virtuel, l'énonciataire se différencie du « *Colonel* », puisqu'il n'est pas séparé des « *Généraux* » par le jeu de cache – cache, la présence ou l'absence de l'obstacle visuel détermine le régime intersubjectif des sujets débrayés dans l'énoncé; nous pouvons dire que le « *Colonel* » espionne, alors que l'énonciataire-assistant contemple; pour ce dernier, le système est de conciliation; en effet le fait que les « *Généraux* » n'aient pris aucune précaution à l'égard de l'acteur situé du côté de l'observateur peut s'interpréter comme /ne pas vouloir/ observer de l'énonciation est compatible avec le vouloir /observer de l'énonciataire – assistant. D'où le système dit de conciliation; cette configuration particulière, entre /ne pas vouloir/ ne pas informer et / vouloir/ observer peut être dénommée acceptation de la curiosité.

À cet égard, la présence d'une scène éclairée avec une extrême netteté d'une lumière éblouissante, à la frontière de l'espace d'observation, est déterminante: cette lumière anaphorise le miroir des « *Généraux* », et ouvre, pour l'assistant participant, la possibilité de se regarder aussi; l'anaphore est même complète puisque, comme l'image virtuelle de l'acteur-spectateur manque à travers le reflet de la lumière sur la scène, et pour cause l'image virtuelle des « *Généraux* » manque à travers le miroitement de la lumière sur le plateau théâtral, enfin le traitement chromatique des deux surfaces est strictement identique. Ce qui est caractéristique, c'est que la pénétration progressive de l'espace énoncé par l'énonciation s'accompagne d'un parcours modal doublé d'un parcours thématique, voire passionnel.

Cette lecture est riche en implications. Tout d'abord elle permet de montrer qu'un point de vue, même solidement établi sur une construction esthétique ne procure pas pour autant une lecture isotope du discours énoncé.

L'identification proposée à l'énonciataire apparaît plutôt comme un processus dynamique sur lequel s'articule l'espace subjectif qui lui est offert, et organisé en sous-main par des transformations modales, qui régissent son avancée progressive dans l'énoncé. Car, pour lui aussi, la diversité des instances d'identification ne se présente pas comme une dispersion aléatoire; même si l'observateur apparaît avec plusieurs identités, spectateur assistant, assistant participant⁶, ces identités sont ordonnées et régies par le système des régimes intersubjectifs.

Par ailleurs, les figures passionnelles retenues (voyeurisme, contemplation) sont des effets de sens de la sensibilité des dispositifs modaux sous-jacents, c'est-à-dire des confrontations entre les deux types de/vouloir /, essentiellement. Comme ces dispositifs modaux sont organisés en système, et sont dotés d'une syntaxe par le modèle des régimes intersubjectifs, nous pouvons en conclure que les diverses passions mises à jour au niveau de cette scène appartiennent au même microsystème passionnel, et procurent à l'énonciataire un parcours pathémique ordonné.

II-III-2 Les variations morphologiques des segments subjectifs de l'observateur

À un niveau plus profond que la stricte modalisation cognitive, ou même que les catégories spatiales grâce auxquelles elle est inscrite dans l'énoncé (distance, franchissement, englobement, ...) nous rencontrons des manifestations figuratives de la subjectivité, des manifestations discursives auxquelles nous pouvons reconnaître alors un contenu et une expression. Autant dire que l'étude de ces formes discursives de la subjectivité et des points de vue débouche sur une description morphologique, c'est-à-dire sur une description d'une forme de l'expression, associée à une forme du contenu.

Par ailleurs, la forme du contenu mise en place précédemment ne dépend pas de la pièce théâtrale effectivement réalisée, mais d'une organisation sémiotique immanente de la subjectivité, alors que la forme de l'expression que nous allons examiner maintenant peut, à partir d'un petit nombre de possibilités, adopter un codage spécifique pour chaque scène. Il faut préciser tout de suite que, dès lors que nous cherchons à caractériser des segments subjectifs, et non plus seulement des actes subjectifs énonciatifs, la référence à un observateur est indispensable: le propre d'un segment

⁶ Ibid., pp.96-97.

Chapitre II-III :La poétique de la perception spatiale et la symbolisation de l'observateur dans « L'Homme aux sandales de Caoutchouc »

subjectif, c'est justement de référer un acte énonciatif à un observateur. Nous allons examiner ici uniquement les propriétés du plan de situation, pour commencer.

Observons d'abord le passage suivant tiré de la scène VI pages 187-188.

« *Le président s'installe devant son prie-Dieu- il se regarde subrepticement dans un miroir de poche, et parle à Dieu, qui lui répond: le monologue présidentiel peut se jouer ici comme un dialogue de ventriloque.* » (H.S.C., p.187)

« *Il s'aperçoit que son miroir reflète Alabama.* »

« *Il se tourne vers Alabama, et lui jette une pièce d'un dollar.* »

« *Alabama, tenant la pièce comme un miroir, singe la prière du président.* » (H.S.C., p.188).

Le président: « *Une panthère noire dans mon église!* »

ALABAMA: « *Il nous faut cette église.* »

CHŒUR, menaçant: « *Il nous faut cette église.* »

« *Le chœur occupe l'église et envahit la scène.* » (H.S.C., p.189)

Nous pouvons supposer que le plan de situation peut être situé avant ou après le segment subjectif⁷; avant, il permet de situer « *L'église* » sur la scène, où le regard va ensuite isoler l'édifice; après il révèle les positions respectives du « *Président* » et « *ALABAMA* », et introduit ainsi une composante proxémique dans la relation intersubjective établie par le regard. Dans la scène initiale de l'église où le « *Président* » découvre « *ALABAMA* », deux élargissements de cadre vont donner successivement deux évaluations différentes de la distance interpersonnelle.

Le premier, procurant une extension latérale du cadre, et adoptant une direction perpendiculaire à celle du regard du « *Président* », mesure littéralement la distance sociale entre les deux sujets, et encombre l'intervalle qui les sépare, du fait de l'angle choisi, d'objets et personnages divers. Ainsi, nous voyons que ce plan de situation comporte une sorte de travelling, par lequel, nous avons pu déduire pourquoi il se donne comme évaluation de la distance: il la parcourt, dans un espace occupé, obstrué.

Le second procurant une extension perspective, adopte la direction du regard du « *Président* », tout en plaçant l'observateur spectateur dans son dos: les obstacles sont tous éliminés, et une distance personnelle possible, est ainsi évoquée; relation

⁷ Fontanille Jacques, *Le savoir partagé*, Paris, Amsterdam, Hadès-Benjamins, 1987, deuxième partie, chapitre 4, p.33.

interpersonnelle qui se condense dans un échange de regards, dans un espace désoccupé, où seule compte alors la direction.

La fonction proxémique et intersubjective des plans de situation est par ailleurs confirmée par ceux qui, lors des poursuites dans « *L'église* » montrent le « *Président* » cherchant à voir sans être vu, et se cachant dans les recoins de l'édifice. Donc, l'axiologie sociale et individuelle règle l'éthique du regard et lui interdit le contact direct avec les choses et les gens. Pour en revenir au point de vue complet, nous constatons que cette scène présente deux réalisations différentes du segment subjectif en un seul plan: en plan à miroir, on note ses reflets suivants, assemblés sans coupure: un rétrécissement du cadre met en évidence l'observateur « *Le Président* » qui voit « *ALABAMA* » dans son miroir, et son objet, passant par l'un des côtés de l'église.

Ainsi cette scène est mise en valeur par une sorte de travelling⁸ optique avant qui isole « *ALABAMA* » de l'autre côté de la chapelle, faisant réunir le chœur qui le rejoint. Un travelling optique arrière montre en élargissant le cadre à nouveau, le « *Président* » fuyant « *ALABAMA* » et le « *Chœur* », rappelant ainsi qu'il s'agissait bien de la vision du personnage. Notamment, le miroir rassemble en une seule prise de vue, et sans variation d'angle la situation d'ensemble, qui est une vue de la scène y compris l'église dédoublée, l'observateur, vu directement et le contenu de sa vision, le chœur qui occupe et envahit l'édifice en s'avancant vers le « *Président* ».

Toutefois, au niveau de cette scène, on ne saurait en effet reconnaître sans risque les sentiments exprimés par le visage de l'acteur-observateur, mais on peut décider si l'expression en est dysphorique, euphorique ou neutre. Il suffit de comparer les premiers plans d'observateur avec les derniers, à partir de la deuxième poursuite du « *Président* » dans l'église, pour s'en convaincre, mais, parfois aussi, dans une conception d'aversion, l'adéquation entre le sème thymique repérable sur le visage du « *Président* » et celui propre au contenu de la vision, et ce, quel que soit le statut du segment subjectif, point de vue, inflexion, ou projection.

Ainsi, au tout début, le visage du « *Président* » porte les signes de la /non-euphorie/; ou, plus loin, l'homme qui s'installe devant son prie-Dieu dans la chapelle, et dont le visage agité, porte les signes de la /dysphorie/. Et le dernier point de vue, dont

⁸ Lagny, M., Ropars M. –Cl., et Sorlin, P., « Le récit saisi par le film », *Hors-cadre* (2). 1986, Paris, Presses universitaires de Vincennes, p. 117.

l'objet est la silhouette d'*Alabama* s'approchant en contrejour est clos sur l'affect ultime, sur le visage de l'observateur, achevé par l'émotion que la vision de la scène a suscitée.

Au plan de l'expression, la clôture est parfois la seule indication sûre de la présence d'un segment subjectif. Pendant qu' « *Alabama* » s'avance vers le président, en lui jetant la bible, visant sa tête, par exemple, nous remarquons la succession suivante:

«*ALABAMA s'avance vers le président, mais celui-ci l'arrête, en lui jetant la Bible.*»

«*ALABAMA renvoie la bible, visant la tête du président, qui esquive le coup, ramasse pieusement le livre saint, et le met dans sa poche.* »

Le président: «Mon dieu, c'est de la haine.»

«*Vous manquez d'affection.*» (*H.S.C., pp. 189 – 190*).

Pendant qu' « *ALABAMA* » renvoie la bible au « *Président* », une série de champs / contre champs fait alterner les visages des deux observateurs réciproques. À la suite d'un dernier contre-champ sur le « *Président* » une courte séquence montre son visage convulsé par la colère. Le visage de celui-ci réapparaît, découvrant les intentions d' « *ALABAMA* ». La séquence de l'avertissement pourrait passer pour une séquence narrative ordinaire, juxtaposée à celle de la découverte avec une ellipse temporelle et spatiale plausible. Mais la clôture subjectivise cette séquence voire cette scène et la transforme en projection anticipatrice. C'est bien le plan de clôture⁹ qui permet de lire rétrospectivement le segment comme subjectif.

Aussi, nous remarquons un autre cas de figure, beaucoup plus fréquent, dans les séries de segments subjectifs: le plan de clôture de l'un est aussi le plan d'ouverture du suivant: l'observateur baisse les yeux (clôture) puis les rouvre (ouverture), ou bien fixe un point de l'espace, détourne les yeux (clôture), puis un autre point de l'espace (ouverture). De tels dispositifs encouragent à considérer le segment subjectif comme une syllabe du plan de l'expression théâtrale.

Donc, nous pouvons avancer que le plan de clôture est manifestement un indice méta-discursif; non seulement il contient les sèmes thymiques significatifs des passions du personnage-observateur au plan de l'énoncé, mais il marque en outre au plan de l'expression, le rôle dominant du dispositif subjectif dans «*L'Homme aux Sandales de Caoutchouc*» de Kateb Yacine. Inversement, dans ce contexte, l'absence de clôture du

⁹ Ibid., p. 118.

Chapitre II-III :La poétique de la perception spatiale et la symbolisation de l'observateur dans « L'Homme aux sandales de Caoutchouc »

segment subjectif n'apparaîtra pas comme une forme non marquée, plus simple, mais comme une éliision significative.

Par exemple, entre les deux scènes, celle de la dispute violente réunissant le « *Président* » et « *Alabama* », où les clôtures sont systématiques, et la scène d'accablement des deux personnages, où ils ont disparu, nous voyons qu'une transformation est à l'œuvre: chaque segment subjectif des deux scènes s'achève sur l'embrayage cognitif, sur la tension énonciative.

Les segments clos de la première scène correspondent à l'étape de la contemplation unilatérale, qui suscite la stupeur du « *Président* » à la riposte d'« *Alabama* » qui le regarde à son tour; les segments ouverts¹⁰ de la scène de défaite correspondent à l'étape du regard réciproque, dans lesquels nous pouvons découvrir rétrospectivement que le « *Président* » est à la fois regardé et regardant: il se dérobe à l'échange de regards, ne peut assurer ce contact direct en public, puisqu'il est lui-même observé par les autres (le chœur).

Le « *Président* » recherche la « *paix* », il scrute les visages, sans que les personnes observées s'en aperçoivent. Au fur et à mesure qu'il perd l'initiative, la personne observée rend le regard. Mieux qu'un regard échangé, la personne qui était observée sollicite le regard de l'autre et propose un contact direct et non aléatoire.

Après la scène de défaite, où le regard de l'autre l'a provoqué, le « *Président* » refuse le contrat intersubjectif et décide de partir. Ici-même, concrètement, le segment subjectif clos qui caractérise la contemplation unilatérale change de statut:

La contemplation ne peut plus être innocente, le / voir sans être vu / apparemment aléatoire et insignifiant au début, résulte maintenant d'un refus du contact et de réciprocité, il s'est donc transformé en /vouloir/ /voir sans être vu /, et le caractère unilatéral est maintenant assumé par le sujet.

Nous avons pu comprendre, par contraste, qu'au niveau de cette scène, l'enjeu est entièrement déplacé sur le regard, et sur l'acceptation ou le refus de l'échange intersubjectif, conformément à ce qu'autorise la forme de l'énonciation énoncée de celle-ci.

¹⁰ Ibid., p. 200.

Chapitre II-III :La poétique de la perception spatiale et la symbolisation de l'observateur dans « L'Homme aux sandales de Caoutchouc »

Donc, il est à noter que le « *Président* » en tant que personnage assistant participant s'est accordé un répit de pragmatique et de thymique. De fait, en tant que personnage de cette scène, est un militaire qui croit à l'autonomie du cognitif, de la création par l'esprit; et il s'avère en fait que l'échec de sa mission a aussi malgré tout des effets affectifs et somatiques.

Donc le moyen de neutraliser les effets pragmatiques et thymiques consiste ici à postuler leur interdépendance avec le travail de l'esprit, avec le cognitif. Aussi, le premier plan de la scène est un avènement somatique du regard: le « *Président* » fixe de ses yeux son miroir sans pouvoir prier, et tourne son regard vers « *ALABAMA* » sans pouvoir abaisser ses yeux. Le sujet délégué du regard n'est ici qu'une forme de sujet sans /vouloir/, et un sujet d'état, un pur récepteur à qui manque en particulier l'hypersavoir qui définit et constitue l'observateur.

Cependant, dans l'usage pragmatique qu'il fait lieu « *L'église* », le regard se réveille comme moyen, comme programme d'usage. C'est le regard du militaire qui est dominé par le mouvement; c'est aussi le regard du gouverneur qui parcourt la chapelle et y découvre son rival « *ALABAMA* ».

En somme, nous constatons que les trois dimensions du faire sémiotique tissent le réseau des actes énonciatifs: les dimensions pragmatique et thymique¹¹, non orientées, non programmées, mettant le regard à leur service, sont déjà modalisées par le cognitif. Mais, ici le cognitif, de dominant qu'il était, est devenu une activité subalterne, un programme d'usage. Au cours des deux scènes, nous observons deux transformations: la spécification entre pragmatique et cognitif s'inverse, puisque c'est la curiosité de voir qui anime le personnage, c'est la passion cognitive qui lui fait poursuivre « *ALABAMA* » et le « *Chœur* » dans l'église. C'est à ce moment là le faire pragmatique (déplacement) qui est investi dans les programmes d'usage de la quête visuelle.

La spécification entre thymique et cognitif s'inverse aussi; auparavant, la recherche visuelle était au service d'une répulsion spontanée pour « *ALABAMA* »; après transformation, c'est encore le cognitif qui domine, et le thymique n'en est que le programme d'usage. Cela se traduit, par une perception d'affect, puisque animé par un sentiment de haine pour son adversaire, il se met à imaginer la scène

¹¹ Greimas (A. J.) : *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, p. 125.

de l'avertissement voire de menace: le faire thymique est bien la condition nécessaire du faire cognitif imaginatif.

Deux nouvelles transformations parallèles ont eu lieu, et qui mettent la quête cognitive en position dominante; la fonction de l'esprit est restaurée, car un objet de valeur, la liberté, a été proposé au sujet. On comprend maintenant comment le personnage-observateur peut mourir par le regard; tant que le faire cognitif était sous la dépendance du thymique et du pragmatique, ceux étant en moment de répit, non programmés, le sujet ne risquait pas d'outrepasser sa compétence.

La fin des deux scènes est particulièrement significative de cette évolution. Un procès d'épurement cognitif et esthétique s'achève ici: « *ALABAMA* » apparaît comme le médiateur qui dépasse le « *Président* »; par ailleurs, les deux scènes s'achèvent sur un pur point de vue de détermination pragmatique ou thymique: quant l'assistant participant disparaît, le regard retourne à la vacuité originelle de la représentation théâtrale.

D'autre part, pour des raisons de clarté, il nous paraît nécessaire qu'étant donné que les deux scènes sont organisées autour d'un assistant, les quelques cas de retour au spectateur apparaîtront comme des ruptures dans l'homogénéité subjective de celle-ci; nous les traiterons comme des contrastes significatifs. A partir de la position subjective de l'assistant, l'attribution de segments visuels à un spectateur résulte en effet d'un embrayage¹² cognitif et spatial, grâce auquel l'énonciataire accède à l'énoncé sans l'intermédiaire d'un personnage particulier; pour autant, le personnage – observateur reste la référence subjective de base.

En effet, on reconnaît le spectateur au fait que le contenu de la vision ne peut pas être saisi par l'assistant dans la position où il se trouve. Nous pouvons suggérer le segment suivant: lors de l'arrivée du « *Président* » à l'église, on le voit quelque part sur la partie la plus élevée du plateau théâtral où est plantée la bâtisse.

Celle-ci est vue de manière instable et dont les contours sont adoucis, peu nets, et la vision doit être attribuée au passage du « *Chœur* » sur la scène. Un contre-champ nous montre « *L'église* » de face, apparemment immobile, à la place où, dans le segment subjectif, on trouverait le visage de l'observateur de face.

¹² Ibid., p. 85.

Il s'agit d'un point de vue inversé, où l'observateur est donc un spectateur thématique comme « *Gouverneur* » faisant son devoir religieux, représentait une classe d'acteurs à laquelle appartient le « *Président* ».

Mais cette construction n'a d'autre effet que de préciser les conditions pratiques de la perception et d'en montrer les effets dans l'image; en d'autres termes le recours au spectateur thématique permet de manifester la compétence cognitive, autorise des analyses détaillées d'un visage, et ne traduit en fin de compte qu'un regard sélectif qui cherche à mieux voir, qui scrute, et relève généralement de l'inflexion¹³.

Nous allons examiner pour finir deux cas révélateurs. Le premier est le long plan- séquence d'introduction du gouverneur dans la scène de « *L'église* » où il est attendu par « *ALABAMA* », puis il le suit pendant qu'il recherche une place. La position d'observation est caractérisée comme suit: hauteur médiane par rapport au personnage debout, placé à l'opposé de la porte de « *L'église* ». Une telle position détermine des obstructions visuelles: des colonnes, divers objets, et le « *Chœur* » font obstacle dans le champ visuel, en particulier lors du déplacement du « *Président* »; les obstructions auditives ne manquent pas non plus puisque nous entendons les déclamations du « *Chœur* »: ainsi, lorsque le « *Président* » parle à « *ALABAMA* », nous voyons ses lèvres bouger.

Inversement, pour le même spectateur, des accessibilités sont ménagées: nous entendons la dispute violente quand le « *Chœur* » s'est tu; ou bien, la mise au point sur le « *Président* » se déplaçant au second plan, et le flou qui, à l'inverse affecte les obstacles du premier plan, rendent le parcours du personnage accessible.

Nous avons affaire dans ce cas à un spectateur thématique d'abord comme « *Militaire* », sans identité actoriale; plusieurs autres plans ou segments sont organisés ainsi autour de lui (« *Président* », « *Gouverneur* ») grâce auxquels il est attendu comme personnage principal dans « *L'église* ». Et nous constatons que, somme toute, les restrictions ou augmentations du /pourvoir observer/ attribuées à ce spectateur récurrent sont prises en charge par le rôle thématique (Dominant) que le personnage a adopté ou va adopter.

Nous pouvons dire que le regard du spectateur, tout en conservant la même charge sémantique, thématique et figurative, que celui de l'assistant quitte le corps de

¹³ Ibid., p. 375.

l'acteur. Dans la mesure où les contenus de vision font ici office de plans de situation pour les segments subjectifs assumés par le « *Président* ».

Conséquemment, nous arrivons à suggérer que cette scène contient une projection passionnelle prospective¹⁴ ; c'est une séquence de l'avertissement. Les débrayages spatio-temporel qui enclenchent cette dernière sont variés; la transition se fait sur la voix entendue par le personnage /ici/et/maintenant/, puis intégrée à plus loin à une scène qui se déroule / ailleurs/; sur le « mouvement »; un même mouvement du corps, une rotation, ou une flexion pour s'asseoir, commence /ici/ et/ maintenant/, se poursuit / ailleurs/.

Tout se passe comme si le personnage, nous a entraîné dans ses pensées, nous y abandonnait en cours de segment, et continuait sa vie de « *Président* » à un autre rythme parallèlement. En cours de segment, la conscience du personnage nous abandonne au profit d'une subjectivité plus abstraite qu'on reconnaîtra comme celle d'un focalisateur: il a perdu les coordonnées spatio-temporelles du spectateur. Mais, même décalés dans l'espace et dans le temps, les plans de clôture existent, et confirment que la subjectivité à l'œuvre dans le segment est toujours celle du « *Président* ».

II-III-3 La manifestation plastique de l'observateur

Le rôle médiateur de la subjectivité énonciative fait l'objet d'une lecture méta-discursive tout au long de la pièce théâtrale, grâce aux appareils photographiques, cameras que nous pouvons regrouper sous l'appellation « adjuvants de la vision¹⁵ ». Ces objets acquièrent une présence matérielle, un traitement plastique témoignant de leur rôle d'adjuvant. On en relèvera quelques exemples tirés de la scène VII pp. 213-239.

REPORTER: « Vous allez tuer TROÏ! »

LANCEDALLE: « La C.I.A. n'est pas une petite fille.

Nous tuons le bandit,

Et nous sauvons le colonel. »

« Lumière sur TROÏ, près du poteau d'exécution, encadré par un prêtre et un officier. Le REPORTER braque sur lui une caméra de télévision. »

REPORTER, montrant TROÏ.

¹⁴ Ibid., p.202.

¹⁵ Paris Jean, *L'espace et le regard*, Paris, le seuil, coll. « Pierre vive », 1965, p. 154.

« Il est tout souriant.

Peut être ne sait – il pas

Qu'on va le fusiller? » (H.S.C., p. 213)

Nous constatons que la caméra vient littéralement encombrer le premier plan, matérialisant en quelque sorte la frontière entre l'espace énoncé et l'espace d'énonciation. Ici, l'appareil cinématographique, en particulier, est véritablement l'équivalent de l'appareil formel d'énonciation: c'est l'évocation, dans l'énoncé, du procès de filmage lui-même. Pour confirmation, on va essayer de faire observer les deux apparitions de cet appareil, qui donneront lieu à de véritables opérations de commutation: le regard de l'assistant et l'appareil photographique entre en concurrence et en relation de substitution. Examinons d'abord le deuxième exemple:

LUONG: « Et que diriez – vous

Si nos aviateurs

Attaquaient les états Unis? »

CAPITAINE SUPERMAC:

« C'est impossible. Quelle folie ! »

LUONG: "Voici une photo

Prise de votre avion

On voit tout le combat

Voici la trace de ma fusée

J'ai eu l'honneur

De vous descendre » (H.S.C., pp. 238-239).

« Projections: crimes de guerre des états Unis. »

LUONG: « Voici les destructions.

Et voici les victimes. » (H.S.C., p. 241)

Dans la première occurrence, le reporter braque son appareil sur le condamné « TROÏ »: un éclair métallique confirme le contenu de la prise de vue: un plan large exhibe clairement « TROÏ ».

Mais immédiatement, dans le segment suivant, le regard humain reprend l'initiative sur le regard mécanique: plusieurs points de vue encadrés par les plans de visage du « Reporter » observateur montrent le condamné plongé dans une douce

béatitude, comme par ailleurs sa physionomie est saisie dans tous les sens par une rotation de la caméra, on a suffisamment d'indication sur l'existence d'une dimension thymique ; la rotation du visage sur l'écran, qui littéralement, le désoriente par rapport à l'espace énoncé, empêche qu'on interprète la position subjective du personnage ; la reprise d'initiative subjective est déclenchée au niveau de la voix, car le « *Reporter* » redevient sujet du regard à partir du moment où sa voix interpelle « *LANCEDALLE* » ; on reconnaît ici le rôle de l'hypersavoir: la voix signale qu'il y a quelque chose à voir, et ce quelque chose à voir instaure la quête visuelle du « *Reporter* ».

Aussi, au moment même où il revient sujet énonciatif, abandonnant son statut de photographe, et passe au premier plan, en limite de l'en-deçà du champ, du côté de l'observateur: il devient lui-même objet de la vision pour un autre sujet énonciatif, mais son passage à la frontière de l'espace énonciatif marque ici l'échec de la commutation¹⁶ énonciative.

Dans la seconde occurrence, l'appareil et la photo sont en position d'observateur secondaire, dans la photographie aérienne, en amorce de l'espace d'énonciation. Ainsi, on pourra signaler que les déplacements aériens sont vus d'en-bas : il ya là un partage intéressant entre, d'une part, une conquête pragmatique et idéologique, et, d'autre part, un parcours visuel.

Ici, le regard a un double statut, informatif et performatif, descriptif, il est l'intermédiaire subjectif par lequel le spectateur accède au savoir sur les désastres de la guerre, c'est-à-dire qu'il recueille et redistribue de l'information narrative; performatif, il est regard qui cherche le regard de l'autre qui exprime la curiosité, qui provoque l'intérêt et appelle l'échange des regards. On pourrait encore distinguer, dans le même ordre d'idées, entre la force illocutionnaire du regard, reconnaissable à l'intensité des affects dans les plans de clôture, et la force perlocutionnaire qui lui permet d'éveiller l'attention.

La valeur performative¹⁷ du regard coïncide exactement comme surdétermination du cognitif par le thymique et le pragmatique. Par ailleurs un des modes d'existence sémiotique du regard, le mode descriptif-informatif est à la fois énoncif, le personnage s'informe, et énonciatif, le regard nous informe.

¹⁶ Ibid., p. 155.

¹⁷ Ibid., p.160.

Pour le premier, c'est clair: Le « *Reporter* » agit par le regard à l'intérieur de l'énoncé. Pour le second, l'appareil reste seul observateur énoncé, dans le plan d'ensemble où « *LUONG* » n'est plus qu'une silhouette sur l'horizon; personnage-assistant dont la subjectivité dominante s'éteint; mais l'existence d'une composante performative, et pas seulement informative, à l'intérieur même de l'instance d'énonciation est suggérée par l'omniprésence de l'évaluation et du débat esthétique: l'esthétique plastique et théâtrale de Kateb Yacine fait écho à la quête esthétique de ses personnages. Or, comme la quête esthétique énoncive (celle du Reporter) et la quête esthétique énonciative (celle de Kateb Yacine dramaturge) passe par le même médium, le regard.

Ainsi, nous remarquons que la dimension cognitive où est installé l'observateur se déploie en parcours modal et narratif, et conséquemment les parcours spatiaux et en particulier les franchissements manifestent des acquisitions ou des pertes modales. Dans le fragment qu'on peut citer maintenant, on note de telles opérations:

LUONG: « *Un de vos amis*

Est tombé ici

Sous les balles. »

CAPITAINE SUPERMAC: « *tout de même, ce n'est pas bien.*

Vous êtes sortis des nuages.

Je ne vous ai pas vus. » (H.S.C., p. 239)

Les transformations spatiales y sont tout d'abord prises en charge par la dimension pragmatique: le projet de bombardement se réalise par l'acquisition des instruments au lieu paratopique¹⁸ (La Ville « le Viêt-Nam »), puis par un déplacement au lieu topique proprement dit, où l'acte doit être accompli. C'est l'objet même qui figure la frontière des deux espaces, « *Les Balles* » qui assure le changement d'isotopie: d'abord liée au /pouvoir faire/ pragmatique, elle devient une interrogation concrète sur la dimension cognitive.

A partir de ce moment, le déplacement est, comme on l'a déjà remarqué, pris en charge par la dimension cognitive, le parcours cognitif qui échouera, a pour objet de transformer « *LUONG* », et le « *CAPITAINE SUPERMAC* » en messagers, c'est-à-dire de les conjoindre à un certain savoir qu'ils doivent restituer. L'espace se subdivise alors

¹⁸ Ibid., p. 165.

ainsi: lieu prétopique « *Ils baissent les yeux dirigés vers la terre* » et sont confrontés aux « *Destructions de la guerre* »; c'est le lieu du manque cognitif; lieu paratopique où s'écroulent les victimes sous les balles de guerre, par un franchissement. C'est le lieu de la disjonction / la mort/. Lieu mésotopique; c'est le lieu du crime. Il délivre le savoir qui devra être transmis.

Le franchissement dans les deux espaces est, soigneusement manifesté, mais avec un autre changement d'isotopie: on passe alors sur la dimension thymique, avec un enchaînement de passions comportant aussi une acquisition modale /l'effroi/et/l'horreur/ et une performance /le bouleversement/ désignée par la phrase « *Tout de même, ce n'est pas bien* » pour laquelle se dessine un lieu topique indéfini /lieu apocalyptique jetant l'effroi des fins de monde. Les trois dimensions narratives s'enchaînent, le lieu de performance de la précédente devenant chaque fois le lieu de manque pour la suivante; par conséquent la dynamique spatiale change trois fois d'orientation et de signification.

Pour la dernière transformation, elle est d'autant plus claire qu'avec le verbe « *Tomber* », l'observateur se meut, dans le scénario lui-même, par le contrôle de cette opération de bombardement. Ici, une donnée nous semble déterminante: les régimes intersubjectifs établis entre les différents partenaires, en particulier entre l'observateur et l'informateur, régissent de fait la signification et l'orientation des opérations sur l'espace d'observation et sur l'espace observé.

Nous allons choisir une seconde option, qui consistera à envisager la perception spatiale sous forme d'un échelonnement latéral¹⁹ qui s'applique ici à plusieurs figures associées, et dont l'interprétation en est parfois difficile. Examinons le passage suivant:

« Les généraux s'éloignent puis ALEXANDRE revient seul. Il porte un masque d'éléphant.

Il va vers l'oncle Ho, qui bondit aussitôt sous un arbre à caoutchouc »

Oncle HO, à part:

« Ce sera une guerre

Entre un tigre et un éléphant.

Si le tigre s'arrête,

L'éléphant peut foncer,

¹⁹ Thierry, Y., *Le paysage flamand au XVII^{ième} siècle*. « Les gammes chromatiques dans le paysage flamand au

XVII^{ième} siècle » Actes sémiotiques, bulletin n° 4/5, pp. 21-28.

Et le percer de ses défenses. ».
« Le tigre ne s'arrête pas
Tant qu'il fait jour,
Il se cache dans la jungle.
Il surgira pendant la nuit,
Se jettera sur l'éléphant,
Lui arrachera le dos par lambeaux » (H. S. C., pp. 74-75)
Oncle HO: « L'éléphant mourra.
Il mourra d'épuisement
Et d'hémorragie »
« Dans ce pays de caoutchouc,
Les hommes et les arbres
Sont aussi souples que les tigres »
CHŒUR: « Arrêtez la sale guerre! » (H. S. C., pp. 76-77)

On s'aperçoit que l'échelonnement latéral sert à tout autre chose qu'à l'expression de la profondeur. Ici, l'espace d'énonciation est la surface du grand végétal ligneux; l'espace énoncé est désigné par le titre même de la pièce théâtrale « *L'Homme aux Sandales de Caoutchouc* » comme un symbole d'émancipation.

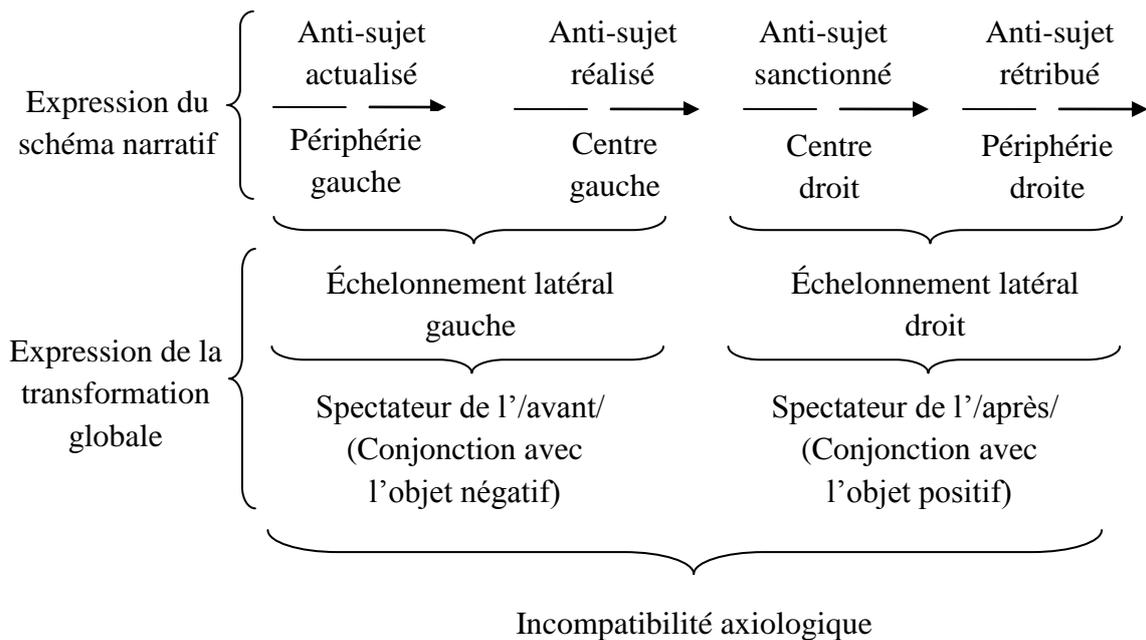
Un observateur est pourtant supposé, puisqu'on distingue la partie avant de ce lieu, où on voit l'arbre franc de pied en pleine sève, ainsi que le dessus et la base du végétal, de la partie arrière, où on ne le voit plus; en outre, la coexistence des différents acteurs (humains, végétaux) qui occupent le lieu donne aussi une profondeur. Mais l'espace énoncé n'est que peu affecté par la vision, reste en grande partie indépendant de l'espace d'énonciation.

En position d'observateur, nous pouvons dire que l'espace entouré est orienté vers une ouverture et que, de la partie gauche de la clôture jusqu'à la partie située à droite, les personnages sont distribués de manière à représenter une série de séquences narratives: la proposition de l'anti contrat « *L'éléphant* » à l'extrême gauche, la performance de l'anti-sujet « *oncle HO* » au centre gauche, la sanction au centre droit « *Le tigre* » et la rétribution négative à l'extrême droite, dans l'au-delà où retentissent les cris des opprimés, désignés ici par le *chœur*: "*Arrêtez la sale guerre*". L'ensemble de ces corrélations constitue un système semi – symbolique, où l'échelonnement latéral,

Chapitre II-III :La poétique de la perception spatiale et la symbolisation de l'observateur dans « L'Homme aux sandales de Caoutchouc »

lui-même préfigure le parcours discursif de l'énonciataire. Ce qui signifie, en d'autres termes, que l'histoire de guerre en viet-nam, telle qu'elle est ici mise en image, peut être lue de deux manières différentes: tout d'abord, par un Observateur qui saisit la micro syntaxe traduite de gauche à droite par l'alignement des étapes successives du schéma narratif, ensuite, par deux positions d'observation d'où on saisit la macro-syntaxe, traduite par les deux échelonnements symétriques.

Pour le premier Observateur, c'est la distribution horizontale des quatre groupes de figures qui l'emporte; pour le second, c'est la duplication des échelonnements latéraux qui domine. Dans un cas, on sélectionne l'enchaînement logique des événements, et dans l'autre, l'inversion du contenu, la substitution d'un objet négatif (la répression, la guerre) à un objet positif (la liberté); en outre, dans le second cas, on souligne l'incompatibilité axiologique des deux objets.



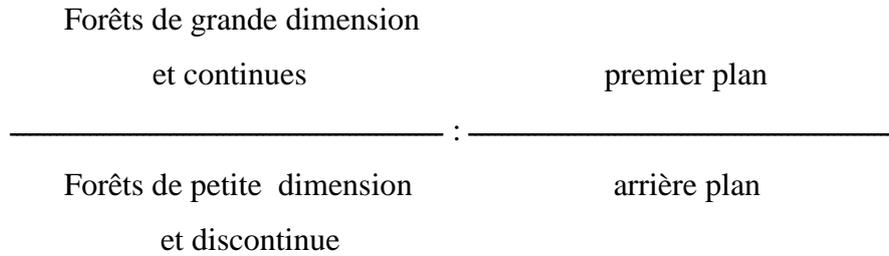
Il va de soi que ces deux lectures et ces deux modes d'observation sont complémentaires, et peuvent apparaître ensemble dans une représentation hiérarchisée du dispositif topologique de narration.

Aussi, en examinant de près cet extrait, nous remarquons qu'il présente cette particularité d'un tableau qui associe à la fois un jeu chromatique²², un jeu lumineux et

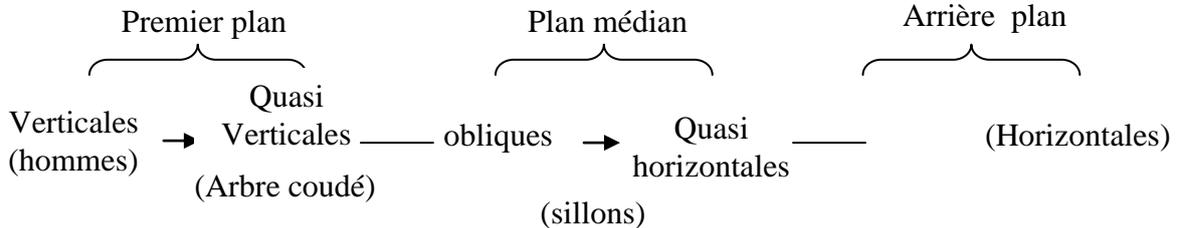
²² Thierry, Y., *Le paysage flamand au XVII^{ième} siècle*. Actes sémiotiques, pp. 20-27.

Chapitre II-III :La poétique de la perception spatiale et la symbolisation de l'observateur dans « L'Homme aux sandales de Caoutchouc »

un jeu de surfaces et de lignes, dans le but de manifester un espace qui, sans être pour autant perspectif, n'en comporte pas moins trois dimensions compte tenu des proportions entre l'homme et l'arbre d'une part, le soleil et la ville d'autre part. On est en droit d'identifier trois plans dans cet espace: un premier plan, un plan médian, un arrière plan. Les deux extrêmes obéissent au système suivant:



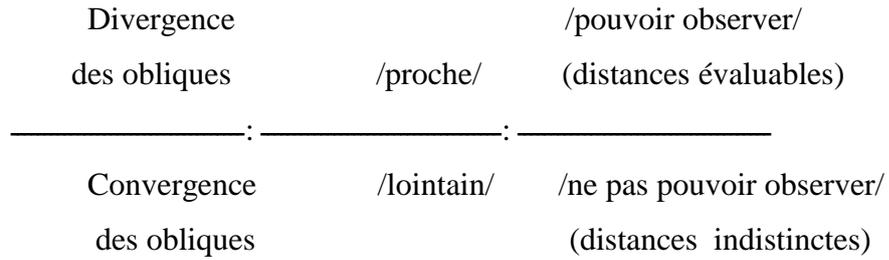
Pour ce qui concerne le plan médian, il ressort d'un processus de transition. En effet, entre l'organisation globalement verticale du personnage humain, et l'orientation horizontale des tracés sur la surface du ciel, les obliques établissent une gradation. Observons la description en introduisant la transformation suivante:



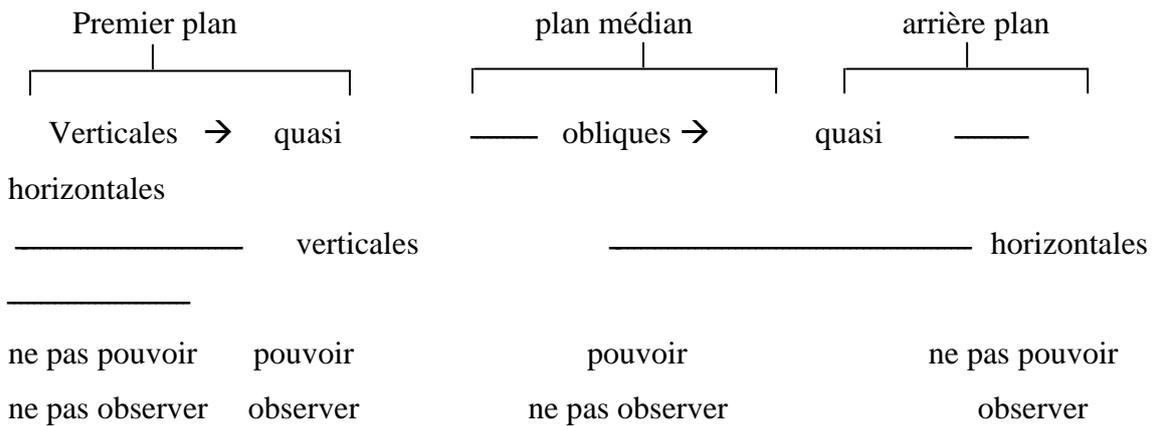
Sans assurer une véritable continuité, les obliques introduisent pourtant une progressivité dans le passage entre le premier et l'arrière-plan. En outre, elles sont convergentes et, en cela, définissent un point de fuite. Etant considéré que ce passage est une sorte de tableau peint, nous supposons que les distances qui séparent les fuyantes sur les bords inférieur et droit de celui-ci constituent une manifestation du /pouvoir observer/ la convergence de ces mêmes fuyantes²³ obliques, vers une zone où s'évanouissent les distances, représente la négation / du pouvoir observer /, le point de fuite est précisément le lieu où le faire cognitif de l'observateur échoue à différencier les distances; ce qui se traduit formellement par une autre description, complémentaire de la précédente:

²³ Paris Jean, *L'espace et le regard*, p. 170.

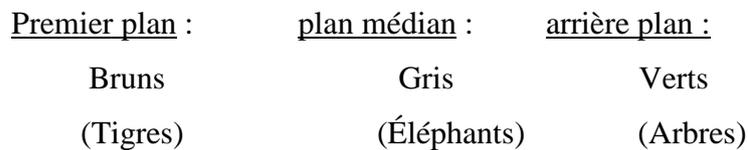
Chapitre II-III :La poésie de la perception spatiale et la symbolisation de l'observateur dans « L'Homme aux sandales de Caoutchouc »



Au plan de l'expression géométrique ici, la convergence des fuyantes est aussi la condition qui leur permet de jouer le rôle de transition en tant qu'obliques dans la profondeur. Les fuyantes convergentes dessinent un faisceau d'obliques, qui assure la transformation progressive des verticales en horizontales; ce qui signifie, que le processus de transition observé au plan de l'expression manifeste, outre la profondeur d'un espace, un procès cognitif:



Au premier regard, une gamme chromatique s'impose comme complément des corrélations établies ci-dessus:

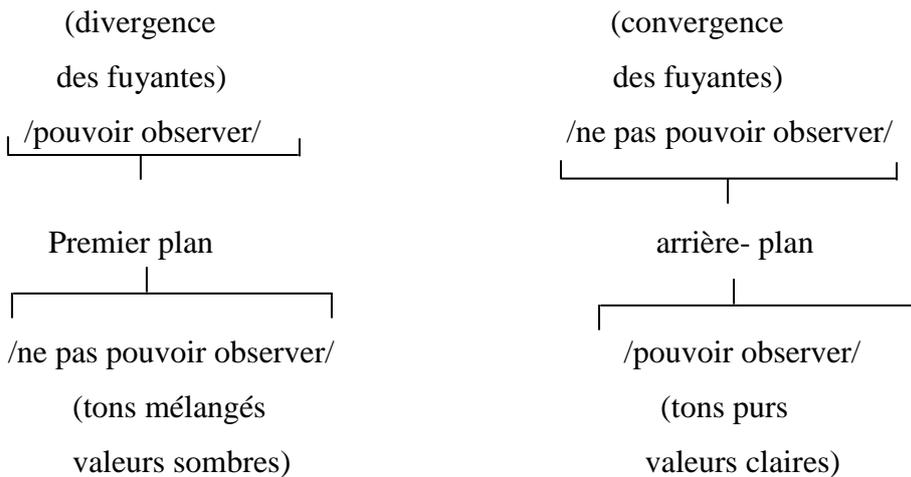


Au niveau de cette répartition, on trouve du vert aussi bien à l'arrière plan, sur les arbres, qu'au plan médian, dans les sillons, du gris et le brun encore, désignés métaphoriquement par (l'éléphant, le tigre) au premier plan. On s'aperçoit alors que le

Chapitre II-III :La poétique de la perception spatiale et la symbolisation de l'observateur dans « L'Homme aux sandales de Caoutchouc »

procès chromatique est double: d'une part, du clair au foncé (brun-Gris), du mêlé au séparé (Gris- vert). Il aboutit pour l'essentiel à dégager progressivement, à partir des tons mêlés et sombres du premier plan, un ton pur et clair à l'arrière plan.

A l'inverse du jeu des lignes, le jeu chromatique procure une plus grande distinction des formes en arrière-plan²⁴ qu'en premier plan cette inversion apparaîtrait en résumé sur une double corrélation:



Le creusement de l'espace, fondé sur les compositions linéaires et chromatiques n'a de sens que par rapport à un espace présumé de l'observation, où les fuyantes continueraient à diverger et les valeurs, à s'assombrir. De fait, cette scène se donne une origine spatiale dans l'énoncé, lieu de convergence, de luminosité et de pureté des tons. Nous remarquons qu'un processus se déclenche à partir de l'origine, de divergence des lignes, d'assombrissement des valeurs, de mélange des tons, qui projette pour finir, dans l'espace d'observation, l'obscurité.

L'aboutissement de ce processus qui relègue l'espace d'énonciation dans un indicible plastique, permet d'évaluer plus finement le rôle de la boucle modale que nous observons plus haut. Nous pouvons affirmer que l'espace à travers cette scène rejette à partir de l'origine reconnue dans l'énoncé, l'observateur et son espace dans un « en-deçà » indicible.

²⁴ Ibid., p. 172.

A cet égard, l'espace représenté et les objets qui l'occupent, (*Homme, Arbre*), font figure de « compromis²⁵ », d'arrêt momentané dans le processus; le caractère transitoire et instable de la représentation est confirmé par le fait que les figures du premier plan sont placées en amorce, prêtes à franchir la frontière et à se perdre dans l'espace de l'observateur. Ce n'est plus ici un regard qui s'épuise dans les profondeurs du champ visuel, mais un ensemble des figures qui viennent s'évanouir dans l'indicible du regard, hors cadre, et vers le spectateur.

Ainsi, le statut de cet espace est présenté sous deux formes. Un espace figuratif discontinu où se situent les acteurs et que caractérisent des rapports de proportion et de juxtaposition; c'est le dispositif figuratif des lieux et des positions relatives, qui est en somme l'effet de sens des relations de position et de proportion entre les acteurs, les occupants présupposant un occupé. En effet, cet espace figuratif se décrirait comme la superposition de deux ensembles: les figures du premier plan d'une part, et celles de l'arrière-plan d'autre part, que relie l'espace intermédiaire des champs plantés. Et un espace figural qui est un espace continu et dynamique, indépendant des figures-acteurs, et que caractérisent des lignes et des couleurs (valeurs et tons); les variations linéaires et chromatiques traduisent plastiquement les opérations sur l'espace abstrait, opérations d'expansion et de condensation qui jouent aussi bien sur les directions que sur les englobements.

Effectivement, dans le double espace de cette scène, les effets de sens de profondeur visuelle et de contre-jour qui convoquent tous deux un spectateur, se définissent conflictuellement; la clarté du jour, par exemple, qui serait considérée comme inaccessible selon l'espace figuratif de la profondeur, au même titre que la ville et la végétation environnante, est exhibé, tant par sa taille que par la pureté et la luminosité de la couleur, selon l'espace figural du contre-jour. Or, la disposition relative des figures dépend de la position de l'acteur observateur, alors que la dynamique de l'espace figural dépend de l'activité lumineuse de l'informateur, ici représentée concrètement par la luminosité du jour: l'observateur contrôle donc et modalise l'espace figuratif par la position d'observation, et l'informateur contrôle et modalise l'espace figural par la lumière.

²⁵ Ibid., p. 182.

Chapitre II-III :La poétique de la perception spatiale et la symbolisation de l'observateur dans « L'Homme aux sandales de Caoutchouc »

Au terme de cette analyse, nous pouvons comprendre pourquoi le dispositif spatial dans « *L'Homme aux Sandales de Caoutchouc* » de Kateb Yacine implique une réflexion éthique et esthétique sur l'énonciation théâtrale elle-même. D'une part, l'esthétique plastique²⁶ et théâtrale des images trouve une fonction narrative à l'intérieur du récit: cette esthétique des images est celle même que contemple le personnage, et qui est en cause dans son parcours axiologique.

D'autre part, le parcours axiologique et narratif du personnage observateur dont nous partageons le regard, informe et modélise notre appréhension des images, et, par la suite, contamine notre lecture esthétique de la pièce théâtrale.

²⁶ Ibid., p. 50.

PARTIE III

La poétique de la perception spatiale et récit filmique

Chapitre III-I

**La poétique de la perception spatiale à travers les poses, postures, places
et postes dans « Nedjma »**

III-I-1 La confrontation positionnelle entre personnage/ environnement

Biens rangés ou laissés en désordre, nombreux ou rares, les objets ne sont pas seuls dans l'univers fictionnel de « *Nedjma* ». Ils partagent leur territoire avec un autre occupant qui relève d'une catégorie un peu particulière d'objets de récit. Le personnage. Avant de s'engager sur la voie qui fait de l'acteur dans le roman de Kateb Yacine le point d'origine d'une spatialité où la perception active du sujet règle le placement des choses, il nous faut voir, d'abord, le terrain d'une existence réduite à ses marques corporelles.

Pour son entrée en scène, voici donc le personnage Katebien placé sur le même plan que les objets de décor, à ceci près qu'il est reconnu comme un être doué de mobilité. Nous lui ménagesons une arrivée seconde à la manière dont les didascalies d'ouvertures au théâtre, installent le décor avant de préciser les modalités d'apparition des acteurs sur la scène.

Il faut dire que les relations entre décor et personnage, portées dans « *Nedjma* » plus par la métonymie que par la métaphore, régies non pas par la conformité que par la contiguïté où le personnage de Kateb Yacine s'ajuste à son monde, nous incitent à procéder ainsi.

En effet, le personnage katebien n'est pas un bâtisseur : ses rares tentatives d'intervention sur les choses se dégradent en vaines persévérances, à l'image de Lella fatma, la mère de Nedjma , épuisée par le maintien de sa villa à Bône .Il n'est pas plus un découvreur : quand bien même le voilà lancé dans l'aventure , quand bien même de nouveaux horizons s'ouvrent à lui , comme ils s'offrent à Rachid dans la grande plaine du Nadhor, il est face à d'inextricables problèmes de reconnaissance et d'orientation dont est responsable l'attraction que continue à exercer le lieu originaire.

Ce n'est donc pas, chez Kateb Yacine, que le personnage éprouve la nécessité d'édifier un monde à son image, alors que, il ne lui est déjà pas simple d'emprunter le chemin devant lui. À défaut de parvenir à faire revivre un événement dont l'actualité est telle que le personnage Katebien façonne toujours et encore son avenir, avant même de projeter d'heureuses retrouvailles avec les lieux qui ont jadis abrité cet événement, l'ambition que notre personnage affiche est des plus modestes.

Il ne s'agit ni d'imposer ni de bouleverser un ordre des choses; il lui faut, le plus simplement, adopter la meilleure posture, se ménager des temps et des lieux de pose, trouver sa place, définir le poste susceptible de délimiter son territoire ; en bref, trouver manière et raison de disposer du champ concret de son existence.

C'est ainsi que, dans ce monde, tant d'importance et de minutie sont accordées à la confrontation positionnelle¹ entre le personnage et son environnement. À l'image de cette scène où les personnages principaux de « *Nedjma* » se trouvent réunis dans une chambre d'hôtel :

« La chambre qu'occupent Mourad et Rachid est moins endommagée par la pluie que celle où Mustapha est installé avec Lakhdar ; aussi dorment- ils tous ensemble, ils étendent l'un des matelas de crin et se couvrent de l'autre, disposé en largeur ; ils ont les jambes nues, mais la poitrine et les reins sont protégés. Le sol en ciment est frais. (...)Vers la fin de la nuit les trois manœuvres quittent la chambrée, à bonne distance l'un de l'autre, ils se regroupent le long de la route ; ils s'enfoncent dans la brume (...) Il y a, pas loin d'ici, une maison abandonnée. » (Nedj., p.38)

Les personnages adoptent des poses que les objets du décor (matelas de crin) soutiennent. Chacun dans sa posture², apporte une touche au tableau las et attentif d'un lieu sinistre. Mais, tous occupent une place précise : ils font office de poste affecté à la contemplation d'une maison abandonnée qui fera objet d'un abri. Le décor n'est pas au seul service des attitudes corporelles. Il fournit également des lieux d'où se lance, se risque, et se manigance un regard. Aussi, l'étude des positions est une propédeutique à la connaissance du point de vue, et de sa topique.

Notre étude manifeste d'emblée des préoccupations d'ordre positionnel en choisissant d'examiner les scènes de première vue entre personnages, ainsi que leurs préparatifs, lorsqu'en vue du déroulement de la rencontre, le romancier dispose ses acteurs sur l'aire de jeu. Mais, comme l'intrigue du récit est aussi tributaire de ces rencontres, il distingue soigneusement ce qui relève de « la mise en place³ » de l'épisode, c'est-à-dire, les « moment, lieu, position » des partenaires dans l'espace décrit, de ce qui par la mise en scène, constitue son scénario.

¹ . Butor, Michel, *Philosophie de l'Ameublement*, Répertoire 2, Minuit, 1964, p.58.

² . Alain, *Système des Beaux Arts*, (1926, rev.1953), *De la Prose*, 1963, Gallimard (Idées), pp.301-341.

³ Marini, Marcelle, *Territoire du Féminin avec Duras, Marguerite*, Paris, Éditions de Minuit, 1977 p.79.

Ce sont bien évidemment les premiers éléments qui nous intéressent ici, encore que nous sacrifions le moment et les notations descriptives qui ne sont pas directement concernées par la rencontre spatiale. Plus encore, nous nous focalisons sur les énoncés mêmes, sur les phrases qui associent personnages et décors et arrangent ces rencontres élémentaires si caractéristiques du comportement et des occupations du personnage Katebien.

Ainsi, personnage et décor sont examinés dans la mesure où le second est disposé à nous renseigner sur la localisation du premier. Ces coexistences d'ordre positionnel se manifestent au travers des relations de repérage, du type cible/site⁴, où le premier élément renvoie à l'entité à localiser et le second fait office de point de repère : dans l'exemple de l'auteur : « *Rachid fuyant le policier, finit par trouver une maison où il demande à la propriétaire de lui prêter son voile.* » (Nedj., p.41) la cible est le voile, la maison le site.

Dans nos confrontations, le personnage est la cible, fixe ou mobile, dont on cherche à déterminer l'emplacement. De cette manière, il fait office de thème bien qu'il ne soit pas interdit de voir que le récit puise le faire figurer en position rhématique⁵, et qu'ainsi certains objets, lieux ou paysages trouvent place relativement à un personnage, comme dans l'énoncé suivant :

« *L'absence d'itinéraire abolit la notion du temps ; sans fatigue, au bout de la matinée ils ont atteint un douar de dizaine de huttes.* » (Nedj., p.38)

Cependant, dans le cadre du repérage spatial, le personnage constitue l'information nouvelle, l'inconnue à déterminer que lui confère son statut de cible, sur fond de décor, sa figure se détache en restituant au site sa vocation d'existant. Dans le contexte de ces rencontres, le personnage Katebien subit une réduction, puisque son existence devient celle d'un simple indice positionnel : il est placé près ou loin, devant ou derrière un objet, dans ou hors d'un lieu, il fait face ou se tient dos à un paysage, il est venu ou se rend dans une région que son toponyme désigne, comme on le voit clairement dans l'exemple suivant :

⁴ . Kempf, R., *Sur le Corps Romanesque*, Seuil, 1968, p.87.

⁵ . On citera, parmi les études fondatrices, Richard, Jean Pierre, *La Création de la Forme Chez Flaubert, Littérature et sensation*, Seuil, 1945, et plus récemment *Nausée de Céline*, Fat Morgana, 1980, Starobinski, Jean, *L'échelle des Températures* : « *Lectures dans Madame Bovary* », 1980, in travail de Flaubert, ouvr., coll., Points Seuil, 1983, pp.44-78.

« L'Ecrasante annonçait l'homme dressé à la portière, et qui n'avait pas dormi de la nuit ; Rachid ne se leva pas. (...)S'appuyant en avant, le front, le nez, la lèvre épaisse contre la vitre comme s'il tenait à l'œil toute l'imprévisible banlieue de Constantine qui s'étendait au ralenti, apparemment hors d'atteinte. (...)Écrasante de près comme de loin, tantôt crevasse de fleuve en pénitence, tantôt gratte-ciel solitaire au casque noir soulevé vers l'abîme. » (Nedj.p.164)

À cette occasion, le récit qualifie le lieu et le personnage par leurs noms. Mais, on retrouve parfois dans « *Nedjma* » des personnages qui n'ont pas de nom propre. Ils sont désignés au moyen de syntagmes dont l'attribut est minimal (« l'Homme », « la Femme ») et la qualification, bien que personnelle s'apparente à une attribution permanente : « *l'homme qui marche* » est dans le récit Katebien un équivalent descriptif « *du prisonnier* », par différence avec « *l'homme qui regarde* », autre formulation « *du voyageur* ».

Si la marche emprisonne le premier, le regard donne au second la liberté du voyage. Ces qualités n'interdisent pas au personnage de recevoir des déterminations locatives⁶ : c'est-à-dire que la mention spatiale comprise dans leur description est devenue par l'itératif une vraie propriété qualifiante « *Les hommes avaient fui (...) ils allaient être à leur tour éloignés (...) ils se trouvèrent dispersés dans les différents centres.* » (Nedj., 138)

En arrière des personnages de premier plan prennent place des silhouettes à de brèves apparitions. Ces acteurs, compris par un collectif et introduits à l'aide d'un indéfini, ont pour seul gage de leur existence une occupation de l'espace : « *Des hommes d'équipage en bandes successives, allant et venant de toutes parts, dans un grand tintamarre.* » (Nedj., p.127)

Simple enveloppe corporelle, compris par un geste ou un mouvement, le personnage du récit est alors au plus près de l'objet de décor. Différemment, lorsque le personnage engage son corps au travers de ses poses⁷ et postures, sa présence a dans le récit plus de poids et d'amplitude. Aussi, nous pouvons dire que c'est une attitude globale, un mouvement d'ensemble qui se dessine, quand par exemple le corps s'emporte, et que sa raideur habituelle disparaît ou, plus simplement, c'est une

⁶. Ibid., p.79.

⁷. Ibid., p.80.

Chapitre III-I :La poétique de la perception spatiale à travers les poses, les postures, places et postes dans « Nedjma »

partie du corps, une tête, un bras, un pied qui dans une découpe du sujet, est mise en relation avec le décor, à l'image de Rachid en état de colère :

« *Rachid enjambe le portier endormi au fond du couloir ; c'est un Rachid intraitable, né de la bagarre sur l'avenue qui parle à présent, le pied tout près de la cafetière, le genou à la hauteur de la frimousse ensommeillée.* »(Nedj., p.41)

En ce qui le concerne le décor impliqué par cette relation locative n'est pris en compte que pour le service qu'il rend : bien vouloir nous indiquer la position du personnage. D'une première manière, le site décor dans « Nedjma »évoque un référent tangible (objet ou lieu) et se rapporte dans le texte à des objets construits ou mobiliers « *M. Ricard quitte son lit vers cinq heures, les souliers à la main, buttant sur les murs et les meubles astiqués.* » (Nedj., p.19) ou à des objets naturels « *Suzy reprend la grande route, coupe par un terrain vague ; un pâturage s'étend assez loin de là ; elle court au plus épais de l'herbe, se laisse choir parmi les narcisses.* »(Nedj., p.23)

Lieux, quant à eux, sont mobilisés en tant qu'extérieurs ou intérieurs, totalité ou partie « *Elle vacillait au milieu de la chambre, prise de nausée. (...)* » (Nedj., p.32) » « (...) *Mais cette fois il se dirigea tout droit vers la maison héritée de son père, visible à cent pas, dès l'entrée de l'impasse, la maison de Rachid faisait frontière entre le ghetto et la ville ancienne.* » (Nedj., p.165)

Ici, le site sert la localisation globale d'un personnage, indiquant avec soin son emplacement déterminé, il soutient son attitude, facilite ou entrave son mouvement, comme il sert à fixer l'origine, le but ou le voisinage de son déplacement. D'une autre manière, le site renvoie dans le roman à une localité définie, laquelle évoque un emplacement dont la matérialité est plus difficilement palpable, et les frontières incertaines. Dans cette catégorie, on trouve en majorité des mentions de paysage associées au personnage sans expansion descriptive « *Ils se regroupent le long de la route, tournant le dos à la carrière, ils piétinent sur le sol jonché de branches nues ; le vent du nord les poussa à travers la broussaille, et ils s'enfoncent dans la brume.* » (Nedj., p.38)

Ces indications peuvent être reprises dans le cadre d'expressions figurées, dont la définition hésite entre la métaphore et métonymie. C'est le cas, dans le roman où le narrateur désigne la ville de Constantine comme « *L'Écrasante* » (Nedj., p.163), par ailleurs, ville implantée dans son site monumental, hors d'atteinte, bondissante et

pétrifiée, selon les mots de ses habitants. Ce paysage est qualifié d'épaisseur et plus précisément d'épaisseur de pierre. Il est difficile de dire si en vertu d'une qualité ou d'une dimension qu'il est dit tel.

Lorsque Rachid montre au lecteur la masse de Constantine « (...) *Insoupçonnable promontoire en son repaire végétal, enfoui dans le roc, l'énorme roc creusant obstinément le triple enfer de sa triple force perdue; cimetière en déroute où le torrent n'est jamais venu rendre l'âme.* » (Nedj., p.163) On comprend que, tout de même l'épaisseur fait masse. Cette formulation à caractère abstrait, typique de l'écriture Katebienne, atteint dans « Nedjma » plusieurs objets du décor. Le massif s'applique en fait à tous les décors bâtis, qui surplombent la contrée des hauts plateaux « *couverts de forêts, au sol et au sous sol en émoi depuis les prospections romaines.* » (Nedj., p.163)

Masse⁸ et épaisseur⁹ n'ont cependant pas exactement les mêmes caractéristiques, puisque seule la seconde se laisse pénétrer : « *Rachid (...) respirant à nouveau l'odeur du rocher, l'essence des cèdres qu'il pressentait derrière la vitre.* » (Nedj., p.164). Une fois posées, ces expressions figurées fonctionnent dans le cadre du repérage positionnel comme n'importe quelle description définie : on lit que le voyageur suit des yeux l'épaisseur de Constantine jusqu'à sa disparition derrière la masse noire « *Le convoi, réduit à un tintamarre de cavale surmenée, traversait une journée de plus à la nage, hurlant et sursautant à travers d'anciens pâturages, d'où fut captée sa force autrefois chevaline.* » (Nedj., p.164)

Donc, le repérage du personnage n'engage pas toujours un site dans sa totalité, mais ne concerne qu'une partie ou une zone de décor. Ces restrictions sur les lieux de référence, qui vont dans le sens d'une grande précision locative, mettent alors en jeu des noms ou des adjectifs nominalisés, comme dans l'énoncé suivant : « (...) *Lieu de séisme et de discorde ouvert aux quatre vent par où la terre tremble et se présente le conquérant et s'éternise la résistance.* » (Nedj., p.164)

La mobilité naturelle du personnage conduit à distinguer les énoncés et les situations représentées qui sont statiques de ceux qui décrivent des situations dynamiques.

⁸. Duchet, Claude, *Corps et Société* : « *La mise en Ecriture du Corps dans l'Amour* », p.273, in Duras Marguerite, *Femme du Siècle* (Colloque de Londres des 5-6 Février 1999)

⁹. *Ibid.*, p.287.

Chapitre III-I :La poétique de la perception spatiale à travers les poses, les postures, places et postes dans « Nedjma »

En lisant le roman de « Nedjma », nous trouvons que le décor peut en effet mettre au second plan la circulation des objets, négliger les contours changeants des paysages , le brassage de l'air par le vent sur les hauts plateaux de Constantine, les rayures violacées du soleil disparaissent derrière ce paradis « *Elle se détachait encore par ses lumières pâlistantes, serrées comme des guêpes prêtes à décoller des alvéoles du rocher sans attendre l'ordre solaire qui téléguide leur vol aussitôt dissipé.* » (Nedj., 163)

Aussi, il sait ignorer les anamorphoses¹⁰, dans leurs déformations vivantes et lisibles, qu'un regard fait naître. Le personnage, quand à lui, n'est pas envisagé dans son immobilité à moins que son activité ne le requière, que sa situation ne l'exige. Et lorsque ces conditions sont réunies, il s'agit le plus souvent de mettre en évidence, à travers la description de Kateb Yacine, les petites mobilités du corps. Un cillement d'yeux, une mèche folle, mais aussi les sensations intérieures, les pincements de cœur, les impressions floues, d'aises, ou d'inconfort dynamisent celles qui, à l'image de Suzy en robe de dimanche :

«Le soleil chauffe dur ; elle ferme les yeux l'espace de quelques secondes, se redresse avec un frisson, et s'en retourne éperdument vers le village, comme si un monstre l'avait surprise et mordue à la cheville sans qu'elle puisse ni s'en détacher ni en ressentir la morsure. » (Nedj., p.23)

Toutefois, l'immobilité absolue n'est pas le corollaire obligé de l'absence de mouvement, car l'inaction est le non-dit du portrait. Pour Kateb Yacine, portraiturer¹¹ est démontrer et réorganiser la figure corporelle selon une disposition où l'ordre de la lecture édifie l'individu, et prive le corps de son engagement vital. Telle se montre à Rachid, l'impressionnante figure de Marcelle, la fameuse tenancière du fondouk de Bône :

« Elle est grosse et n'a jamais pu accoucher, grasse jusqu'au bout des oreilles, Marcelle est poilue ; elle sent le carbure, ses bras chargés de bracelets dessinent des ombres chinoises sur les murs, elle a les talons hors de ses pantoufles, comme si ses pieds vaseux repoussaient le velours. »(Nedj., p.40)

¹⁰. Ibid., p.290.

¹¹. Ibid., p.295.

Aussi, en lisant « *Nedjma* », nous constatons que le personnage Katebien en mouvement¹² est celui qui bouge, se déplace, parle et regarde, celui qui touche quelque chose ou quelqu'un, en un mot celui qui intervient. Quand il est en mouvement, ou bien l'action est reproduite dans sa globalité tel l'exemple suivant : « *Vers la fin de la nuit, les trois manœuvres marchent vers le douar d'un commun accord. Les paysans les voient venir.* » (Nedj., p.38) ou bien certaines phases du procès sont sélectionnées. De cette dernière façon, c'est tantôt le site de départ qui est mis en valeur « *À la station finale où il reste seul (...) le conducteur maltais et le receveur kabyle se sont dirigés vers deux bars différents (...)* » (Nedj., p.72) tantôt le lieu d'arrivée qui est focalisé « *Mustapha descend enfin du tramway refroidi ; il fera le chemin du retour à pied.* » (Nedj., p.72)

Conformément aux options lexicales du texte Katebien, les verbes dominant, « aller », « marcher », et « passer », sont d'une grande généralité. Bien que les deux derniers s'écrivent principalement pour l'un « marcher dans » « marcher vers » et pour l'autre « passer dans », « passer devant » ; le premier reçoit parfois un usage intransitif peu attesté, comme dans l'exemple suivant : « *Après avoir payé, il bredouille et s'éloigne précipitamment. Il y a trois mois, en marchant au supplice ; il va, de sa démarche oblique, avec l'ubiquité des animaux pour qui le chemin n'est plus de l'avant.* » (Nedj., p.81)

Ce dernier aspect de la dynamique où le mouvement est un acte projeté, dont l'ambition est différenciée de l'accomplissement, est en effet largement prédominant chez Kateb Yacine. L'emploi de la préposition « vers » « *L'iman est tourné vers l'est.* » (Nedj., p.82) témoigne de cette mise en valeur de l'actuel, relativement au virtuel (au projet de départ) et au réel (à la concrétisation qu'est l'arrivée) « *Par un crépuscule lourd, Mourad se dirige vers la villa. Le voyageur arrive du côté opposé, par la corniche.* » (Nedj., p.93)

L'atteinte est beaucoup moins marquée que l'approche, et, si l'aboutissement du mouvement est tout de même indiqué, la continuité avec le site d'origine à l'aide de prédicats finaux « *Il était arrivé dans notre ville en compagnie d'un vieillard.* » (Nedj., p.99) ou des prédicats orientés à valeur déictique « *Parti et revenu par le même port, ou chacun peut trouver du travail sur l'heure.* » (Nedj., p.101)

¹². Berthelot, F. *Le Corps du Héros*, Nathan (Le texte à l'œuvre), 1997, une section consacrée au corps, immobile ou mouvant, du personnage dans l'espace, p. 94.

À l'opposé, quand le mouvement est pris en source, l'accent est mis sur le changement de lieu avec les verbes « sortir » ou « quitter ». En effet, le départ implique souvent chez Kateb Yacine une sortie. On lit que le personnage sort et emprunte une direction sans que le but ainsi soit fixé forcément rejoint « *Rachid et Nedjma étaient sortis aussitôt après l'averse profitant de l'occasion.* » (Nedj., p.160) « *En sortant du café maure, ils heurtent un ivrogne.* » (Nedj., p.16)

Le mouvement n'est pas suivi sur tout le parcours : l'arrivée est soit retardée, soit simplement escamotée. Pour autant lorsque l'entrée, dans son exécution même, est un déplacement focalisé, elle devient dans le récit la marque d'une arrivée, préparée et mûrie de longue date, dont la résonance narrative est plus forte que la mention d'une sortie souvent privée de la valeur fonctionnelle d'un départ inscrit comme rupture.

Ainsi, dans « *Nedjma* » l'entrée coïncide avec l'arrivée sur le lieu originaire ; elle clôt le voyage et referme la diégèse : « *Ils entrent l'un après l'autre dans le seul débit ouvert, où ils reprennent rapidement leurs forces.* » (Nedj., p.28)

Comme toute action, nous constatons, ici, que le mouvement dans l'espace consomme du temps ; à ce titre, il peut être appréhendé aux différents moments de son déroulement et le procès qu'il traduit est envisagé sous l'angle inchoatif, progressif ou terminatif. Cette dimension redevable de la sémantique propre au verbe et à la préposition adjointe, repose également sur les formes verbales « continuer de », « finir de ». Plus sûrement, c'est du régime temporel du texte Katebien qui inscrit morphologiquement la dimension aspectuelle dans le verbe. À ce titre, nos récits, qui privilégient le présent grammatical, affichent une temporalité de l'actuel, à visée imperfective.

C'est dire que le mouvement aura plus de chances chez Kateb Yacine d'être perçu dans le cadre même de son effectuation qu'il soit initial, médian ou final.

Dans ce contexte général au présent, on trouve des formes au passé composé qui n'indiquent pas une simple antériorité du fait consigné, mais insistent sur sa dimension résultative : « *Je suis allé voir deux avocats de Constantine. Trois heures entières, surtout quand maître Gauby a commencé, les juges ont baissés la tête. Ils se sont parlés tout bas .J'ai cru qu'ils s'avouaient l'innocence de papa. Après la plaidoirie, les juges ont quitté la salle le pas lourd.* » (Nedj., p.52)

Au service d'une dynamique dont les effets sont maintenus alors que le mouvement s'est déjà interrompu, ces énoncés s'appliquent souvent aux poses et aux postures dont la mobilité permet, comme ici, de lire (« commencer, baisser, quitter ») plus encore que de voir l'immobilité du personnage. Récapitulatif. Lorsque, dans son environnement, le personnage Katebien se met en mouvement, le départ est franc.

Toutefois, l'approche se prolonge et intègre des arrêts conçus comme autant de haltes : la vigueur de l'élan premier est vite épuisée et la pause apparaît nécessaire à la reprise de l'action « *À la façon dont sa démarche dévie et s'alourdit, tandis que le fumet des brochettes retient sa respiration ; il s'arrête devant la montée ; son orientation se confirme à cette halte pensive, il se remet en marche.* » (Nedj., p.81) Si le déplacement aboutit, alors l'atteinte se produit en douceur.

Enfin, le mouvement, focalisé non pas tant sur son accomplissement que sur ses contrecoups, ses effets- retard, continue par delà son achèvement à témoigner du geste qui l'a porté. À l'arrêt, les énoncés statiques ne consacrent pas toujours directement l'immobilité du personnage.

Quand on lit « *Il se trouve installé dans la brasserie ultra-chic de Bône, dont la terrasse donne à la fois sur la gare, le port, et le court Bertagna.* » (Nedj., p.80), c'est une simple mention conjonctive entre un personnage et un décor qui nous est rapportée. La situation, statique par défaut, met le marquage positionnel au profit d'une distribution utile de postes et de rôles. Par cette insertion globale du personnage, le récit répartit ses intervenants, dans leur sphère d'intérêt¹³ ou d'influence¹⁴ :

« *Rachid ne quittait plus le fondouk où il s'était aventuré après une période d'isolement dans la maison de sa mère, morte à son insu pendant qu'il était employé sur les lieux de la tragédie. Deux nuits après le crime, il était revenu par le train de Constantine, seul, et s'était enfermé dans sa demeure maternelle.* » (Nedj., p.183)

Ici, les prédicats « *être employé sur les lieux du crime, être à la maison de sa mère* » font office de mentions attributives¹⁵ permanentes. Quand à travers l'immobilité, c'est la statique même du personnage qui est mise en valeur, la représentation

¹³. Ibid., p.96.

¹⁴. Ibid., p.97.

¹⁵. Selon la terminologie de Boons, Jean Pierre, *La notation Sémantique du Déplacement dans une Classification Syntaxique des Verbes Locatifs*, Langue Française, n° 76, p.10.

individuelle se trouve enrichie. Chez Kateb Yacine l'attitude dominante fait apparaître le personnage dans une position assise « *Avant de s'asseoir, Rachid distingue un prisonnier élégant endormi au fond de la cellule. Rachid est assis sur le ciment.* » (Nedj., p.42) « *Vers dix heures les gens de la place d'arme remarquent le vagabond assis sur les marches d'un magasin fermé.* » (Nedj., p.83). Bien que la position immobile debout avec « se tenir » ou « se trouver » complété par un adverbe ou un participe soit aussi représentée : « *Nedjma se tient debout, sombre, et distante dans le salon de la clinique.* » (Nedj., p.114)

Mais, le récit ne confie pas cette inertie aux seules attitudes corporelles et, lorsqu'on lit que « (...) *Le nègre dormait tout bonnement, lorsque Nedjma le surprit sous le figuier.* » (Nedj., p.160) « *Il suivit les trois voyageurs jusqu'à la prairie et il attendit la nuit.* » (Nedj., p.161)

« Dormir » et « attendre » s'appuient sur l'immobilité du corps et renvoient à un état qui implique une absence d'activité. Ici, le personnage est installé dans une posture stable, figée, et prend la pose du sommeil, de l'attente, il marque un arrêt subit comme une respiration nécessaire au mouvement qu'il accomplit, ou s'abandonne dans le doux suspens de toute occupation, cette station se détache immanquablement de la continuité événementielle. Au repos, il interrompt le cours des choses happées par leur immobilisme et vient se placer au premier plan pour constituer le centre des attentions. L'état obtenu s'apparente alors à ces arrêts sur image qui figent le sujet dans une attitude provisoire. On pourrait penser que si le regard s'est porté sur le personnage, c'est pour mieux en repartir qu'ainsi s'ouvre un monde dont il serait dit à l'origine. En fait chez Kateb Yacine, c'est rarement le cas.

Ces notations¹⁶ positionnelles brèves et dispersées tracent un rapide espace du corps du personnage, et le statufient ; ramené au rang d'objet, le sujet est comme chosifié par le regard d'autrui « (...) *La haine le fige, debout devant la pierre, mais il s'est peu à peu tourné du côté, il reste ainsi, ne parlant à personne, fixant les chaussures de la jeune fille. (...) Il s'immobilise derrière un bouquet d'arbres face à la tranchée, et les regards suivent la course bizarre de la jeune fille.* » (Nedj., p.57)

¹⁶. Ibid., p.12.

Chapitre III-I :La poésie de la perception spatiale à travers les poses, les postures, places et postes dans « Nedjma »

Il arrive que le décor soit sollicité pour indiquer une pose avec, chez Kateb Yacine, souvent comprise dans le terme, la nuance d'une affectation qui caractérise les figures de femmes placées sous le regard : on voit s'avancer la grâce abandonnée de Suzy « *La jeune fille porte, malgré le froid une robe légère ; elle écarquille ses yeux ronds. Elle marche en se rengorgeant, toujours comme des oiseaux.* » (Nedj., p.56)

À moins que, tout autrement, l'attitude, prise par le personnage ne traduise la charge pesante d'un corps « *Les globes noirs que lui tendait, en riant de toutes ses dents, la troisième épouse, la négresse de Touggourt.* » (Nedj., p.168) qui révèle, ici, la pesanteur du maternel, là où le féminin Katebien, diaphane, a tant de légèreté. Plus simplement aussi, le décor se met au secours d'une posture, familière ou inaccoutumée, comme celle de Rachid qui « *Poursuivait une femme à Bône (...) tout en la rendant méconnaissable, parlant avec une raideur, trouble, me rappelaient à mon propre tourment.* » (Nedj., p.104)

On ne peut douter que Rachid en plein désarroi car il croit reconnaître Nedjma sur un marché .L'idée même de pose ou de posture renvoie à une figure composée, que le récit, en son régime, confie à un véritable développement descriptif. Chez Kateb Yacine, si de tels arrangements existent, ils sont plutôt rares. D'une première façon, le personnage est introduit d'un seul bloc, sans découpe ni déroulement descriptif : le corps est alors dit tel qu'en lui-même ou exprimé à travers une attitude globale « *Ces cagoules dernier cri ne sont qu'un prétexte pour dégager le visage en couvrant le corps d'un rempart uniforme.* » (Nedj., p.79)

D'une seconde manière, une partie du corps résume le personnage, sans le portraitiser. Les lieux d'élection, le visage (yeux, bouche, lèvres, chevelure.) avec une indiscutable supériorité des yeux sur tout autre site corporel n'offrent qu'une vue partielle du sujet « *Elle n'est toujours pas domptée, les yeux perdent cependant de leur feu insensé. (...)* » (Nedj., p.86)

Ainsi, la vie posturale du personnage Katebien fait assez peu intervenir le décor. Les portraits s'attachent aux parties et qualités du corps, à ses allures et manières d'être, sans tenir compte généralement des appuis extérieurs. Il y a tout de même « (...) *Une lueur d'interrogation dans son œil narquois , brouillé par le sommeil et la fumée du mégot maintenant collé au pouce, brûlant mieux encore dans l'imperceptible parcelle*

Chapitre III-I :La poétique de la perception spatiale à travers les poses, les postures, places et postes dans « Nedjma »

du papier, dont le feu triomphe doucement. » (Nedj., p.54) et, avec elle, quelques autres espaces de rencontres entre corps et décor qu'il convient d'examiner.

Ce sont globalement des relations de contact¹⁷ et d'inclusion¹⁸ qui chez Kateb Yacine schématisent les accommodements posturaux à l'aide de verbes traduisant soit un mouvement du corps, un changement de posture ou d'état, soit une manière de se déplacer. Dans nos textes, les formes du contact sont surtout celles, qui donnent l'image du repos présent ou à venir. Ainsi, le personnage est souvent en position allongée : « *Nedjma s'était couchée près de moi et le sommeil gagnait son corps détendu.* »(Nedj., p.150) « *Ce nègre était décidément beau joueur (...) à la façon d'un saurien se recouchant obstinément à l'ombre du même arbre.* »(Nedj., p.152) « *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 (...) je crus même entendre circuler la sève à la faveur de la nuit.* » (Nedj., pp.153-154)

Pour plus de confort ou un signe de léger abandon, le décor¹⁹ devient un milieu contraignant, voire même hostile, le sujet s'impose par son art de se mouvoir. Il réussit à se ménager un espace propre, à l'image de Mustapha qui « *Bondissait dans la tranchée, se met en devoir de ramasser quelques cailloux dégringolés du remblai.* » (Nedj., p.54) Mais quand l'objet n'est pas un support, le personnage ne retient notre attention par la manière toute simple qu'il a de se tenir debout au centre d'une cellule, ou d'attendre au milieu du lieu cité « *Rachid, reprenant la direction du fondouk, par le boulevard de l'abîme. Il titube légèrement, marchant au milieu de l'avenue.* » (Nedj., p.40)

C'est aussi, un lieu précis du corps qui, en un seul geste, une main appuyée, un visage levé, donne au personnage sa posture. Alors chez Kateb Yacine le contact devient plus encore incrustation. Voici Si Mokhtar et Rachid qui « (...) *Montèrent sur le pont. La mer était mauvaise (...) Ils découvrirent deux chaises abritées. Si Mokhtar s'installa face au bastingage (...) Rachid installé à sa gauche, l'écoutait en regardant la mer.* » (Nedj., p.134) Ici, le personnage fait de l'objet ou du lieu beaucoup plus qu'un

¹⁷. Vandeloise, C., *L'espace en Français : « Sémantique des Prépositions Spatiales »*, Seuil, p.20.

¹⁸. Ibid., p.21.

¹⁹. Voir par exemple cette distinction *Décor/ Paysage* appliquée à des phénomènes sensoriels opposés chez le Héros Flaubertien Contemplatif, Danger, Pierre, *Sensations et Objets Dans le Roman De Flaubert*, Armand Collin, 1973, p.84.

support corporel pratique ; venu soutenir sa tension, sa fatigue ,ses abandons, le décor le secourt, et la fonction du site outrepassa la simple mise en valeur posturale du corps.

Toute confrontation physique entre un personnage et un objet du décor n'a pas dans le récit pour seul objectif de consacrer l'espace corporel. Il n'est qu'à mentionner l'ensemble des objets qui apparaissent quand l'usage les réclame, et disparaissent avec leur consommation .Ces objets relèvent du décor instrumental .Chez Kateb Yacine, où les objets n'abondent pas, où le geste est privé de son caractère utilitaire et les conduites abandonnent les usages quotidiens, le décor est peu transparent comme on le constate clairement dans l'exemple suivant : « *Rachid avait trébuché à la seconde marche ; il s'efforçait patiemment de s'arracher à la rampe de corde, afin de ne pas sentir l'espace , le vent, l'attirance du large, et de ne pas s'appuyer à la corde lâche, sous peine de perdre pied devant les policiers dont il entendait le pas derrière lui , à l'entrée de la passerelle , une échelle à vrai dire, une longue échelle tremblante et mouillée.* » (Nedj., p.124)

En la circonstance, l'objet « *la rampe de corde* » lequel Rachid essaye vainement de se détacher n'est ni un prétexte mimétique ni un support descriptif : son apparition est liée à sa nature d'obstacle. L'acharnement de Rachid nous donne l'expression corporelle de la décision en débat. Ici, le corps encaisse les coups, prend directement la mesure de l'action entravée ; puis la barrière est finalement levée « *Rachid se remit en marche. Il passa (...) comme si le sort l'avait vexé en lui souriant au comble de la frayeur.* » (Nedj .p.125) Il reste, bien entendu, quelques usages ordinaires qui s'appuient sur une instrumentation simple de l'objet, et Rachid en fait la démonstration lorsqu'il place la main sur la poignée de la porte « *(...) Au moment de quitter la cabine, Rachid ouvrit la porte, emporta la clé, franchit la courbe d'un pas mesuré.*»(Nedj.p.126)

Dans ce dernier cas où l'emploi du décor est emprunté aux codes du quotidien, où la valeur d'usage efface la fonctionnalité narrative de l'objet, notre attention ne sera attirée que par la récurrence d'attitudes semblables. Quand la multitude de positions, des traversées des villes (Bône, Constantine) dans « *Nedjma* », quand toutes ces autres poses et déplacements ordinaires auront perdu par leur insistance de leur apparente banalité, nous réviserons le statut de ces rencontres élémentaires. Car nous tenons alors là les seuls et véritables feux d'une histoire où les amorces événementielles font flamboyer l'action.

En effet, ce n'est pas parce que le personnage Katebien est la plupart du temps libéré de l'objet au regard de l'assujettissement que représentent la possession ou la conquête qu'il a perdu son habitus²⁰, bien au contraire. Son comportement est le plus souvent ritualisé, et c'est précisément à l'échelle des confrontations avec le décor que les rites prennent corps, dans la répétition des postures, mais aussi, nous allons le voir, dans le choix des places, et la servitude des postes. L'indication d'une place ou d'un placement dans le roman ne fait généralement pas appel à une attitude corporelle.

Grâce à ce type de repérage très général, le récit de Kateb Yacine distribue chaque personnage dans son univers à l'aide des repères qui sont les toponymes et les lieux : il y a ceux qui sont à Bône, Mourad, Mustapha, Lakhdar, Rachid qui viennent chercher une tante paternelle Lella Fatma, la mère adoptive de Nedjma, résidant particulièrement à Beauséjour ; il y a Si Mokhtar qui rejoignit le Nadhor avec Nedjma pour retrouver ses ancêtres, et enfin Rachid qui rentra à Constantine ayant l'intention de s'installer définitivement .

Nous avons remarqué que l'introduction d'une place sollicite une relation de localisation externe, c'est-à-dire une confrontation où la cible est localisée par rapport au site sans qu'il y ait contact avec lui. Chez Kateb Yacine, c'est la direction frontale qui est valorisée : le personnage se retrouve placé, devant un objet qui forme un obstacle, non pour le regard, puisque il s'agit le plus souvent « *d'un portail* » « *d'une table* », mais qui entrave l'accès immédiat à la chose ou au lieu visés « *Lorsqu'il arriva devant le portail de la villa il regarda le grand jardin.* » (Nedj., p.77)

D'une autre façon , quand le site appartient à la classe des lieux , on voit que le personnage est placé , ou « *arrive* » « *passé* » et « *repasse* » et qu'il s'arrête devant une habitation « *maison* », « *fondouk* » « *villa* » cette halte provisoire, ce passage , souvent prémédité et annonciateur d'une visite prochaine sur des lieux découverts ou retrouvés, se combine alors une représentation du site , selon la topique qui fait de l'arrivée d'un personnage le signal déclencheur de la description : « *Mustapha passe devant la villa. Il voit la terrasse et la femme aux cheveux fauves dominant la pelouse : ce tableau vivant fondera sur lui.* » (Nedj., p.72).

²⁰. Voir à cet égard, Genette, Gérard, *Récit Fictionnel, Récit Factuel, Fiction et Diction*, Seuil, 1991, pp.65-93.

La distance préservée entre le personnage et le décor profite de la mise en valeur du lieu, détaillé par l'observation curieuse de l'arrivant, plus encore, grâce à sa situation frontale²¹, le personnage placé devant « *une fenêtre* », « *une véranda* » assiste à une scène rarement indifférente. Ainsi, contrairement à l'indication d'une pose, qui contient plutôt l'intérêt du lecteur sur le personnage à travers la mise en valeur de son espace corporel, la mention d'une place reporte plus volontiers l'attention sur le décor. Ces rencontres élémentaires repérables au niveau des schémas de phrases que l'écriture Katebienne fragmentée, privilégie, ne sont pas à proprement parler isolées.

Elles n'ont cependant pas toute la même indépendance et leur intégration narrative est variable, selon qu'elles supportent d'un côté une pose et une posture, de l'autre, une place, et son éventuel devenir de son poste. On comprend aisément qu'un voyageur assis, bien calé au mur de la mosquée, qu'une belle femme allongée les yeux fermés dans une allée puissent constituer des épisodes autonomes dont l'ouverture sur l'ailleurs n'est comprise que dans l'existence du regard qui soutient, ou flatte, la pose.

Quand le personnage Katebien stationne devant la villa « Nedjma », quand il se place derrière un portail ou arrive du bout d'une allée, il est question soit de faciliter l'abord descriptif du site, isolé par une localisation externe, soit de donner là un premier emplacement qui sera ensuite rapporté à la situation des autres personnages présents, dans un contexte de localisation interne cette fois, à l'intérieur d'un décor commun.

À la différence de « *M. Ernest qui attend devant un tas de pierres amoncelées en vrac, au flanc de la carrière qui domine le village, à l'est.* » et « *Les manœuvres qui se sont mis au travail immédiatement, Rachid soupèse et roule à petits pas retenus une brouette de sable (...) Lakhdar est penché sur une pierre de taille qu'il considère avec la gravité, l'empressement et la hauteur d'un archéologue, et Mustapha bondissant dans la tranchée, se met en devoir de ramasser quelques cailloux dégringolés du remblai que Mourad brasse à grand coup de pelle.* » (Nedj., p.54)

Chaque acteur concerné remplit un rôle différent. Dans ce cas l'un « M. Ernest » est agent et l'autre « *les quatre manœuvres* » patient, le premier se voit doté d'un faire faire, auquel le second se plie avec de mauvaise grâce. Le placement concerne plusieurs sujets car l'action se rapporte à une intervention du personnage sur son propre terrain.

²¹. Ibid., p.80.

Ainsi, il est à noter que dans nos textes les placements interviennent parfois en référence à une situation d'attente ou lors d'un accompagnement de quelqu'un « *Suzy attend son amoureux quelque part sur le chantier.* » (Nedj., p.25) » « *Si Mokhtar décida d'entraîner la française avec une conviction tout amicale dans un petit restaurant.* » (Nedj., p28)

Passer de l'étude des places à celle des postes suppose de quitter les rencontres élémentaires dans leur singularité pour mettre en évidence leur éventuelle récurrence. Dans l'univers Katebien assez ritualisé²², bon nombre des places occupées deviennent de véritables postes. Ils se caractérisent en effet par une occupation suivie, durable ou répétée, d'un emplacement bien déterminé. Certains postes reposent sur le regard et deviennent un vrai poste d'observation, aménagé au voisinage d'une fenêtre ou l'une de ses variantes, et destiné aux échanges de vues.

L'exemple le plus frappant de territoire nous est donné par la plage de Bône. Tout le jour durant mais le jour seulement, elle est le lieu où chacun vient retrouver une place précise, avec des rites d'occupation immuables. Le paysage est ainsi partagé selon trois niveaux. Il y a une première zone qui renvoie à l'espace près de montagnes, une deuxième, constituée par la grève de Saint Cloud, et enfin une troisième représentée par le bord de mer « (...) *Mer lamentablement vautrée, mer 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.* » (Nedj., p.73)

Ces trois sites sont en eux-mêmes des espaces-frontières, puisque les montagnes séparent la plage de la ville, le bord de la mer dessine la limite, fluctuante, entre le sable et l'eau, la grève de Saint Cloud, partage la plage en deux parties, haute et basse que les visiteurs de Bône ont choisi pour lieux de prédilection. Par ailleurs, « *le voyageur* » dont le nom évoque une certaine liberté d'action, se contente d'une légère préférence pour la grève de Saint Cloud, lieu de passage par excellence qu'il emprunte dans ses traversées, lorsqu'il va du « *fondouk* » où il loge, jusqu'au café de la ville pour revoir ses amis.

Dans les limites hautes de la plage, à la lisière de Bône, une vierge adossée contre un tronc d'arbre mouillé, et glissant, allongée sur le sable, pensive, face aux marées, à la houle et au vent ; dans la partie basse, le long de la mer le voyageur occupe son territoire, au sens où un animal occupe et défend un espace qui lui est indispensable

²². A la manière dont Hamon, Philippe, établit cette distinction pour le personnage, *Pour Un statut Sémiologique du Personnage*, 1972, in poésie du récit, ouvr. Coll., Points Seuil, 1977, p.121.

pour vivre en sécurité. Car, si l'on veut bien accepter que le voyageur, et d'une certaine manière la femme (Nedjma) aient, comme chacun d'entre nous, leurs habitudes, et leurs petites manies, si l'on veut bien croire qu'ils ont adopté, par goût ou par commodité, tel ou tel lieu de repos ou point de mire, cet « *homme qui marche* » exprime, en revanche une véritable pathologie²³ de l'espace :

D'abord il lui faut à tout prix prendre possession de cette zone en bordure de mer : il est attiré par le rivage comme d'autres, pris de vertige sont happés par le vide ; ensuite l'arrivée sur les lieux déclenche chez lui une activité que non seulement la nature du site ne réclame pas, mais encore qui est toujours la même, et surtout, dont la nature est fondée sur la répétition. Tel un lion en cage « *le voyageur* » va d'un bout à l'autre de sa prison de plein air d'un pas qui est régulier dès qu'il se met à marcher « *Il se remet en marche un masque de patient fuyant sur un tranchant de lame.* » (Nedj.p.81)

Cette activité nous rappelle que territoire dans le roman de Kateb Yacine est accessible à une éthologie²⁴, si l'on n'entend pas là l'étude des manières codifiées qu'à le genre humain, de se comporter dans son lieu de vie. En effet, l'espace territorialisé décrit par le récit ne correspond pas seulement à l'existence d'une zone délimitée, mais suppose qu'il existe en son sein un comportement réglé en interaction avec le milieu.

Comme le montrent ses inlassables va et vient en bordure de mer, le voyageur a adopté par mimétisme rythmique le régime d'alternance des marées. De la même façon, quitter le bord de mer pour s'approcher de la femme suppose d'arrêter d'aller et venir. Pour être reçu et accepté dans un territoire, l'intrus doit en adopter les règles de conduite.

En haut de la plage, auprès de la femme, dans le champ de sa présence, c'est cette fois l'immobilisme qui prévaut : l'homme s'assied. Lorsque un sujet observateur s'interroge sur le comportement déconcertant de « *l'homme qui marche* », il apprend, et nous avec lui, que poser la question « que fait – il ? » expose à s'entendre répondre « rien », demander s'il garde la mer, ou la ramène, s'il garde le mouvement des marées, les mouvements des eaux, le vent, le sable. Insister sur ce mouvement si clair, si régulier, ce parcours si précis, nous incite à chercher toujours une réponse.

Il faut plutôt reconnaître dans ce comportement l'attitude d'un sujet qui subit la tyrannie du passé non dépassé d'une temporalité toute spatialisée. « Le voyageur avait

²³. Ibid., p.122.

²⁴. Barthes, Roland, *Introduction à l'Analyse Structurale des Récits*, Communication n°8, 1966, p.10.

tenté sans succès de retenir la femme « *Nedjma* », de toujours aller et venir d'un bout à l'autre du temps « *Je vois Nedjma, 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.* »(Nedj., pp.90-91) Le voici contraint d'exécuter sous son regard ce mouvement même d'un bout à l'autre de l'espace. Ce ne sont pas pour autant des syllepse de métaphore qui s'écrivent : il faut admettre que ce qui n'était qu'une simple façon de parler est devenu un fait tangible : le voyageur est maintenant le vagabond qui, va et vient le long de la plage de son pas infini.

Folie²⁵ de langage et d'espace. D'un énoncé à l'autre, le temps, dont la représentation matérielle demeure inaccessible, s'est spatialisé. Dans son territoire, l'attitude du voyageur qui marcha n'a cependant rien de posture de confort ou de la promenade distractive. Cet homme qui ne se déplace pas, mais bouge par son mouvement de pendule a mis en jeu jusqu'à son identité.

III-I-2 La vision et le point de vue

Le personnage Katebien est confronté au décor par l'intermédiaire de ses attitudes posturales et plus généralement, son existence est rapportée aux nécessités et aux aléas de sa seule réalité positionnelle. Il est entendu qu'une étude de l'espace ne saurait mettre sur le même plan un décor et un personnage dont les capacités d'intervention ne se résument

pas au mouvement qu'il accomplit. C'est notamment le cas lorsque ce dernier assure un rôle configuratif par le développement de ses facultés perceptives.

De cette manière, le personnage devient le lieu d'une sensorialité²⁶ dont les déclarations façonnent également l'espace représenté. Dans les récits de Kateb Yacine, le sens le plus sollicité, celui qui s'applique à la promotion de l'espace, est la vue. C'est en effet la vision qui, articule le plus sûrement perception et espace, par l'évocation des choses aperçues, ou observées, par le moyen également de représentations construites et de spectacles montés. Dans notre quotidien, le vu passe par l'oeil, tandis que le visible s'accroche par le regard. Dans notre texte, il en est autrement.

²⁵. Duras, Marguerite, *Les Lieux de Marguerite Duras*, Minuit, 1977, p.20.

²⁶. Ibid., p.25.

L'attitude naturelle est mise en suspens et l'insertion d'un œil correspond au signal d'une alerte²⁷ perceptive où toute l'attention du regard se déploie. Voir est moyen de faire voir, et d'édifier le monde fictionnel. Toutefois, il arrive que, dans le mouvement qui enveloppe sujet percevant et objet perçu, le geste visuel soit directement mis en valeur et retrouve sa qualité phénoménale première. Quand on lit « (...) *Le reste du visage apparaît mal, car le voyageur baisse la tête emporté par la foule, puis se laisse distancer.* » (Nedj., p.78). On reconnaît que l'attention prolongée du regard défait l'objet de son intelligibilité sensible jusqu'à sa perte dans l'informe. Une expérience perceptive est ainsi transmise dans son accomplissement et sa résultante « *M.Ricard (...) prit la cravache. Le premier coup atteignit la bonne dans les yeux. Le second l'atteignit encore dans les yeux.* » (Nedj., p.32)

Il faut admettre que chez Kateb Yacine ce type d'exercice ne met pas directement en valeur l'espace. On comprend bien le mouvement du regard, involutif, fait office de l'objet et en reste au modalité du voir, à la manière de cette bonne dont on sait seulement qu'elle est très absorbée par ce qu'elle voit, ou bien l'objet vu qui est un personnage qu'un objet du décor est sans égards pour le lieu ainsi crée entre voyant et vu « *Elle restait debout, les mains tendues, sans desserrer les dents. Les coups pleuvaient. M.Ricard ne comprenait plus que la bonne offrit toujours le visage ; il savait qu'il ne pourrait achever la proie chancelante sans se retourner contre les convives serrés en cercle autour de lui.* » (Nedj., p.32), apprend-on sans autre précision.

À ces difficultés s'ajoute le fait que, dans le récit le point de vue porté est rarement de la seule nature sensorielle : d'ordre verbal, les perspectives comportent des indications qui ne relèvent pas uniquement du sensible. Si on lit « *M.Ernest regarde les ouvriers en silence pendant quelques instants. Les manœuvres ne lèvent pas les yeux, se sentant observés, et leurs paroles se font pesantes. On dirait aussi qu'ils veulent se taire (...) afin de pouvoir observer à leur tour M.Ernest, et guetter son signal (...) les ouvriers et le contremaître semblent avoir conclu un pacte obscur, fait de détails multiples.* » (Nedj., p.52)

Perception²⁸ et cognition²⁹, vision et compréhension du monde sont intimement liées. Voir est alors pour le personnage Katebien le moyen de reconnaître, d'apprendre,

²⁷. Ibid., p.30.

²⁸. Au sens phénoménologique, comme *Vécu Pur*, résidant dans la perception, voir à ce sujet Husserl, Edmund, *Idées Directrices pour une Phénoménologie*, Gallimard, 1945, p.181.

de comprendre dans un mouvement où la perception se résout dans l'intellection. Le narrateur inscrit le regard du personnage dans une intelligence des faits dont il souhaite, lui, garder raison. Voir est ainsi en relation avec savoir, avec le savoir de celui qui dirige son regard comme avec celui de bien d'autres, et d'une manière telle qu'il faut examiner en quoi la spatialité du récit, et elle seule, est redevable à la problématique du point de vue.

Quand on lit « *Le jour de l'accident, Mourad joue devant la villa, en compagnie de Nedjma. Trois hommes portant une couverture s'arrêtent devant les gamins.* » (Nedj., p.85). Le pôle de référence est assurément cette cible humaine dont le devant oriente la scène : Mourad tourné vers les trois hommes, le personnage regarde ce que les trois hommes peuvent offrir à la vue. Dans ces circonstances le point de vue n'inscrit pas une marque indépendante des grandeurs locatives repérées. La situation peut cependant se présenter différemment : « *Il passe la journée devant son plateau d'huile bouillante, où il lance infatigablement les beignets, (...) sans un mot ni regard vers la rue, qui traverse dans toute sa longueur le quartier cosmopolite de la Colonne Randon (...); la nuit venue le marchand quitte son plateau.* » (Nedj., p.88)

L'emplacement du marchand est ici repéré non pas relativement à sa boutique, mais à partir de l'observateur qu'est Mustapha. En référence à sa propre situation, il situe le marchand des beignets en avant « devant » son vaste plateau d'huile bouillante. Dans ce cas de figure, c'est un point de vue du moins une présence qui organise à sa manière le placement du personnage dans son décor. Inversement la qualification du point de vue, cette détermination modale qui consiste à savoir si un narrateur en dit plus, autant au moins que n'en sait tel ou tel personnage, n'a pas nécessité à relever de l'éventuelle insertion locative de la voix narrative dans la diégèse.

Toutefois, dans « *Nedjma* », l'emploi constant du présent permet au narrateur d'être avec le personnage, dans une communauté de pensée en juxtaposant à son discours celui du personnage par le biais du monologue intérieur, ou dans une communauté de fait en s'infiltrant dans la diégèse par les déictiques, tantôt temporels, tantôt spatiaux. Deux situations plus en moins comparables, quand à leurs contenus, nous sont données dans « *Nedjma* ». L'une comme l'autre font état du déplacement des deux amants et sont

²⁹. Ibid., p.182.

Chapitre III-I :La poétique de la perception spatiale à travers les poses, les postures, places et postes dans « Nedjma »

présentés à l'intérieur d'un discours où la voix narrative est celle qui prend en charge le récit dans son ensemble.

Dans le premier cas, on lit : « *Ils (Nedjma et Lakhdar) vont vers la chambre nuptiale. Ils disparaissent, laissant derrière eux Mourad et Mustapha .Peut être préparent ils leurs départ, là bas derrière la porte.* » (Nedj., p.262). Dans le second cas : « *Nedjma se précipita, toute rouge et sinistre hors de la chambre .Elle s'éloigna sans crainte.*» (Nedj., pp.263-264)

D'un côté, l'incertitude ouvre la voie aux conjectures, de l'autre des évidences se font jour. L'adhésion immédiate du lecteur au fait exposé, et à ce titre la satisfaction assertive de l'énoncé, est dans le second exemple plus directe et plus forte. La différence illocutoire entre le premier énoncé en focalisation externe (« peut-être »), et le second, qui fait la démonstration de la puissance cognitive (focalisation zéro) du narrateur (« sans crainte »), opère indépendamment de l'orientation générale des mouvements, identiques dans les deux cas. Cependant, là où le départ dans le second énoncé prend la forme d'un simple éloignement, dans le premier, avec le déictique « là bas », il porte la marque, quoique imprécise, (l'ici reste implicite), de l'insertion d'un point de vue.

Ce dernier exemple montre à l'évidence que si le point de vue concret, construit dans et par la référence (le d'où) a été confondu avec le point de vue modal, c'est bien parce qu'ils ne sont pas toujours sans rapport : le verbe « disparaître » donne ici une motivation perceptive à la restriction cognitive : on ne peut pas savoir avec certitude, ce que les personnages font, alors qu'ils ne sont pas plus visibles.

III-I-3 Le regard dans la scène

La scène³⁰ est sans aucun doute l'un des morceaux de choix du récit Katebien ; et pas seulement pour les énoncés au présent, puisque le fait inaugural dans « Nedjma », qui appartient au passé de la narration, donne également lieu à une scène. Cependant, si le personnage sait ressusciter le passé, si en lui des réminiscences affleurent comme Si Mokhtar le père de Nedjma qui, baisa les mains de sa fille avec « *Des paroles qui tenaient du madrigal et de la bénédiction paternelle.* »(Nedj., p.114).Il veut reconnaître

³⁰. C'est le terme retenu par Adam, Jean Michel, et Petitjean, A., sans toutefois que la scène soit prise en compte par leur réflexion, *Le Texte Descriptif*, PUF, 1994, p.26.

et retrouver les sensations d'autrefois éprouvées pour la mère de celle-ci, il ne lui confie pas la responsabilité de la conduite narrative des faits qui l'ont institué et dont il dépend toujours.

C'est un autre, un absent, narrateur ou comparse, qui se fait le dépositaire de cette origine, dans une tentative de restitution où le monde révolu n'en reste pas à la narration, mais s'actualise par la scène. Ainsi, en est il de Rachid qui voit dans un éclair blanc « *Si Mokhtar qui fit le tour du monde, gagna l'Europe par la Turquie, fit le malabar à Bombay(...)inventeur des sciences sans lendemain, plus érudit que les ulémas(...) colossal, poussif, éloquent, (...) vêtu de cachemire, de soie, de gilet de drap anglais ; faisant et défaisant les mariages, remuant la ville de fond en comble pour reprendre l'argent perdu.* » (Nedj., p.115).

Certes, ces scènes originaires de la jeunesse de Si Mokhtar, sa vie passée à travers le monde n'échappent pas au bavardage des uns et des autres, à ses tours de langue qui font graviter autour de lui, autant de formulations qui l'encerclent sans jamais le contenir ni même l'atteindre. Mais, le souvenir n'est pas que verbiage ; il est reconstruit, projeté par la vision de Rachid et trouve qualité de représentation.

En ce qui concerne différemment les scènes qui n'ont pas valeur fondatrice, et leur typologie, il s'agit chez Kateb Yacine de scènes que l'on dirait récréatives³¹, de dîners, de fêtes, de promenades avec leurs pauses contemplatives et de visites. Elles sont remarquables pour leur qualité dilatoire, leur disposition digressive, elles font vivre les formes de l'attente, jusque dans la lassitude ou l'exaspération, et expriment de cette manière leur dépendance vis à vis de la scène primordiale où le personnage a gagné son avenir. Quand à celles qui ne sont pas de simples scènes de genre, mais arrangent le nœud de l'intrigue on en rendra compte à part en raison de cette qualité même.

C'est à la scène de la mer que nous allons confier la complexité de reconstitutions où le regard n'a pas la voix et la voix est privée du regard. Cette dissociation des attitudes perceptives et narratives du voir et savoir, met en jeu des variations où il s'agit de déterminer comment le regard dans la scène forme tout de même l'espace représenté.

« *Il (le voyageur) ne fixe que la mer. Il veille à la naissance des abîmes, à l'avenir du port(...).Le voyageur arrive du côté opposé, par la corniche ; le regard d'une*

³¹. Ibid., p.30.

disparue presse le voyageur(...) il oblique vers la villa, une trappe nouvelle dans le cœur, où il faudra redescendre, avec Nedjma pour l'instant sans visage. » (Nedj.p.93)

Ici, la vision³² joue un rôle de première importance, mais ne constitue pas la source descriptive à l'origine de la fondation du décor, ni le placement des objets. Elle ne guide pas d'avantage la formation de l'espace du lieu dont le développement est dû aux mouvements des personnages entre quelques repères. Le regard du voyageur se consacre à l'observation des uns et des autres, au développement de la geste amoureuse, et à son imposition sur les corps et les visages.

Aussi, c'est à un regard de près que le voyageur n'a pu donner à son histoire une origine, car nul n'a su dire si, ce soir là, Nedjma avait regardé le voyageur en passant, l'avait-elle balayé de ce non regard qu'elle promenait sur la mer. Impossible de le savoir, d'autant que, chez cette femme, le regard logeait dans toute la surface des yeux. À cause de ce regard qui n'en est pas un, privé de centre de visée, comme suspendu au mouvement de la tête, c'est impossible de savoir quand commence son histoire de « Nedjma ». Il lui faut plus sûrement s'en tenir à un déplacement pour donner le clap de début :

« C'est à Mourad que je pensais en tournant la clé de l'extérieur ; c'est pour mettre Mourad et Nedjma face à face que j'ai risqué ce coup de sonde dans ma passion, sans prévoir que j'innocentais Nedjma, en la livrant inconsciente à Mustapha ; je le croyais sorti pour acheter du vin. Il est donc revenu. (...)Je savais qu'un vent ami rendait le naufrage inéluctable. Ce vent était Mustapha et le naufrage me rapprochait de l'amante autant qu'il m'éloignait ; c'est une femme perpétuellement en fuite. » (Nedj., p.264)

Cette scène qui façonne la destinée du personnage de Lakhdar (le voyageur) se produit en la présence, mieux sous les yeux de l'intéressée (Nedjma). Tant que cette rencontre inopinée de Nedjma avec le rival (Mustapha) du voyageur dure, le jeune homme ne réagit pas mais assiste à cette entrevue secrète. Le voyageur n'est pas le seul à avoir l'œil. Mourad lui aussi s'était arrêté, avait regardé les nouveaux venus. À cette seule apparition de Nedjma, tout le monde pouvait la voir. Placé aux côtés de son frère, Mourad avait bien vu, celui-ci agir avec sa nouvelle façon, avancer, comme au supplice, s'incliner, attendre. Le regard circule, et se redistribue. Sauf au passage dans

³². Pouillon, Jean, *Vision Avec, Vision par Derrière, Vision du Dehors, Temps et Roman*, 1946, Gallimard (Tel), nouv.éd. augm.1993, ch.2, p.93.

les yeux de cette femme dont la beauté sauvage capture le regard d'autrui parce qu'elle n'offre pas le sien, et dont les rares contrées que son œil investit restent, dans une détermination vague.

Il reste toutefois en la personne du narrateur, qui, par sa déclaration liminaire, place la scène sous sa responsabilité, voire en son nom à ce stade du récit, et la développe sans renoncer à toute forme du contrôle. Dans un récit personnel, comme l'est cet énoncé, le narrateur, par la proclamation de son « je », est directement émancipé dans un statut de personne : il est tenu de justifier les informations qu'il donne sur les scènes d'où il était présent comme personnage sur les pensées d'autrui, il y est tenu en principe, car il faut reconnaître à un tel personnage –narrateur, sinon des prétentions, du moins des fonctions qui dépassent nécessairement celle d'un simple témoin placé en chair et en os devant des événements à consigner.

Ainsi, dans cette scène où le narrateur retient sa voix, mais garde le contrôle de savoir, et introduit certaines allégations désignant par excellence « Nedjma » « (...) *De l'amante qui m'attend, Nedjma est la forme sensible, l'épine, la chair, le noyau, mais non pas l'âme, non pas l'unité vivante où je pourrais me confondre sans crainte de dissolution.* » (Nedj., p.265)

Il faut se demander quels sont les lieux d'évidence, ceux qui, montrent qu'une conviction a fini par emporter Nedjma « *C'est une femme perpétuellement en fuite.* » (Nedj., p.265) et ceux où le doute fait place à la question, à l'hypothèse, à toutes les éventuelles ouvertes par l'irrésolution. Ce n'est certes pas « *Nedjma* » qui focalise cette scène. Celle qui, nous est présentée comme une gloire de douceur mais aussi d'indifférence n'a pas vocation à nous renseigner sur les sentiments ou les pensées qu'elle-même, et les autres, ont éprouvé à la vue de cette scène.

Ainsi, nous avons pu saisir que le voyageur qui avait regardé Nedjma parut l'aimer, ou que cette vision et cette certitude du changement opéré en son amante ne parurent pas s'accompagner chez le jeune homme de souffrance. Il y a là des indications dont la tonalité modale respecte l'écart entre ocularisation³³ et focalisation³⁴ ; entre le voir

³³. Réserve à la vue, l'ocularisation est couplée chez Jost à l'auricularisation pour l'ouïe. L'une et l'autre formalise une perception à rattacher à la focalisation, Jost, Faust, *L'œil Caméra : Entre Film et Roman*, Lyon, PUF, 1987, p.102.

³⁴. Ibid., p.103.

affiché par le personnage (ocularisation interne) et le savoir contenu d'un narrateur qui réserve ouvertement son point de vue (focalisation externe).

À cette nuance près : cette rencontre de Nedjma avec Mustapha qui est en quelque sorte une fuite, un mouvement dont la force appartient assurément à la catégorie du « visible ». « Paraître » dans cette situation est de l'ordre d'une apparence qui n'est pas ici du registre de l'indécision, ou de la réserve. Dans cette incise que se réserve le narrateur, il y a moins la part du doute que celle de la révélation, à ce moment où l'intime conviction finit par se voir.

L'apparaître n'est généralement pas chez Kateb Yacine, et certes pas ici, en concurrence avec l'être ; il en est l'accomplissement. À cet égard, il faut noter que les quelques faits rattachés au regard du voyageur sont rapportés par le narrateur comme d'incontestables réalités. Ils prennent la forme d'un compte rendu de perception quand l'événement perçu, rapporté par une mention à l'infinitif, est mis en relation directe avec le sujet qui le perçoit. On lit en effet que « *Le voyageur, frappé d'immobilité, avait regardé s'avancer cette grâce abandonnée.* » (Nedj., p.262), puis, attentif au comportement de « Nedjma », « *Il regardait celle-ci se précipiter.* » (Nedj., p.263)

Ici, l'aventure de la perception réside dans la modalisation non de la chose vue, mais du regard. La scène ne supporte pas le flou ; son caractère implacable s'impose jusqu'à pouvoir s'inscrire dans l'ordre d'une nette visibilité. Ce sont les résonances, les contrecoups et les chocs, chez celui pour qui la vie suspendue au fil du regard s'est brisée quand le spectacle s'est défait, qui se prêtent à l'investigation du narrateur. C'est sans doute là la complexité de la condition de narrateur impliqué comme acteur par son récit.

Il lui faut trouver un moyen d'avoir l'œil sur la jeune femme, et c'est par l'intermédiaire de la position de celui-ci dans la salle de séjour, ce soir-là, que son intrusion nous est révélée. D'une manière constante, à l'aide de reprises appuyées, le voyageur (Lakhdar) est pris pour cible et localisé invariablement en fonction du même site « *La porte du salon* ». Quoique le site n'ait pas d'orientation intrinsèque (frontale ou latérale), on comprend que le jeune homme fait face à la porte du salon.

Autrement, il ne serait pas encore en mesure d'observer Nedjma et son ami. La préposition « derrière » renvoie alors à l'existence d'un tiers figuré dans la scène : derrière la porte du salon Lakhdar est une cible observée à une distance non spécifiée, et

d'un emplacement non précisé, mais dont l'éloignement est suffisant pour que la jeune femme se trouve en partie dissimulée par ce site qui fait office d'obstacle à la perception. C'est donc par une mention locative et non dans l'expression d'un regard déclaré, posé sur elle par tel ou tel membre de la villa que Lakhdar lui aussi, en ce lieu, constitue en objet vu.

Les pouvoirs du discernement (focalisation) ne remplacent pas la force d'une présence concrète (ocularisation). Nous dirons volontiers que déjà à ce stade du récit, en ces tous premiers instants où Lakhdar est venu chercher Nedjma, sa voix est un voir³⁵ déguisé, qui masque sous le voir son propre désir de voir, de se voir dans la scène. Mais de voir et de s'y voir à partir d'une position qui n'est pas totalement indifférente.

Bien après cette scène, lorsqu'on saisit «Nedjma »au vol, à ce moment précis où la rencontre avec Lakhdar se fait à cet instant où, du même coup, l'anonymat du narrateur est levé, on comprend que l'espace ainsi maintenu entre eux le soir de leur mésentente est celui qu'il fallait encore au jeune homme traverser pour que l'histoire soit relancée « *Nedjma passa devant la porte que Mourad et Mustapha ne maintenaient fermée que du regard (...)elle n'entra pas, dansa en direction de la chambre nuptiale, entraînant gaiement Lakhdar par la main, il suivait à contrecœur(...)Nedjma retenait Lakhdar dans la chambre nuptiale.* »(Nedj., pp.261-262)

La distance est désormais couverte non comme un intervalle temporel et comblé, mais à la manière dont un espace est traversé. L'histoire de Nedjma, enclenchée par Lakhdar, celle qui a débuté au moment où celui-ci franchit la porte de la villa était figurée par une entrée en scène, sa reprise se dessine ici, dans la continuité, par la suite du mouvement initial que Lakhdar complique d'une orientation ascensionnelle. En gravissant les marches de la villa, comme d'autres descendant face au public, le jeune homme monte vers la femme qui, par cet instant est sous les feux du projecteur. Le voyageur vient rejoindre celle qui va faire revivre son histoire, avec ses promesses de renouvellement, et la raconter à renfort d'inventivité.

Accorder un intérêt à l'espace ouvert par le regard dans le récit Katebien nous conduit à prendre en compte en premier lieu toute une série de brèves confrontations entre le personnage qui voit, autrui et le monde alentour. Avant d'être une ouverture sur

³⁵. Ibid., p.114.

le monde, le regard est chez Kateb Yacine le signe d'une coprésence³⁶ entre les individus .Il y a tous les regards que les personnages s'adressent, les « *Il la voit pour la première fois.* »(Nedj., p.114) « *Il ne les a pas vu.* » (Nedj., p.113) où sont incluses des mentions réciproques « *Ils se regardent.* » (Nedj., p.114), mais qui ignorent le plus souvent les notations réflexives.

Le personnage Katebien se regarde peu : il est, celui qui ne se voit pas parce qu'on le voit ainsi, dans les autres. Le regard fonctionne entre les individus comme une monnaie d'échange que l'on saisit ou que l'on abandonne, un objet qui circule hors de soi. Il suffit pour le personnage d'ignorer tout de ce qui le regarde ; à moins qu'il n'ait été tenté de se livrer passionnément à ce jeu de regards à travers la mise en scène et la protection que permet l'écran d'une fenêtre : il ne voit que d'un point, mais dans son existence, il est regardé partout.

D'une autre manière, ce sont les regards lancés à la hâte sur le monde qui nous privent du spectacle « *À six heures, ils partent pour le chantier (...) observant les premiers coups de pioche, M.Ernest semble revenu aux meilleurs sentiments. Il recommence à les épier. Cette fois Mourad semble l'irriter. Il ne le quitte pas des yeux.* » (Nedj., p.17) « *M.Ernest émerge de l'éboulis au bas duquel il s'était assis. Il regarde les ouvriers en silence.* » (Nedj., p.52) Épuisé à sa seule mention, ce décor n'est pourtant pas indifférent. Il peut renvoyer, comme par ricochet, sa qualité à la source du regard, qui enlève finalement de l'épithète « *Le regard bleu se tourne vers le chantier, revient. Il est d'une intensité fixe.* » (Nedj., p.17) « *Elle écarquille ses yeux ronds, vers, jaunes, gris, des yeux d'oiseau dont les prunelles s'enflamment à cause du mutisme général, de ses regards qui n'osent ou ne veulent pas se poser sur elle.*» (Nedj., p.56) Au cours de son mariage M.Ricard se permet de fixer son épouse avec une certaine avidité : « *M.Ricard regarde Suzy qui, une coupe de champagne à la main, écoute distraitemment les autres.* » (Nedj., p.33)» (Nedj., p.17)

Dans ces brefs échanges visuels, on retrouve certains traits de l'adaptation corporelle du personnage à son décor « *Dans la lumière crépusculaire, quelqu'un d'autre devait regarder vers les plaines.* »(Nedj., p.56)

³⁶. Ibid., p.115.

Ici, l'œil touche un à - côté³⁷ de l'objet dont la localisation rapportée à un emplacement indéterminé, devient incertain. Les « voir » et les « regarder » donnent aux visions un rapide espace de cheminement, font naître dans le récit Katebien une relative partition des objets et lieux du monde. Quelques pans du décor se montent, ça et là accrochés par un regard isolé, à l'horizon d'une chose vue.

Il faut rappeler néanmoins que chez Kateb Yacine la description fait rarement appel à une spatialité constituée à travers le regard. Que sa mise en place relève du narrateur ou qu'elle soit rattachée à la présence d'un personnage. Ainsi en est il de ce décor qui naît du mouvement du personnage dans l'espace « *Elle (Suzy) marche en se rengorgeant, toujours comme les oiseaux. Elle regarde du côté des narcisses ; un pâturage s'étend assez loin de là. Elle se laisse choir parmi les narcisses ; le soleil chauffe dur. Le visage rougissant se ferme à nouveau, elle s'en va en courant.* » (Nedj., pp.56-23)

À mesure que Suzy progresse à travers les prairies, des narcisses se groupent en parterre, flétrissent sous l'ombre, avec l'image d'un déversement qui est aussi celui de la fluidité un peu ralentie de la pensée de la jeune femme. C'est ainsi que, banalement, la description du décor Katebien correspond à l'arrivée du personnage sur le site. Cependant, de manière frappante et inattendue, le développement descriptif ainsi préparé se trouve entravé. Arrivée en de nouveau lieux, plongée dans une solitude propice à l'exploration des alentours, Suzy ferme le regard se replie sur soi, et bloque le descriptif : « *Elle ferme les yeux l'espace de quelques instants, se redresse avec un frisson et en retourne éperdument vers le village.* »(Nedj., p.23), ce qui constitue la butée, et le détour du regard nous est indiqué sans être à cette occasion décrit.

Quand on en vient aux quelques proclamations visuelles enfin assumées, on voit que chez Kateb Yacine un regard ouvertement déclaré peut dans le même temps être comme décroché à la chose vue et montrée : « (...) *Le jour où il vit Nedjma d'assez près, pour la première fois, il ne put se défendre d'un choc de cœur. Il existe des femmes capables d'électriser la rumeur publique ; ce sont des buses, même des chouettes dans leur fausse solitude de minuit ; Nedjma n'est que le pépin du verger, (...) un parfum de citron et de premier jasmin avec le délire de la convalescence mer. (...)* » (Nedj., p.92)

³⁷. Ibid., p.117.

Isolé dans son intransitivité, le regard ne s'insère pas dans le cours descriptif. La coupure est encore plus nette lorsque la vision, rejetée en fin de description, semble être déduite du spectacle : « *On eût dit que la clinique était un piège, et que la prestigieuse femelle était sur le point de s'abattre sur ses fines jambes faites pour la piste, Si Mokhtar nous avait laissés face à face entre deux portes, en proie au silence.* »(Nedj., p.116)

Les espaces qui se rattachent à l'observateur résultent chez Kateb Yacine d'une position frontale³⁸. À l'origine du paysage, structure en avant et arrière plans, on retrouve souvent un personnage debout et immobile « *Je me battrais du sable et de l'eau (...) J'étais décidé. Je voyais un paysan arc-bouté comme une catapulte. Je l'appelai, mais il ne vint pas. Il me fait signe.* » (Nedj., p.60). La profondeur s'ouvre ici sur un lointain indéfini, mais parfois la perspective est arrêtée sur un fond qui la borne. On aura compris que, d'une manière générale, dans cet espace descriptif très étroit, le regard annoncé suit à peine la formation de son objet.

Le face à face personnage/décor ne construit pas l'espace à partir d'une grandeur corporelle. Toutefois, un contact plus direct s'établit quand le mouvement s'inverse et opère de la chose regardée vers l'oeil miroir³⁹ « *Les nuages serraient la nuit claire en de lents soubresauts, je suivais l'ascension en ordre des arbres.* »(Nedj., p. 61).À ce moment là, l'espace saisit le personnage pour donner à la perception une qualité sensorielle.

Les paysages dans le texte font appel aux vibrations de l'atmosphère, les jeux d'ombre et de lumière parviennent au sujet non pas par la maîtrise du regard mais, dans un effet de retour, en frappant l'œil tel un éclat soudain ou une brûlure inattendue. L'observateur est envahi par des sensations plus globales dont il lui arrive de faire l'appréhension. Le personnage regarde loin devant soi, mais le paysage le touche de près, en soi-même.

Voir, décrire, et savoir : la description visuelle s'évade rarement chez Kateb Yacine du registre perceptif. Il lui arrive cependant d'inclure dans le détail de la chose vue, non pas par un procès de reconnaissance, mais quelques éléments de découverte ou d'orientation nécessaire au personnage.

³⁸. Mitterrand, Henri, *Figure de l'Espace, Zola : L'Histoire et La Fiction*, PUF, 1990, p.177.

³⁹. Ibid., p.200.

Le personnage dont le regard ne se contente pas de se poser, mais s'attarde, et fait apparaître un monde, met à profit les commodités de cette surface transparente qu'est la fenêtre. Pour celui qui lève les yeux vers une vitre éclairée, la chose vue se change en spectacle dans l'espace ainsi cadré.

En fait, chez Kateb Yacine, le personnage à l'affût se moque des anamorphoses, car, dans cette mise en scène, et en acte, du fantasme de voir, où la jouissance est tout entière celle du regard, il lui faut impérativement s'en tenir à l'évidence visible. C'est pourquoi, le spectacle vu prend de l'importance du fait même de son encadrement. De telles conditions se présentent le plus favorablement au personnage placé au dehors, dans un site extérieur : « *Rachid lève les yeux, il voit se découper dans la lumière un monde dont l'intimité lui est étrangère et se trouve renvoyé douloureusement, délicieusement, à son exclusion.* »(Nedj., p.155)

Dans notre récit, la combinatoire sur laquelle le récit s'attarde le plus longuement, associe une vision dirigée vers l'intérieur d'un décor et donne lieu à l'apparition d'une scène.

Dans cet agencement, la localisation du personnage observateur est externe, c'est-à-dire sans partage avec le site comprenant la fenêtre. Cette mise à distance fait basculer l'objet intermédiaire du côté du spectacle : « *Le vent sifflait en légères bourrasques, foudroyant la lumière électrique dans l'atmosphère en gésine, butant contre les volets.* (...) » (Nedj., p.26)

La fenêtre ou sa variante devient l'encadrement obligé, la découpe à laquelle le spectateur ne peut se soustraire, et dont seuls ses changements de position peuvent modifier une perspective où la place de l'observateur n'est pas inscrite a priori. La fenêtre⁴⁰ n'est pas une ouverture sur un au-delà agrandi jusqu'aux horizons où le regard porte le sujet, mais elle est cadrage, et surtout extraction, d'un monde sur lequel l'œil se fige.

Le regard à la fenêtre n'appelle pas de vision en retour. Chez Kateb Yacine l'œil se pose sur un monde qui nous regarde au moins au sens où il nous concerne mais sans nécessairement nous voir. Et renvoie à notre solitude. Par indiscretion, jouissance ou peur, ces regards sans réciprocité cherchent souvent à voir sans être vus. Nous avons

⁴⁰. Sur les règles topiques, voir les articles d'Eggs, E., *Actualité du Débat sur les Topoi*, pp.402-405 et de Nicolet, D., « *Topos et Forme Logique dans la Théorie Aristotélicienne de l'Argumentation* », p.457-463, in *Lieux Communs, Topoi, Stéréotypes, Clichés*, éd. Par Plantin, C., Éd. Kimé, 1993.

constaté que le lieu écrit autour d'un voir sans être vu, renvoie à une scène du récit intérieur.

Par ailleurs, on lit : « *Mourad contourne le mur du stade. Il voit un homme accroupi sur le rebord de la fenêtre. Un mendiant ? Il voit les volets fermés de la villa. Il se souvint que Kamel a déjà repéré le vagabond devant la fenêtre. Le regard de Mourad se charge. Il n'avance plus. Le vagabond ne descend pas de la fenêtre.* » (Nedj., pp.93-94)

Le regard posé renvoie à une vision qui n'est pas d'information : il n'appelle aucune réciprocité, et que l'observateur ne prétend pas camoufler sa présence. Il cherche à déployer le plus largement possible son champ de vision et émancipe son regard de tout cadrage.

Toutefois, l'orientation de ce regard, le regard du voyageur vers l'extérieur exclut la fenêtre comme encadrement de la vision, celle-ci ne retrouverait des limites que pour Mourad placé à bonne distance de la fenêtre. Celui qui regarde au dehors par une fenêtre ne se constitue ni à travers la vision, ni à partir du spectacle vu dont la composition ne doit souvent rien à l'existence d'un spectateur.

Examinons la scène suivante qui offre l'exemple le plus frappant du regard à la fenêtre « *Nedjma est 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 (...) épuisée, elle s'assoit à même le carrelage, son regard plonge dans l'ombre.* » (Nedj., p.74)

Nedjma est un personnage défini par une pulsion scopique⁴¹ qui résume son comportement, alimenté par le besoin et le plaisir de voir. Sans doute pas si l'on constate que Nedjma ne jouit pas directement du spectacle d'une intimité sexuelle qu'elle déflorerait. Néanmoins, elle reste bien l'agent de la mise en scène de ce fantasme qui non seulement la concerne, dans le moment où il désigne son exclusion, mais encore lui permet de disposer d'un espace qu'elle aménage.

Quand on en arrive au dispositif même où se forme l'image première de Nedjma, on s'aperçoit que pour le personnage, la vue est seulement vision parce qu'elle enregistre ce qui se passe fixement, complètement. En effet, la jeune femme vient là comme on va au spectacle. La fenêtre de sa villa figure la surface d'un écran de

⁴¹. Lafon, H., *Voir sans Être Vu : Un Cliché, Un Fantasme*, Poétique, n° 29, 1977, p.50.

projection dans une salle obscure : elle s'illumine quand le spectacle commence et s'éteint en sa fin, anticipant le départ du spectateur. L'heure de la séance qui convoque Nedjma au lieu de la représentation débute avec le jour finissant, lorsque le soleil se couche, le crépuscule arrive et qu'une fenêtre s'éclaire.

Cette scène d'abord conçue pour un spectacle inexistant, invisible ne montre rien dans un premier temps. Sur l'espace frais et transparent de la vitre est vu comme un écran vide (éteint), mais blanc ; les cuts⁴² de l'image sont des plages lumineuses. Parfois, la lumière se modifie, devient plus forte, mais une fois Nedjma épuisée, s'assoit, la chambre s'éteint, et la jeune femme s'étend. Dans leur ensemble, ces scènes offrent un double point de vue : Nedjma et le voyageur, qui est en réalité un cousin amoureux, de chaque côté de la fenêtre, se voient mais n'échangent pas de regards à l'exception de ce moment où l'homme, seul dans la chambre, le voudrait tant qu'il pense.

Les personnages sont placés à des emplacements fixes et la distance qui les sépare est invariable. Si leurs champs de vision se recoupent, ils ne coïncident pas. Les amants à la fenêtre ont une vision très peu contrainte : devant eux s'étale Bône, ville décomposée en îles architecturales. De ce point de vue élevé, ils peuvent embrasser l'ensemble du paysage. Ils sont attachés au spectacle dont l'amplitude est réglée à priori par les dimensions de l'écran.

Ce premier soir, Nedjma est à la source de l'image projetée sur le rectangle de vision d'une manière où sa situation dans l'espace régle le spectacle vu. C'est en quelque sorte, un film muet, en noir et blanc (le spectateur n'entend pas). L'image s'anime sur l'écran par intermittence : d'abord la fenêtre éclairée est vide, puis la jeune femme apparaît. Elle passe une première fois à travers le rectangle de la lumière, une deuxième fois en sens inverse. Elle s'arrête et se tourne vers le fond de la pièce. Le mouvement du visage et du corps paraît au voyageur dans le silence et le lointain désenchantés.

Après cette première présentation, la jeune femme s'absente. Puis elle repasse, elle relève sa chevelure qui dévoile un cou d'ivoire. Noir .Et nouveau retrait. Blanc. Pour le voyageur, elle est devant la fenêtre comme devant le miroir, où l'on ajuste sa tenue avant de sortir, sans se douter que, miroir, il abrite par derrière un voyeur indiscret. Les

⁴². Ibid., p.60.

coupes, et découpes, de l'image n'altèrent pas la compréhension de l'ensemble : mais dans ce miroir qui ne reflétait rien, le montage a construit une scène autour d'une absence.

En place et lieu de ce fait invisible et inconnu, le voyageur trouve tout de même à se mettre sous l'œil ces autres mouvements de va et vient. Son œil assourdi, hébété, est soudainement animé par la vision de Nedjma, véritable coulée blanche qui envahit son espace intérieur et fait disparaître la noire résonance. Nous pouvons dire que cette scène relève directement du cinéma. À part le bref instant où l'orientation du regard est renversée où Nedjma la regardée devient regardante, le lecteur ne sait ce qui se passe dans la chambre qu'à de ce que le voyageur en voit et en comprend. Dans les épisodes qui suivent, le point de vue s'inverse ; les regards partent désormais de la chambre, et bien que le voyageur soit toujours là, là dans ce champ, seul dans ce champ, il ne regarde plus ou du moins ne nous donne pas à voir. Il semble qu'il vient là pour écrire : « *Il écrivait sur son cahier.* »(Nedj., p.84) à la manière d'un spectateur fasciné par des images qu'il aime, et qui le bercent.

Pour le voyageur, la fenêtre n'a pas la transparence de la vitre ; elle fait écran de projection et montre un spectacle où, comme au cinéma, les acteurs ne vous regardent pas. Mise à l'épreuve, Nedjma ne réussit ni identifier le voyageur dans son champ, ni à discerner sa présence, posté derrière la vitre. Quant le regardé se retourne et que l'œil se ose sur l'origine de la vision, il ne voit rien. Au départ de la vision, subsiste une tache⁴³ aveugle et c'est ce lieu qui, projeté sur l'image, marque un point d'invisibilité. L'œil par la tache noire, imprime sur l'écran sa marque, mais ne le fait pas d'une manière constructive.

La projection du spectateur dans l'image se réalise chez Kateb Yacine d'une manière chaotique, par expulsion de soi, comme une éclaboussure du regard sur la toile. Le personnage affiche une existence posée et observable, mais il se constitue également en lieu du désir. Soi et autrui sont alors investis pour des jeux et des enjeux qui ouvrent l'espace représenté sur une autre scène : autre, parce que l'espace apparaît comme un envers⁴⁴ du décor ; autre, par ce qu'à travers le regard, c'est un univers fantasmatique⁴⁵ qui se déploie.

⁴³. Ibid., p.62.

⁴⁴. Ibid., p.66.

⁴⁵. Ibid., p.68.

Chez Kateb Yacine, c'est ici que se trouve le champ d'aventure de la perception visuelle et ses perspectives inédites. Tard un soir, le voyageur se trouve seul pour la première fois en compagnie de Nedjma. La jeune femme l'implore de ne pas la quitter. Le jeune homme éprouve alors la sensation qu' autour d'eux des murs qui s'élèvent à la manière d'une enceinte qui les réunit et les isole : les voici enfermés quelque part. Cette image permet au narrateur de comprendre, en un instant, l'avenir que lui réserve la supplique de Nedjma.

Si la vision du voyageur s'arrête au seuil de l'hallucination⁴⁶, qui transforme le sujet, qui l'éprouve en victime d'une fausse perception, elle possède, tout comme elle, le pouvoir de faire naître des images fortes et construites, liées aux expériences originaires. Les hauts contours de cette enceinte, et ses caractères l'attachent au sujet qui l'éprouve et le crée.

L'évocation de cet espace personnel cesse avec le cortège des sensations qui l'ont vu naître : fugace, il se résorbe comme la figure se défait, halluciné, il devient scène. Les récits de Kateb Yacine faisaient état d'endroits, dans lesquels d'étranges événements, marqués par la répétition, survenaient. Et ceci bien évidemment à propos de « *Nedjma* ».

En effet, bien que les décors de la plage, et de la ville gardent incontestablement certains traits familiers, bien que les lieux et les objets aient une permanence qui ne se dément pas. En retenant que la question spatiale, un certain nombre de remarques s'imposent. Le toponyme de Bône marque un paysage aux limites imprécises ; extensible, agrandie par le déplacement des personnages, la ville est à la fois ou tantôt un modèle topologique inédit, tout et partie, soi et autre, ensemble délimité et totalité ouverte.

On évolue dans l'espace Bônois comme dans un hors soi étrange et étranger et tout intérieur cependant. Ainsi en est il de cette intériorité projetée à l'extérieur de soi par Nedjma enfermée dans sa villa. D'une autre manière, les éléments du décor se placent sur le même plan que les individus par un jeu de ressemblances.

⁴⁶. Laplanche, J., et Pontalis, J.-B., précisent la pensée de Freud exposée dans l'interprétation du rêve, 1900, « Le système d'expression que constitue le rêve [...] exige que toutes les significations jusqu'aux pensées les plus abstraites s'expriment par les images. », *Vocabulaire de la Psychanalyse*, PUF, 1967, p.159.

L'alternance entre le jour et la nuit, le va et vient entre la percée et la disparition de la lumière derrière les nuages, les flux et les reflux maritimes paraissent décider des incessantes allées et venues des personnages. Ce qui bouge dans le décor est la scène : *«Que le flux et reflux se jouent dans ce pays jusqu'à brouiller les origines par cette orageuse langueur de peuple à l'agonie, d'immémorial continent couché comme une molosse entre le monde ancien et le nouveau. »*(Nedj., p.197)

Ce balancement donne au rêve⁴⁷ une figure rythmique binaire où l'oscillation du même et de l'autre trace une sinusoïde⁴⁸ : entre le jour et la nuit , l'incertitude des crépuscules du matin et du soir ; à mi chemin entre l'obscurité et la clarté, la lumière obscure. C'est pourquoi, Bône dont on connaît la prétention à englober toutes choses, se signale à nous comme un enchaînement continu fait de pures sensations d'espace, recrées au moyen de rumeurs, de cris dans un monde où tous les obstacles paraissent levés.

Nous voici, au côté du voyageur, pris par les grands courants du rêve dans une immensité aux contours indéfinis et changeants ; lorsque le soir, la lune se lève à Bône, les personnages éprouvent au fond de l'espace un éclaircissement du ciel. Pour finir, l'univers de «Nedjma » semble répondre à cette caractéristique fondamentale de l'univers onirique qu'est l'exigence de figuration qui donne le primat à l'image.

Ces réflexions doivent nous conduire à faire entrer « *Nedjma* » dans la catégorie du récit de rêve. En ce cas, il faut convenir que tous les personnages sont plongés dans le sommeil d'un seul rêveur, puis se demander qui est ce rêveur, et où le trouver. Il appartient certainement à l'univers du rêve, puisque les aventures oniriques sont par définition narcissiques⁴⁹. Cela est dû au moyen de la présence intermittente, discrète, et surtout subreptice, du narrateur que l'existence d'un rêveur est postulée.

En effet, ici, le narrateur, n'appartient pas de manière déclarée à l'univers des personnages, est introduit parfois dans la fiction à l'aide d'un « on » énonciatif *« on raconte que l'une des veuves sacrifiées sur le bûcher du Nadhor demeure seule dans ces ruines pour y continuer l'enseignement de kablout. »*(Nedj., p.137)

Ce mode d'être ressemble à certaines situations où le rêveur ne participe aux événements que du regard, impuissant plus qu'empêché à intervenir sur les cours des

⁴⁷. Ibid., p.160.

⁴⁸. Ibid., p.161.

⁴⁹. Ibid., p. 165.

choses. Comme un film se projette, la scène devant lui se monte et devient une sorte de fond du rêve, un écran où s'animent les images destinées à prolonger le sommeil : observons l'exemple suivant « *Le vieux Kablout apparut en rêve à Rachid ; dans sa cellule de déserteur, Rachid songeait à autre chose qu'à son procès(...)le vieux Kablout légendaire apparut une nuit dans la cellule, avec des moustaches et des yeux de tigre, une trique à la main(...) lui, l'ancêtre au visage de bête féroce (...) il avait probablement traversé les déserts d'Egypte et de tripolitaine.* »(Nedj., p.144)

On voit que la place du rêveur se marque de manière éclipée. Il est une source énonciative en même temps qu'une boîte à image⁵⁰. Dans cet espace du rêve, qui s'élabore doublement sur le plan narcissique, notre narrateur –rêveur ne se voit pas, au moins en ce qu'il ne se représente pas. Il voit quelque chose, la vaste corporéité du monde de Kablout pourrait lui être attaché : le ciel, les plaines tiendraient alors lieu d'un immense corps de rêve où le plat, l'infini, le confluent et le séparé seraient en balancement, où le feu ensanglante la nuit.

Il reste cependant difficile de concevoir l'amour comme le récit de longues nuits de sommeil où le narrateur rêveur épouse une humble condition de spectateur sans provoquer d'interventions plus directes. Le rêve ne met pas en jeu uniquement des pulsions scopiques, mais pousse le dormeur par l'accomplissement de désirs inconscients à des formes d'existence plus actives. Il est surtout bien d'avantage qu'une banale curiosité pour autrui : voici ce que Rachid rapporte de ses nuits d'été « (...) *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 Rummel à une autre ville et un autre fleuve, sur les traces de la gazelle foudroyée qui pouvait seule m'arracher à l'ombre des cèdres.* »(Nedj., p.195)

Dans ce récit, rien ne transparaît de l'imagination de Rachid privé de vie intérieure. Ses fantaisies, tout comme ses opinions, nous échappent. Ce rêve nous donne une figure d'imaginaire statufié. Entre veille et sommeil, un renversement s'opère. C'est le monde environnant qui prend des allures de parages incertains, et tentants, tandis que le rêve décrit avec netteté l'ennui d'un quotidien connu et programmé où s'expriment, ailleurs les regrets de ce qui n'a pas encore été vécu, ici.

⁵⁰. La notion d'image est complexe et souvent ambiguë chez Freud, car elle comprend également l'image littéraire, figure de mot. Au cœur du rêve demeure ce que Lyotard, J.-F., exprime ainsi « un voir réfugié au milieu des mots[...] irréductible au dire. », *Discours, Figure*, Klincksieck, 1971, p. 239.

Cette forme incertaine dont le personnage subit l'attrait, est à l'origine d'émotions hallucinatoires qui, comme à l'accoutumée chez Kateb Yacine, passent par le regard. Les visions de ce personnage restent cependant éloignées de l'hallucination en ce qu'elles ne tiennent pas lieu de représentations projetées dans l'espace réel de la perception.

La vision de Rachid donne lieu à des vues animées, comme projetées sur un écran. Il reste que ses visions, pour leur puissance émotionnelle, s'apparentent bien à l'hallucination. La perspective ici décrite est celle du passé et concerne plus précisément les expériences originaires. Lieux et objets établissent la continuité entre des visions largement dispersées dans le texte. *Grotte, Balcon, Cimes embaumées, Les ruines de Cirta, Les ruines d'Hippone* : voici le cadre qui peu à peu se monte.

Ces visions s'appuient principalement sur un plan horizontal, coupées par des lignes droites. Ces lexèmes du décor qu'on vient d'évoquer portent en signification une thématique de la protection que la figuration, par ce trait vertical qui suggère le barreau, module en un emprisonnement, qui est aussi la formule actancielle de cette scène. Un personnage, Rachid, dont l'assignation à résidence réclame silencieusement sa délivrance. La difficulté tient au fait que celui qui voit ici n'est pas représenté dans la scène et confirme de cette manière son rôle instrumental.

Rachid n'habite pas ses visions et les paysages trouvent hors de lui non pas leur raison d'être, mais leur façon d'être. Aussi, l'insistance sur la dimension horizontale des images figure non pas l'étendue d'un corps (le sien) projeté dans l'espace de la vision, mais bien plutôt le lien que cet homme qui voit essaie d'établir entre passé et présent, entre l'ailleurs de Bône et l'ici de Constantine, entre elle et lui. Son regard voudrait balayer tout l'espace, mais parfois la ligne droite se brise, disparaît dans une ombre où se dépense ou exprime quelque chose dont le nom ne vient pas à l'esprit, et l'image à la vue.

Dans cet univers purement Katebien, où le fait inaugural n'est que reconstitution, à l'origine et à la merci d'un récit en perpétuel recommencement. Si le personnage n'est pas toujours maître de ses visions, certains lieux énoncés lui appartiennent cependant en propre.

En effet, parmi les espaces qui, par regret, désir ou curiosité l'aiment, certains ne reçoivent pas la visite du présent. Parce que ces lieux ne trouvent réalité qu'à travers la parole dite, et résistent à la définition du décor comme monde actuel et partagé.

D'une manière générale, il reste à demander si chez Kateb Yacine, le lieu⁵¹ répond à des règles évocatoires précises. Admettons que l'on ne retienne que les deux grands lieux Katebiens : voit-on Bône l'endroit désigné pour la suggestion d'un ailleurs non seulement toujours identique, mais encore différent de ceux qui seraient suggérés à Constantine. Les correspondances s'établissent le plus souvent de l'un au semblable, entre pareil et même.

Il en serait du lieu énoncé comme d'autres banalités de la conversation Katebienne : on parle d'un endroit habité, ou visité, comparable à celui où l'on se trouve ; on détaille un paysage pour la simple raison qu'il se déploie sous le regard. Il s'agit de partager en vision et en parole la contemplation des lieux. L'histoire est écrite à partir des déplacements incessants de personnages, parce qu'invariablement on les voit se chercher, se trouver, se séparer, se perdre, et se chercher de nouveau, les désignations spatiales sont au cœur de toutes les conversations.

Le lecteur doit suivre inlassablement les longs cours du personnage. L'espace se construit à travers les actes de perception du sujet (narrateur ou personnage). Pour Kateb Yacine, c'est la vue⁵² qui s'applique le plus directement à la promotion de l'espace. Dans l'histoire de Kateb Yacine, l'insertion d'un observateur, de son œil métonyme, signale toute l'attention d'un regard où voir est le moyen de faire voir et, dans la mesure où le point de vue est rarement de la seule nature sensorielle, où voir est aussi le moyen de faire savoir.

⁵¹. Ibid., p. 242.

⁵². Ibid., p. 244.

Chapitre III-II

**La poétique de la perception spatiale et le langage cinématographique
dans « Nedjma »**

III-II-1 La direction des personnages sur la scène

Nous pouvons dire jusqu'ici que les procédés de Kateb Yacine en matière de description, comparables à celles d'un peintre, révèlent par le jeu des formes et des couleurs ou même d'un musicien par l'orchestration toujours différemment reprise d'un même élément thématique par les portraits successifs d'un personnage. Ces descriptions sont finalement l'expression d'un certain regard porté sur les êtres et les choses et d'un certain rapport entre la conscience et l'objet, celui-ci portant implicitement en lui tous les aspects d'un drame fondamental que le roman « *Nedjma* » de Kateb Yacine reprenait inlassablement.

Toutefois, avant de pénétrer plus profondément dans l'analyse de ce roman et voir comment il se joue dans la vie intime de la matière¹, il nous faut examiner l'écriture de l'écrivain dans une perspective plus dynamique, pour observer comment les éléments sensoriels sont mis en œuvre par l'auteur dans la continuité et le mouvement d'une action qui se déroule sous nos yeux comme les images successives d'un film.

« *Nedjma* » de Kateb Yacine est en effet exactement conçue comme une œuvre cinématographique, c'est-à-dire que tout y est exprimé par l'image, le son et la perception du mouvement sans aucun commentaire de l'auteur ne vienne se superposer à la simple vision de la scène décrite, si ce n'est, à de rares occasions, quelques rapides lumières sur le discours intérieur qui se déroule dans la conscience claire du personnage. Et, tous les procédés par lesquels se construisent et s'enchaînent ces images sont ceux que nous retrouverons dans le septième art.

Il y a là, une préfiguration tout à fait remarquable de cette nouvelle technique d'écriture que l'on allait bientôt découvrir. Examinons ici, tout d'abord ce qui concerne l'utilisation du mouvement des personnages et de leurs gestes. Il y a à cet égard dans le travail de Kateb Yacine comme celui du metteur en scène au cinéma, deux étapes : il détermine d'abord dans ses grandes lignes, et parfois même dans le détail les déplacements des personnages les uns par rapport aux autres à l'intérieur de l'architecture d'un certain décor, ensuite il faut aider le personnage à s'évader de cette structure élaborée à l'avance pour le regarder s'épanouir dans une situation vécue à la limite, parfois franchie de l'improvisation.

1 .Danger, Pierre, *Sensations et Objets Dans Le Roman De Flaubert*, Armand Colin, 1973, p.186.

Tout l'art consiste alors pour Kateb Yacine à saisir au passage les expressions fugitives et les gestes inconscients, en quoi se révèle l'âme du personnage au-delà même de ce qu'il pouvait d'abord imaginer ; il s'agit alors de la « direction d'acteur² ». Nous retrouvons très clairement l'équivalent de ces deux démarches dans le travail de Kateb Yacine.

Si la première est habituelle au romancier autant qu'au metteur en scène, nous allons voir cependant à quelle précision toute particulière atteint dans « *Nedjma* » qui nous occupe le vocabulaire des mouvements, il peut paraître plus surprenant d'envisager la seconde à propos d'un écrivain qui n'a pas en face de lui la présence concrète et vivante d'un acteur.

Si nous examinons d'abord la mise en place³, nous pouvons constater qu'elle est fixée très rapidement dans ses grandes lignes, parfois même dès le premier scénario. Les mouvements des personnages sont en effet toujours l'expression très significative parfois même clairement symbolique de la situation. Le cadre où se situe une scène n'est pas un décor qui entoure les personnages, ni même un miroir qui les reflète, mais un lieu réel en fonction duquel ils se situent à la fois géographiquement et moralement d'une manière qui n'est jamais indifférente.

Nous en trouvons l'exemple le plus significatif dans les premières pages de « *Nedjma* ». Toute la situation du roman en effet, y est implicitement contenue : *Rachid* suivait *Si Mokhtar* dans son pèlerinage en bateau. Le bateau le porte vers Port Saïd avant de toucher l'Arabie Saoudite dans les dix jours qui restèrent. *Rachid* n'était rien dans ce navire, il avait suivi le vieux brigand, peut être à cause de ses chimères, de sa rencontre inoubliable avec *Nedjma*. De plus cette eau qui le sépare de la rive est également significative de la distance infranchissable qui le sépare toujours de la réalité des choses.

Spectateur nostalgique des rives qui défilent, il regarde la rive s'enfuir, rêvant de s'y fixer. « *Les quais, les navires, la ville observaient le même silence attentif qui ne traversait plus, ni le souhait retardataire d'un parent, ni le grondement des chantiers tout proche qui semblaient eux aussi disparus, ou sur le point de disparaître à l'appel*

2 .Ibid., p. 193.

3 .Ibid., p. 201.

du grand large et de la nuit sans étoiles, confondue dans la nappe d'eau et lustrée. »
(Nedj., p. 123)

En vain, le regard de *Rachid* pénètre jusqu'au fond de la ville en pente qui s'élève, au bord de l'eau vers des pans de murs bas dont la terre ocre, ardente, il découvrit des rangées de voiles chavirant au vent du soir, comme si un autre port surgit d'un autre temps. Les choses glissent devant son regard qui ne cessera jamais d'être emporté plus loin.

Ce désir de pénétrer un paysage fugitivement offert par une perspective qui soudain s'ouvre au regard, on le retrouve lors de la promenade de *Rachid* avec *Nedjma* dans la forêt du Nadhor région de Guelma : « *Je me trouvais en plein maquis auprès de Nedjma ; elle fut surprise de tant d'audace. De la clairière où Nedjma m'avait installé, je voyais le figuier grossir à la chaleur (...) il me semblait apercevoir un nègre sous un autre figuier, (il contemplait Nedjma qui s'abattait dans le chaudron.)* » (Nedj., p 147) Ils s'y enfoncent avec un mélange de terreur sacrée et de volupté. C'est le seul moment en effet où *Rachid* ait l'illusion d'un contact réel avec la nature et d'une véritable possession de la femme, possession dont le mouvement est d'ailleurs l'expression symbolique.

On peut ainsi retrouver, à travers tout le roman, dans la mise en place de certaines scènes capitales un certain nombre de thèmes qui symbolisent de façon concrète et visuelle une émotion, un désir ou un acte. Il est significatif, par exemple, que lorsque deux personnages au cours d'un moment privilégié, échangent leur tendresse mutuelle et leur amour, ils soient toujours isolés par rapport aux choses qui les entourent et semblent même planer au-dessus d'elles.

C'est ainsi qu'au moment du fameux tableau montrant *Nedjma* en train de prendre son petit bain « *Elle parut dans toute sa splendeur.* »(Nedj., p 147) La situation est encore plus nette lorsque *Nedjma* sortait du bain, scène ensorcelante qui laissa *Rachid* sans voix, le cœur battait la chamade « *Je la contemplais, vain secret de femme dangereusement découvert : (...) révolution de corps qui s'aiguise sous le soleil masculin.* » (Nedj., p 148)

Ailleurs se déroule la vie monotone du pauvre monde, tandis que Nedjma s'isole avec une âme qu'elle pense être enfin digne d'elle. Rachid connaît avec Nedjma ces seuls instants de bonheur véritable, ils sont isolés tous deux dans un paysage qu'ils dominent. Il s'agit là d'amour romanesque et contemplatif. Mais l'amour peut être également un délire, une perdition et c'est alors le thème de la fuite qui traduit ce vertige.

Ainsi, la course folle qui emporte Nedjma avec Si Mokhtar, son père, et Rachid, loin de Bône, dans la forêt du Nadhor, malheureuse, embarrassée, de son voile comme d'une pureté qu'elle n'a pas encore reniée, chevauchée unique et silencieuse. C'est également une course désordonnée qui l'emporte vers d'autres adultères : « *Plaise au ciel que tu sortes lavée de l'encre grise que seule ma nature de lézard imprime injustement dans ta peau. Jamais amant ne fut ainsi acculé jusqu'à désirer la dissolution de tes charmes.* » (Nedj., p. 149)

Le thème du train est particulièrement riche parce qu'il réunit en lui celui de la course, de la fuite hors du monde et celui de l'isolement dans une sorte de cocon protecteur où les personnages se réfugient pour évoquer et goûter leurs souvenirs : « *Enfermée dans la brume, la locomotive semblait perdre à chaque détour, chaque escapade, la persistante ville- Écrasante de près comme de loin- Constantine au camouflages tenaces... Rocher surpris par l'invasion du fer, d'asphalte, de béton, de spectres aux liens tendus jusqu'aux cimes du silence. (...) La gare. Le pont. La charrette barrant la route au trolley bus. C'était bien le rocher natal deux fois déserté par Rachid : d'abord sous l'uniforme, puis sous l'empire de la femme qu'il croyait fuir.* » (Nedj., pp. 164-165)

Ce thème est souvent illustré également par l'image de la forêt qui représente le cœur même de la personne aimée, cette cellule sacrée où réside, inaccessible au monde, son être même. C'est là que Rachid et Nedjma peuvent communiquer également, en phrases banales aux plus profondes sources d'eux-mêmes. C'est la forêt qui recueille leur amour, les isole totalement du monde extérieur : « *Nous avons emporté des vivres et quelques affaires, pour passer une semaine dans la forêt. (...) Dans notre atmosphère ; fioles, bocaux, et baignoire, c'est là que doivent durer les fleurs, scintiller les écailles et les femmes s'épanouir, loin de l'air et du temps... d'ailleurs Nedjma*

s'était couchée près de moi ruisselante et le sommeil gagnait son corps détendu.»
(Nedj., pp 149-150)

Nous voyons que dans cette forêt, chaque objet, devenait sacré car il détenait en lui, mystérieusement, une part essentielle de leur aventure, de même la plus grande part du plaisir qu'ils éprouvaient provient de leur rendez-vous clandestins. On ne doit pas, en effet, parvenir trop facilement aux cœurs des choses. Nous avons tout un parcours à respecter, un mouvement de pénétration qui constitue également un thème essentiel dans « *Nedjma* » de Kateb Yacine et peut symboliser de façon explicite l'amour. L'image est déjà plus au moins continue dans le récit de Rachid.

Si comme l'a montré Kateb Yacine, la forêt est une représentation de la personne, la signification de ce petit paradis, avec sa fraîcheur et ses matières douces est évidente. Mais, c'est dans « *Nedjma* », que les symboles sont les plus clairs ; la façon dont le nègre guette Nedjma de son poste d'observation au sein de la forêt est très significative : c'est une figuration du viol : « *Il me semblait apercevoir un nègre dissimulé sous un autre figuier, il contemplait Nedjma qui s'ébattait dans le chaudron.* » (Nedj., p. 147). « (...) *Allais-je réveiller maintenant le nègre avant que l'eau où avait baigné la femme fatale descendît jusqu'à lui. Ne serais-je pas alors dans la posture d'un amant disant à un intrus « Elle vient de se baigner, veuillez vous écarter, car cette eau la contient toute, sang et parfum, et je ne puis supporter, que cette eau coule sur vous » ; mais le nègre était décidément beau joueur ne cédant à l'eau courante que peu de terrain. Sans mettre fin à son manège comme s'il se trouvait devant n'importe quelle eau qui devait à présent charmer ses rêves et lui procurer l'impression de nager.* » (Nedj., pp. 151-152)

Cette longue reptation dans les bois est à la fois symbolique et onirique. L'auteur l'a décrit dans un paragraphe au rythme sans cesse plus haletant où se mêlent l'angoisse de l'attente et cette présence de l'eau, élément essentiellement féminin. Dans laquelle les personnages s'enfoncent toujours d'avantage et qui les emporte dans son courant furieux. Cette pénétration dans les profondeurs de la forêt pour la capture de Nedjma incite le nègre à franchir de nombreux obstacles, où comme dans un cauchemar, les matières, les formes, violemment érotiques, provoquent des sensations de répulsion et d'angoisse.

Nous retenons pour l'instant que ce mouvement de pénétration⁴ qui va aboutir à l'enlèvement de Nedjma. Celle-ci dort offerte aux désirs de l'intrus et le kidnapping qui n'aura lieu réellement que plus tard est ici figuré par une sorte d'explosion brutale : « *Le nègre dormait tout bonnement, lorsque Nedjma le surprit sous le figuier trempé jusqu'aux os par l'eau du chaudron qu'elle venait de renverser. Il sentit que Nedjma le regardait, se mit debout d'un saut. Elle comprit que le nègre était un dément. Elle poussa un cri affreux. Elle s'échappa en courant.* » (Nedj., pp.160-161)

Nedjma est ainsi profanée et son intimité dérobée, et c'est par là même que son refuge sacré qui est vaincu et soumis entre les mains du nègre. Là encore Kateb Yacine traduit cette victoire de façon très visuelle par une image où se trouve le même symbolisme. « *Je rêvai de Si Mokhtar dans le navire voguant vers la Mecque, puis au Soudan Egyptien, sur la berge du Nil. Quand mon rêve prit fin, Si Mokhtar était mort. Je me trouvais seul avec le cadavre. Nulle trace de Nedjma. Nedjma s'échappa, seule, fut retrouvée par le nègre dément, conduite de vive force au campement des femmes.* » (Nedj., pp. 159-162)

Le rêve de Rachid immortalise cette fin fatale du trio : le voyage de Si Mokhtar en mer présuppose l'itinéraire suivi dans sa vie pour finir comme une épave rejetée sur le rivage. Quand à sa fille, Nedjma, elle aussi finit par être arrachée violemment en laissant derrière elle son amant. Rachid menacé, humilié, se résigne à fuir en acceptant son sort. Cette maudite forêt qui engloutit le père de Nedjma, ces jeunes gens du Nadhor perdus après son départ, ce nègre qui contemple leur effondrement brutal, il ne saurait y avoir plus belle image de cette attente anéantie.

Il y est enfin un autre mouvement de pénétration symbolique, c'est celui que l'on fait en soi-même : nous pouvons évoquer cette longue introspection de Rachid qui, de retour chez lui à Constantine, examine sa maison y compris les alentours. Cette minutieuse démarche figure un long retour en soi-même, pendant lequel, Rachid avant de passer à l'action, fait le compte de toutes ses capacités et richesses intérieures. Alors, il se dirige tout droit vers la maison héritée de son père. Il poussa la porte de bois massif. Le domicile abandonné dominait la salle du tribunal militaire qui est sans nul

4 . Albalat, Antoine, *Le travail Du Style Par Les Corrections Des Grands Ecrivains*, Armand Colin, 1947, p.58.

doute celle de l'intelligence, et qui le rattache à toute une culture dont elle est l'héritage et l'aboutissement : « *Cette salle est bâtie par une famille Turque soucieuse de surveiller les mouvements de la Casbah.* » (Nedj., p. 165)

Elle envoyait à son cœur quelques choses de son éternité, et les grands rayons lumineux frappant son visage lui semblaient l'extrémité d'un invisible réseau, qui, à travers les abîmes, l'attachait au centre du monde. Puis, au-delà de cette salle, il pénètre de son regard dans les deux autres bâtisses situées à proximité de sa maison, plus mystérieuses encore, des choses sans noms, c'est-à-dire de l'inconscient et enfin arrive à un jardinet sauvage humant des odeurs suaves c'est-à-dire de la sensualité où la sérénité de son esprit est en paix avec ses aïeux comme avec sa conscience.

III-II-2 La mise en place et la distance morale

Ainsi Kateb Yacine, avec une extraordinaire imagination visuelle et un sens de la matière que nous étudierons plus loin, invente les images qui traduisent concrètement les mouvements de l'âme, les émotions, les désirs inconscients et figure par la géographie, la structure de l'esprit humain. Cette même précision dans l'expression visuelle des sentiments les plus intimes se retrouve, et cette fois à un niveau moins symbolique, dans l'indication des mouvements des personnages les uns par rapport aux autres.

Là encore, nous pouvons dégager certains thèmes servant à suggérer dans toutes leurs nuances certains types de rapport ou de situations. C'est ainsi que Kateb Yacine sait toujours traduire dans l'espace, la distance morale ou affective qui sépare les personnages, espace que seul franchit le regard. Pour cela revient par exemple le thème de la fenêtre : Rachid goûte encore davantage, à regarder derrière la vitre du train, sa ville natale, Constantine implantée dans son site monumental, savourer le plaisir de se sentir privilégié dans un univers féerique loin de la médiocrité du pauvre monde « *Rachid s'appuyant en avant, le front, le nez, la lèvre épaisse contre la vitre comme s'il tenait à l'œil toute l'imprévisible banlieue de Constantine qui s'étend au ralenti apparemment hors d'atteinte, bondissante et pétrifiée.* »(Nedj., p. 162)

Rachid semble aux yeux des autres, isolé dans ses rêves, auréolé de grâce et de lumière, comme entouré de vide. C'est ainsi que lorsqu'il soumet à son regard la beauté

grandiose de cette ville, la plénitude de ses sensations s'envole par la vitre, jusqu'au bout de Constantine et Kateb Yacine termine son paragraphe par une jolie vision : « *Constantine se détachait encore par ses lumières pâlissantes serrées comme des guêpes prêtes à découler des alvéoles du rocher, sans attendre l'ordre solaire qui téléguide leur vole aussitôt dissipé.* » (Nedj., p.163)

Cette même distance existera longtemps également dans ses rapports avec Nedjma, due à la timidité du jeune homme mais aussi à l'esprit romanesque de Nedjma qui goûte la saveur de la situation. Tout ceci d'ailleurs ne va pas sans une part de jeu : chacun se prend un peu pour un héros de roman. Aussi, dans ce mouvement de fenêtre, de porte, entrouvertes et refermées n'y il pas en effet comme un écho du «*Polygone étoilé* » : « *Pour la première fois je fus frappé par les volets fermés depuis longtemps. J'eux l'impression d'être introduit au fond d'un mausolée. Nedjma me tourmentait, et je l'avais surprise pleurant. Elle avait négligé de refermer sa porte, chose nouvelle, car maintes fois j'avais tenté d'entrer en vain.* » (P.E, p. 155). Car telle est l'ambiguïté des rapports entre la situation et le geste qui l'exprime que l'on ne soit jamais au fond si ce n'est pas plutôt le sentiment qui se laisse prendre aux sortilèges du geste. Mais il est d'autres regards, d'autres mouvements plus possessifs et plus graves.

Nous savons quelle importance ont les rapports de domination : les petits gestes, les jeux du regard qui expriment les approches d'un personnage et sa prise de possession sur un autre sont toujours indiqués avec beaucoup de précision et quelquefois même chargés d'une sorte de violence latente. Par exemple, la première apparition de Rachid n'est marquée dans le roman que par un paragraphe dans lequel sont indiqués seulement la distance qui le sépare de Nedjma et l'intensité du regard qu'il porte sur elle : « *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. Nous demeurions immobiles dans la profondeur du petit matin sans un mot uniquement par la grâce de l'atmosphère envoûtante qui nous tenait rapprochés comme dans un train ; son visage, ses riches vêtements, sa chevelure nouée de soie pourpre faisait à présent un halo ruisselant d'ombre, plein de regards perdus.* » (Nedj., p 118)

Ici, l'auteur insiste sur les plus petits gestes, mêmes inconscients qui marquent les progrès du personnage dans son entreprise de possession. Pour exprimer ce type de situation, un procédé particulier de mise en place que Kateb Yacine utilise souvent : « le séducteur ⁵ » se trouve placé en face de la personne qu'il désire, celle-ci s'offrant ainsi à son regard comme un objet convoité. La fréquence même de cette disposition des personnages est révélatrice de la nature habituelle de leurs rapports. Lorsque Rachid part à Constantine avec Si Mokhtar, il rencontra pour la première fois Nedjma « *Mais la femme qu'il me montra ce matin là, semblait ne pas trop savoir à quel subtil et turbulent vieillard elle avait affaire. Je n'avais jamais vu pareille femme à Constantine, aussi élégante, aussi sauvage en son incroyable maintien de gazelle ; (...) Si Mokhtar nous avait laissés face à face entre deux portes en proie au silence, à la terreur passionnelle. (...)* » (Nedj., p. 116).

Et tout de suite après qu'ils se regarderont le souffle coupé, se parleront pour la première fois ; quand ils partiront ensemble au Nadhor, Rachid goûtera le plaisir de posséder tout à lui ce précieux objet, il contemple longuement Nedjma, cette femme dont le pas décidé la faisait paraître plus grande que lui. Au début, il la regarde pendant qu'elle joue à l'écarté. Plus tard, lorsqu'ils se retrouvent seuls dans la forêt, il a un geste, un peu imité d'une gravure romantique : « *Réprimant un tardif désir de se baigner, je restai couché. Je me trouvais très affaibli. (...) je pris enfin place, entre ma maîtresse et son père. Il était trop tard pour réfléchir. Je sentais venir à mes lèvres des paroles de défi, que je refoulai pour n'incommoder personne. Il y eut un long silence, chacun de nous prenant un air ironique afin de masquer sa perplexité. Le plus tourmenté d'entre nous n'aurait pas manqué d'éclater en paroles amères, si de soudains coups de tonnerre ne nous avaient rendu notre sang froid.* » (Nedj., p. 154)

Ainsi, y a-t-il toujours l'un des deux personnages qui est objet sous le regard de l'autre, exposé à ses désirs, à ses tentatives de séduction. Mais, tout reste le plus souvent au niveau du regard, lui seul franchit la distance intangible qui sépare le désir de son objet. L'hypersensibilité des personnages, qui est celle de l'auteur, répugne aux contacts physiques et les gestes restent inachevés, tout en gardant une douceur insinuante, manifestent aussi une violence cachée : la jalousie.

5 . Alain, Edouard, *Le Mal De Flaubert*, Paris, Librairie M. Jac, 1945, p. 44.

Les personnages de Kateb Yacine, en effet, ne se touchent presque jamais et le contact physique le plus fugitif et le plus léger provoque en eux une vibration de tous les sens. Après avoir décrit toutes les étapes du jeu des regards, l'auteur indique toujours avec beaucoup de précision, quant et comment survient le premier contact physique et là encore l'évolution des rapports et des sentiments les plus intimes se manifestent de façon visuelle et concrète, elle est vécue par les personnages aux niveaux des émotions physiques et des sensations.

Le premier contact entre Rachid et Nedjma en particulier nous est écrit minutieusement et provoque en eux un profond retentissement, ce contact n'est pas le fruit du hasard mais d'une entreprise concertée. La brièveté du paragraphe qui le décrit, ou plutôt le constate, donne toute sa valeur au geste tout exprimant la froideur calculatrice de Si Mokhtar et l'émotion de Rachid en voyant Nedjma « *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.* » (Nedj., p. 118)

Dans les rapports de Rachid avec Nedjma, ce n'est pas uniquement le premier contact qui provoque un bouleversement de tout leur être, mais tout en long de leur amour, le moindre geste de l'un vers l'autre, qui chaque fois est mis en valeur et noté avec précision. Par exemple cette simple phrase suffit à faire un paragraphe « *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.* » (Nedj., p. 118)

Jusqu'au bout, cette sensibilité exacerbée, demeure intacte, jusqu'à la dernière apparition de Nedjma, la dernière étreinte esquissée mais inachevée, par pudeur, par inhibition, par débordement de sensualité. Une fois de plus ce n'est que leurs regards qui s'enlacent. Les mouvements d'extase ne seront pas ceux de l'étreinte. Tout au plus les mains s'accordent et tous les mouvements de la passion s'y réfugient. Cette communion entre les deux âmes qui pensent s'être enfin trouvées s'exprime donc, la plupart du temps, sans qu'il y ait véritablement de contact physique, par des images qui suggèrent l'idée de ce contact.

C'est par exemple, dans l'atmosphère envoûtante de la clinique, alors que toutes les choses tourbillonnent et fuient autour d'eux, deux regards immobiles plongés l'un dans l'autre. Ou tout simplement, suffit-il que l'un près de l'autre sans même avoir à se regarder, ils retrouvent ensemble ce geste spontané qui émane de leur âme, geste même de l'auteur, car Kateb Yacine l'évoquait déjà dans le « *Cadavre encerclé* » et dans « *Le polygone étoilé* », ce geste à la fois gracieux et sensuel qui exprime l'extase d'un moment de répit. D'autre fois, tant les nuances du bonheur sont multiples, à la communion des deux amants s'ajoute le regard qu'ils portent sur eux-mêmes, sur le couple qu'ils forment.

Le reflet de ce couple que la fenêtre de la clinique renvoie, n'est qu'une image illusoire car l'un des deux seulement s'y laissera prendre et Nedjma, qui est en réalité une femme mariée, ne fait que se prêter au jeu pour ne pas décevoir Rachid. « *Vers minuit, elle me quitta au coin de la rue d'un pas rapide, sans une parole d'adieu, et depuis pas un signe d'elle, ni de Si Mokhtar qui prétendait ne pas la connaître sous son nouveau nom (elle venait d'être mariée, m'apprit laconiquement le vieux gredin.) Et conclut d'un ton impérieux : « tu as rêvé. Reste tranquille.»* » (Nedj., p. 119)

Cette scène est significative car elle démontre que la communion des deux âmes n'est jamais véritable, ou seulement fugitive, elle est dans le mouvement d'un regard, d'un sourire, ou le parfum de la nature ; l'extase est toujours suivie d'une chute dérisoire où se révèle brutalement la distance qui sépare les deux personnages. Là encore, il suffit à l'auteur d'indiquer une attitude ou seulement un geste pour suggérer des abîmes. La chute du dernier paragraphe évoquant les moments d'extases passés avec Nedjma suggère dans un remarquable raccourci et avec une ironie terrible le rapport avec les deux personnages « *Elle venait d'être mariée. Tu as rêvé, si tu la trouvais tu serais bafoué, berné, trahi.* » (Nedj., p.119)

On ne peut donc abolir cette distance infranchissable qui sépare les personnages de Kateb Yacine. Rachid demeure refermé sur lui-même comme un objet inaccessible. Si Mokhtar qui semble narguer Rachid au fond de l'œil, quel cinéaste aurait pu imaginer un plan plus expressif pour monter visuellement et si simplement le drame de l'incommunicabilité. Les créatures de Kateb Yacine voient toujours entre eux se durcir une sorte de vide, impalpable mais irréductible.

C'est donc par l'indication d'un geste, de la place qu'occupent les personnages les uns par rapport aux autres que Kateb Yacine exprime, toutes les nuances d'un sentiment, d'une situation et cette incommunicabilité qui est le drame fondamental de son œuvre, où les âmes ainsi qu'il l'écrivait dans le « *Polygone Étoilé* » courent éperdues à la recherche l'une de l'autre comme des billes d'ivoires sur un billard. Au niveau de l'intrigue le procédé⁶ est le même : il consiste toujours à réduire au maximum l'intervention du narrateur au profit de l'image qui suggère par elle-même comme dans un film, ses significations.

Au cours de notre lecture, nous avons vu comment les objets révélaient parfois des intrigues souterraines dont il nous était souvent difficile de tout saisir au premier abord, de même certains jeux de scène suggèrent au lecteur des rapports secrets entre les personnages en apportant des lumières intermittentes et fragmentaires sur leur vie cachée. Cette technique particulière crée l'illusion d'une réalité romanesque foisonnante qui échappe en partie au lecteur et à l'auteur lui-même. Nous ne connaissons des différents acteurs du drame que ce qu'ils peuvent en avoir eux-mêmes. Par exemple, lorsque Lakhdar rend visite à Lella Fatma, il surprend tout un manège entre celle-ci, Nedjma, Si Mokhtar et Rachid ; et nous en sommes réduits comme lui aux conjectures.

Nous devinons les rapports qui unissent les quatre personnages. La vigilance de Si Mokhtar, l'embarras de Lella Fatma, la méfiance de Rachid et l'amour de Nedjma. Toute une petite comédie s'est jouée devant nous, ou plutôt devant Lakhdar ; un fragment de cette comédie que chacun mène pour soi et qui est sa vie, et que nous ne comprenons pas toujours très bien pour n'en voir qu'une partie. Un peu plus loin nous saisissons encore d'autres bribes de cette vie compliquée : « *Chose curieuse Rachid ne m'avait rien dit de la noce bien qu'il fût mon ami de loin en loin. Si Mokhtar était le plus souvent à ses côtés (...) Se croisant parfois, avec des regards de côté ; puis on les trouvait ensemble avec leurs faux mystères, leurs fausses brouilles, leurs dialogues de sourds, leurs méditations en commun et les meutes respectueuses qui les suivaient à cent pas...Jamais ils ne me parlèrent du mariage de Nedjma, auquel je n'avais pas assisté.* » (Nedj., pp. 102-103)

6 .Besh, Emile, *l'imagination et L'Intuition Chez Gustave Flaubert* ; l'esthétique du Roman, Revue Philosophique, juin 1950, p. 7.

Ces petits mystères qui peuplent la vie des ces personnages ; Rachid, Si Mokhtar et Nedjma, poussent Lakhdar, cousin de celle-ci à découvrir l'intrigue cachée : Si Mokhtar, le vieux séducteur est le père de Nedjma, l'ami et l'assassin du père de Rachid. Nedjma abandonnée par sa mère, la française, est confiée par Si Mokhtar à l'époux de Lella Fatma reconnue comme stérile.

Ce procédé qui consiste à laisser deviner grâce à quelques gestes surpris par hasard, tout un réseau de liens cachés entre les personnages n'est pas seulement l'effet d'une technique particulière de narration, il correspond à une vision générale du monde et participe à l'esprit profond de l'œuvre. Le lecteur en effet perçoit l'ensemble des choses à travers la conscience de l'un des personnages qui est placé en spectateur au milieu d'un monde incohérent qu'il ne comprend pas toujours .Ainsi, les trois personnages se trouvent au centre d'un ballet⁷ dérisoire où chacun poursuit ses ambitions et ses rêves sans jamais qu'eux même puissent entrer dans la ronde et participer au mouvement général. Alors, ils se contentent de regarder la vie se dérober sous eux, saisissant au passage quelques fragments d'explications d'un monde qu'ils ne peuvent dominer et qui demeure pour eux incompréhensible et absurde.

En prenant cette situation de spectateur à la fois ironique et jaloux, étonné puis désabusé, nous la trouvons déjà dans tout le roman: il observe les attitudes des personnages ; l'embarras de Si Mokhtar, l'empressement de Nedjma, intrigué par ce qu'il voit, échafaude des hypothèses auxquelles se superposent également celles du lecteur qui possède d'autres clés pour comprendre la scène.

Effectivement l'énoncé cité est entièrement visuel où chaque geste en l'absence de dialogue, prend toute sa valeur suggestive, est remarquablement original d'un esprit cinématographique⁸ que romanesque. Les rapports entre les personnages ne sont que suggérés par leurs attitudes et leurs gestes, de même, l'état d'esprit de chacun d'eux ou leurs émotions en face d'une certaine situation se traduit toujours visuellement. Il y a tout un vocabulaire des gestes exprimant le trouble, la colère ou l'ennui.

7. Bonnefis, Philippe, Flaubert : *Un Déplacement Du Discours Critique in Littérature* (Larousse), Mai 1971, p.12.

8 . Ibid., p. 14.

Quelquefois le geste est la traduction exacte du mouvement même de la pensée et comme son prolongement machinal. Ainsi, lorsque Si Mokhtar creuse au fond de lui-même les raisons qui l'ont poussé à devenir le délégué suprême des pèlerins en cherchant le sens profond de son existence, Kateb Yacine écrit : « *Trois mois avant le départ, Si Mokhtar était invité partout, avalait à la dérobade une rasade d'eau de Cologne lorsqu'il venait à manquer de ferveur ;lui-même à présent croyait avoir retrouvé la foi, enfin il fut mené au port d'embarquement le plus proche ; Si Mokhtar faillit renverser en passant le service à liqueur dans son empressement. Le plus vigoureux était Si Mokhtar serrant la fiole de parfum sous le chapelet ruisselant de sueur.* » (Nedj., p. 122)

Les gestes du vieux brigand traduisent également une tension impérieuse et un certain trouble, il tente de résister au vin, tout en réprimant un désir irrésistible de séduire une dame rencontrée au port d'embarquement particulièrement dans la superbe conduite intérieure « (...) *Tandis que Madame ; les pieds nus débordant de ses mules vertes, rehaussées de satin, fraîche et fanée au sortir du bain faisait ondoyer son pantalon de soie.* » (Nedj., p. 122)

Le trouble, la réflexion se traduisent en gestes caractéristiques devant une situation déconcertante. Ici, les gestes expriment notamment un abîme d'angoisse et de désespoir qu'aucune analyse ne pourrait mieux révéler. Une force redoutable se dégage de chacun des mouvements des personnages.

L'auteur se contente de les montrer un à un sans autre effet que la terrible objectivité du style. Aux dernières minutes de sa vie, nous devinons encore les mouvements de l'âme de Si Mokhtar dans les gestes de son agonie. Parvenu au-delà de l'action, au-delà du langage, au total dépouillement de son être, il a une dernière attitude tragique et belle : « *Si Mokhtar, en se retournant sur sa couche, prononça un grand discours dans la langue classique des ulémas je n'y comprenais rien. Quand je voulus l'éveiller, croyant qu'il s'agissait d'un cauchemar, il me fit signe sévèrement de me taire. Mais la nuit avançait. Il se mit brusquement debout, malgré ses pieds bandés en proie au démon de l'éloquence. Ses pieds saignaient. Je ne pouvais supporter ce spectacle. Si Mokhtar me paraissait de plus en plus bizarre. Je vais dormir, cette fois dit-il. Je ne suis pas mécontent de moi.* » (Nedj., p. 154)

Il n'est donc pour le lecteur de connaissance du personnage qu'à travers l'image qu'il peut saisir de lui dans ses différentes attitudes. Kateb Yacine exerce avec virtuosité l'art de suggérer un caractère par la description du geste le plus banal et le plus quotidien. Il est enfin un geste dont la richesse expressive est grande et qui, revenant à plusieurs reprises prend une importance particulière dans le vocabulaire de Kateb Yacine : c'est en effet dans la manière de Rachid de jouer du luth que se révèlent inconsciemment le tempérament profond d'un personnage, et, curieusement, c'est chaque fois la même sécheresse, la même dureté qu'exprime son jeu, découvrant dans l'âme de celui-ci le même abîme : « *Si Mokhtar, à présent, cherchait son tam-tam, tandis que Nedjma paraissait sur le point de s'endormir, je redoublais de zèle : des notes bêtes et dures me venaient, pareilles aux larmes qui bouillonnaient à la vue de l'amante inaccessible et de son père dont la folie me paraissait de plus en plus évidente : il persistait à me demander par geste son tam-tam, alors que je jouais du luth en me rapprochant de Nedjma au comble du ravissement. Au moment où je m'apprêtais à perdre l'esprit dans le vacarme que l'importun me forçait d'augmenter à chaque instant.* » (Nedj., p. 146)

Le jeu de Rachid est plus exubérant mais on y retrouve la même attaque des notes, sans douceur et sans nuances. Voilà qu'apparaît au détour d'un geste, une étrange similitude au niveau de ce jeu de luth à laquelle l'auteur lui-même n'a peut être pas clairement pensé.

Si l'on y réfléchit, nous trouvons une profonde identité entre le tempérament de Rachid, sa situation, son insatisfaction fondamentale, une identité qu'aucune lecture n'aurait mieux révéler que ce geste.. Aussi, au niveau de la situation, exprimée par les mouvements des personnages les uns par rapport aux autres, comme à celui de l'intrigue, révélé par des jeux de scène⁹ furtifs, nous avons pu voir que la mise en scène du roman était minutieusement élaborée en vue de traduire visuellement les nuances les plus subtiles.

Les derniers exemples que nous avons donnés montrent qu'à partir d'un certain niveau, il est très difficile de discerner ce qui est clairement prémédité par l'auteur. Le

9. Demorest, D.L. *L'expression Figurée et Symbolique dans L'œuvre de Gustave Flaubert*, Slatkine reprints, Genève, 1967, p. 85.

geste est irréductible à toute signification, il dépasse toujours l'interprétation que peut en donner le lecteur ou l'auteur lui-même et continue d'exister au-delà, ne serait ce que par sa grâce et l'harmonie du mouvement.

De même l'auteur impose à ses personnages un certain nombre de mouvements et de gestes pour les regarder vivre et s'épanouir librement dans ce cadre préconçu. Les personnages de Kateb Yacine sont vivants au-delà des intentions de l'auteur par le poids d'émotions, souvenirs personnels, qu'ils contiennent. Kateb Yacine est spectateur de ses propres personnages, son art n'est pas seulement de les créer mais de savoir, après les avoir laissés s'échapper, les regarder vivre. La sensibilité du romancier, se manifeste alors dans sa promptitude à choisir, par une sorte d'intuition, l'angle de vue¹⁰ qui lui permettra de saisir le petit détail, l'expression, le geste par lequel s'exprime au cœur de la situation, l'âme du personnage.

III-II-3 Le montage des plans

Dans « *Nedjma* » de Kateb Yacine, la sûreté et la précision de l'objectif sont remarquables : ils portent sur tous, sur la silhouette la plus épisodique, ce même regard tendre, dur, un peu amusé que nous avons observé à propos des objets ; c'est le même instinct infallible pour isoler le détail vrai mais aussi la même fraîcheur d'un esprit toujours étonné de découvrir les choses. Parfois l'action reste comme en suspens. Pendant un instant plein de gravité et d'émotion le silence se creuse, et, dans l'immobilité de toutes choses, de petits gestes anodins, des expressions de visages prennent soudain une importance essentielle et captivent l'attention. La méticuleuse précision de l'observation laisse deviner les longues contemplations des personnages devant ces scènes familières et tout le poids de souvenirs qui ajoutent une dimension poétique à l'image la plus banale.

Nous avons là, un exemple par lequel le détail d'un geste est devenu consubstantiel¹¹ à son être. C'est ainsi qu'à plusieurs reprises revient l'image de Nedjma en train de préparer son bain et il se dégage chaque fois de cette action familière tant de tendresse que l'on devine à travers la justesse et la simplicité des indications, l'émotion

10 .Ibid., p.88.

11 .Ibid., p.99.

de Rachid qui se souvient de son enfance : « *Je me trouvais en plein maquis auprès de Nedjma ; elle fut surprise de tant d'audace ... puis elle partit en courant ; elle prépara sous un figuier, le vaste chaudron de cuivre qui servait de baignoire et de lessiveuse, le remplit d'eau et le laissa tiédir au soleil (...)* Je contemplais Nedjma. En vérité l'innocence rayonnait sur son visage. (...) *Quelle belle journée, quel magnifique coin de ciel ! Je me souvins de mon aventureuse enfance ; vrai ; j'étais libre, j'étais heureux dans le lit de Rhummel ; une enfance de lézard, au bord d'un fleuve évanoui.* » (Nedj., pp. 147-148)

Rachid est fasciné par la tranquille précision des gestes de Nedjma où s'exprime toute la sérénité d'une vie indifférente à ses tourments. L'intensité de l'instant se marque par la contemplation du visage dont on note les moindres mouvements, les moindres expressions. Là encore la répétition de certaines indications laisse deviner qu'elles se rapportent au même souvenir. L'auteur est penché passionnément sur le visage de Nedjma pour en scruter toutes les nuances d'expressions. Visage unique qui peuple son œuvre d'un roman à l'autre et qui l'apparente en cela, au « *Cercle des repréailles* » « *Le polygone étoilé* » construits autour de Nedjma et qui est la contemplation toujours renouvelée, toujours émerveillée d'une caméra tournant inlassablement autour d'elle pour en saisir tous les aspects.

Il s'agit d'une durée d'un plan qui se prolonge, où l'observateur se laisse ravir par le spectacle plein de grâce d'un visage et d'un corps, dont le mouvement se renouvelle comme les inflexions d'une voix qui chante le mouvement de Nedjma. Le mouvement devient alors une danse dont l'auteur sait rendre la grâce infailible par le rythme, même de la phrase. Nedjma semble ainsi, aux yeux émerveillés de Rachid, se mouvoir dans un monde différent où le geste le plus simple possède une harmonie naturelle.

Mais, il semble bien que dans toute l'œuvre de Kateb Yacine, il n'appartienne qu'à Nedjma de révéler dans le geste le plus simple cette souveraine harmonie : l'auteur montre par plans rapides et successifs comme une série d'instantanées photographiques¹², différentes attitudes du personnage, le rythme étant alors créé par le montage de ces différents plans plutôt que par la continuité du mouvement lui-même.

12. Ibid., p.100.

De tous les personnages de Kateb Yacine, Nedjma est la seule à livrer ainsi au regard, d'un bout à l'autre du roman, le déroulement continu d'une danse gracieuse qui parfois même, semble l'emporter hors d'elle-même, sans qu'elle en ait conscience.

En effet, ce regard totalement lucide et désabusé qu'elle porte sur toutes choses et sur elle-même qui domine et juge la médiocrité du monde qui l'entoure, ne peut saisir cette part de son être qui, par la grâce et la légèreté du mouvement, participe à la secrète harmonie des choses dont elle se croit exilée. Elle échappe par là à ce qu'elle croit être et sa féminité s'épanouit en dehors d'elle-même sous les yeux éblouis de son mari, de ses amants, séduisante apparition dont elle sera, pour ne pas avoir su s'y reconnaître, la propre victime.

Le geste le plus banal, dans la situation la plus dénuée de poésie se transforme, par la vertu d'une phrase souple dont les ondulations suivent le mouvement même du corps, en une gracieuse figure de danse : « (...) *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 la respirée , pour qui ses bras se sont ouverts.* » (Nedj., p. 148) Il y a dans cette grâce spontanée du corps une sorte de sérénité naturelle qui contraste avec les angoisses du personnage et aussi une force, un amour de la vie qui semble contredire son désespoir.

C'est au plan de la matière en effet qu'elle s'épanouit, en participant organiquement au rythme de la nature par la pulsion de ses sensations et de ses désirs. La véritable Nedjma, celle qui, insatisfaite, sera peu à peu détruite par une conscience et une imagination battant son propre foyer. Dans le tourbillon de sa fuite toutes les choses tournent autour d'elle, comme elles tourneront dans la forêt du Nadhor avec Rachid. Le plaisir de cette évasion est semblable pour elle à celui de l'amour, un arrachement, un vertige : « *C'était pareil à cette joie, sous le figuier de voir Nedjma au sortir du bain, distante, mais sans disparaître, à la façon d'un astre impossible à piller dans sa fulgurante lumière. J'aurais voulu traduire à la créature que le nègre dévorait des yeux ce monologue des plus fous : « Pourquoi ne pas être restée dans l'eau ? »* » (Nedj., p. 149)

Il est donc normal que cette harmonie du mouvement soit intimement associée à une profonde sensualité qui en constitue en quelque sorte la matière même et l'épaisseur. C'est cette sensualité, juvénile et charmante que nous verrons peu à peu se dégrader. Cette sensualité par insatisfaction va s'exaspérer de plus en plus pour se libérer finalement, hors de toute limite, avant la mort de son père et son enlèvement par le nègre. La grâce des attitudes prend alors une allure plus agressive.

Cette sensualité qui n'était jusqu'alors que l'émanation un peu troublante et imperceptible du geste devient une force désordonnée : « (...) *En voyant le nègre Nedjma poussa un cri affreux, j'allai à Nedjma qui tremblait, m'efforçant à chasser le souvenir de cet homme sans visage.* » (Nedj., p. 156) « *Nedjma jalouse de l'amitié qui me liait à son père, avait réussi à me rendre pesante la présence de Si Mokhtar, de même que le vieux bandit me traitait à présent de haut, cette discorde que Nedjma semait partout sans songer à mal, c'était précisément l'arme de femme dont je désirais recevoir une seule blessure avant de prendre mon chemin, car la séparation me paraissait inéluctable ... enfin nous faisons silence autour de toutes ces choses.* » (Nedj., p. 157)

Le charme est rompu et la grâce se transforme en agressivité. Il y a toujours en effet chez Kateb Yacine en face de la séduction féminine, un mélange de fascination et de répulsion, une sorte de réserve instinctive qu'il prête à ses personnages. Peur de se laisser dévorer par la tendresse abusive d'une femme, effroi d'une sensibilité hypertendue, comme celle de Nedjma, se sent toujours agressée par les désirs dont elle est l'objet. Le regard que Kateb Yacine pose sur les choses et les gens qui l'entourent n'exprime cependant pas toujours cette angoisse confinante au délire.

Il y a le plus souvent, nous l'avons remarqué, une fraîcheur, et une tendresse qui se manifeste par la précision de l'observation¹³ et l'art d'isoler et de révéler le détail caractéristique. Cette netteté du trait, fruit d'une longue observation à laquelle s'ajoute la dimension du souvenir, se manifeste principalement dans les innombrables croquis de personnages épisodiques ; Mourad, Mustapha, Lakhdar, silhouettes qui peuplent son roman. Kateb Yacine sait indiquer avec une concision et une justesse remarquables le

13 . Digeon, Claude, *Le Dernier Visage De Flaubert*, Aubier, 1946, p.23.

geste machinal de chacun. Le relief et la variété des silhouettes que l'on trouve dans « *Nedjma* » donnent à ce roman un caractère unique.

La description des passagers du bateau en partance à l'Arabie Saoudite, dans le troisième chapitre, est à cet égard très significative. Ils ne sont qu'une foule anonyme, un grouillement confus d'où se dégagent, au hasard, des gestes, des attitudes, évoqués d'un mot, et dont l'absence totale d'individualisation est finalement soulignée par l'emploi de la forme impersonnelle : « *Il a fallu d'autres peuples, d'autres hommes pour affronter l'espace, et croire que le désert n'était rien de moins que le paradis ancien.* »(Nedj., p.129)

Tous ces personnages épisodiques qui traversent la scène, bien loin d'être de simples figurants, peuplent tout le roman dont ils forment la trame, ils sont le spectacle de la vie, qui emplit, malgré elle, la conscience de Nedjma et de Rachid. Cette acuité de l'observation, ce pointillisme dans la notation des gestes, des attitudes de tout un petit peuple de personnages épisodiques, et cette présence d'un second plan de vie et de vérité nous fait penser à une certaine tendance de l'art cinématographique qui illustre brillamment l'intrigue du roman où se dilue en quelque sorte dans les mille petits détails d'une vie quotidienne en temps de guerre, observée par une caméra, mobile, incisive, impitoyable parfois, qui isole parmi la foule un geste, un visage comme surpris par effraction. Ce regard implacable n'est jamais dépourvu d'une pointe d'ironie car l'auteur garde une sorte de distance vis à vis du geste qu'il observe : en s'attachant à rester rigoureusement extérieur, il le vide malicieusement de tout contenu émotif, l'isole de la situation et lui donne ainsi l'allure d'une agitation un peu vaine ou futile, absurde à nos yeux comme le manège incompréhensible d'un insecte.

C'est ainsi que dans une situation dramatique, l'agonie de Si Mokhtar, le père de Nedjma, Kateb Yacine écrit avec détachement les gestes de celle-ci : « *Quand Si Mokhtar mourut Nedjma ne réveilla pas Rachid. Elle s'échappa seule, fut retrouvée par le nègre dément, conduite de vive force au campement des femmes.* » (Nedj., p.162) Parfois l'ironie est plus tendre, par exemple dans la description de Si Mokhtar profitant de ses vacances à Bône pour voir Nedjma : « (...) *Short anglais ridiculement long que portait parfois Si Mokhtar, montrant ses mollets grisonnants sans s'inquiéter des meutes curieuses qui le suivaient à cent pas, nullement gêné, mais furtif avec une sorte*

d'humilité ostentatoire. » (Nedj., p.100) Si Mokhtar a un sérieux imperturbable. Il fait rire les curieux qui se moquent de sa tenue. Kateb Yacine observe leur gravité comique avec le même regard que celui du lecteur.

L'ironie ici n'est que suggérée : ce comique du geste est exactement de même nature que celui qui s'attachait à un certain rapport du personnage avec l'objet.

De même que l'on tend toujours à se laisser prendre aux sortilèges¹⁴ de l'objet en oubliant qu'il n'est qu'une illusion et qu'on ne peut atteindre en lui aucune réalité, de même est il facile et réconfortant de se laisser prendre au jeu de ses propres gestes : Si Mokhtar, nous l'avons vu, joue les héros pour partir en pèlerinage, il cesse soudain de boire, se fixe une ration de tabac à priser, fait ses ablutions et ses prières, achète de l'eau de Cologne, lave énergiquement sa tunique à grands coups de pieds dans l'eau glacé, c'est encore en personnage de roman qu'il se contemple lui-même et son sentiment, qu'il croit sincère, naît en réalité de la séduction que son geste exerce sur lui-même.

Il y a en effet entre le geste et son contenu, c'est à dire le sentiment qu'il prétend exprimer, la même ambiguïté de rapport qu'entre l'objet et sa fonction, le mot et ce qu'il désigne, nous pouvons supposer que Kateb Yacine ne croit pas à l'antériorité du fond sur la forme, l'un et l'autre sont indissociables. C'est la forme qui par une sorte de vertu magique d'évocation fait naître l'idée qu'elle représente. Ceci aboutit à une certaine conception du geste rituel qui le fascine lorsqu'il décrit par exemple la tribu de Si Mokhtar sous le règne de Keblout. On perçoit très bien cette identité de nature entre le mot et le geste, tous deux rituels et magiques : « *Notre tribu avait dû venir de Moyen-Orient, passer par l'Espagne et séjourner au Maroc sous la conduite de Keblout. Quelqu'un m'a expliqué que c'était sans doute un nom Turc : « Corde Cassée » Keblout. Prends le mot corde et traduit : tu auras Hbel en arabe. Il n'y a que le K au lieu du H initial et l'altération de la syllabe finale qui différencie le mot turc du mot arabe. (...)* » (Nedj., p. 134)

Il suffit donc, de prononcer un mot ou de faire un geste pour faire surgir ce qu'il évoque. Du rite à la superstition il n'ya qu'un pas : Si Mokhtar par exemple, est tout pénétré de croyances diverses. Il est convaincu des vertus de ses ancêtres : « (...) Les

14 . Ibid., p.43.

deux vierges du Nadhor qui virent l'aigle assiégé les bombarder dans les airs ; elles grimpaient obstinément en direction de l'aire ouverte à tous les vents, comme pour démentir sa mort devant la tribu (...) La farouche fille de quinze ans qui perdit sa petite sœur, crut que l'aigle l'avait prise, et partit avec un couteau à l'assaut du veuf inaccessible. (...) Si l'aigle était parti avec sa proie, c'était peut être le signe que la malédiction s'éloignait, grâce aux deux vierges sacrifiées pour le repos de Keblout. » (Nedj., pp. 143-144)

Il croit tellement à la vérité des formes que l'on aboutit parfois à des situations paradoxales et déconcertantes : c'est la réalité qu'il faut à tout prix accorder aux mots et non l'inverse. Regardons comment Rachid tente à sa manière de s'identifier au vieux Keblout : « *Le vieux Keblout légendaire apparut une nuit dans la cellule, avec des moustaches et des yeux de tigre, une trique à la main, la tribu se rassembla peu à peu dans la cellule, on se serra au coude à coude, mais nul n'osait s'approchait de Keblout. Lui, l'ancêtre au visage de bête féroce, aux yeux sombres et malins, promenait son superbe regard sur sa tribu, la trique à portée de sa main, il racontait ironiquement par ce seul regard, l'histoire de chacun, lui seul s'étant frayé passage jusqu'au Nadhor. » (Nedj., p. 144) Ce besoin d'être libre, de ressembler à l'ancêtre, le fondateur de la tribu kabloutienne, échapper à l'implacable révélation du néant des choses est essentiel pour Rachid enfermé dans sa cellule de prison et à tous les personnages de Kateb Yacine. Rachid se laisse prendre à cette illusion et de même il vit en parfait accord avec lui-même. Chacun se crée par ses gestes et ses attitudes.*

Aussi, Si Mokhtar passe sa vie à essayer d'avoir « du cachet¹⁵ », ce qui se réduit pour lui à être un vrai homme digne de son nom et de sa tribu au Nadhor. C'est une transformation de tout son être, semble-il.

Il en est d'autres qui, au-delà de tous les masques, et de toutes les attitudes, aboutissent au silence. C'est le cas de Nedjma. Ce qui est fascinant, c'est qu'on ne saura jamais si son aboutissement extrême dans le refus de son sort n'est pas encore un dernier masque au-delà duquel il n'ya plus que le néant et la mort. Ici, la description de ces personnages n'est pas systématique et définitive mais seulement le reflet d'un instant, l'expression d'un regard, ce regard qui, pour les personnages de Kateb Yacine

15 . Ibid., p.48.

est le seul moyen d'aller vers l'autre et d'atteindre cette âme sœur dont ils sont toujours en quête.

Mais, l'image qu'ils saisissent n'est que fugitive et illusoire et se heurte finalement à l'inexprimable. C'est au niveau du regard essentiellement que tout se passe entre les personnages et les portraits tiennent donc dans le récit une place essentielle. C'est avec une acuité extraordinaire et comme une avidité de rapace que l'esprit attentif, inquiet, capte la vision qui s'offre, toujours prompt à saisir le moindre détail. Il a une violence étonnante, bien qu'elle reste sous jacente, dans ce jeu des regards qui, durant tout le roman, se poursuit sans relâche : quand deux personnages se trouvent ensemble, l'un est objet tandis que l'autre observe, essayant par amour, par jalousie, par un sentiment de frustration, de le pénétrer, de posséder dans un désir jamais assouvi. Lui-même peu ou pas du tout décrit, comme Rachid, il finit par se réduire à ce regard ; personnage principal du roman, il n'en est en fait que la conscience, le spectateur invisible, le témoin.

Cette situation du personnage dont toute l'activité se réduit à regarder les autres exprime ses désirs insatisfaits, son impuissance, sa solitude, et l'intensité de ses émotions aboutit à la perception des plus infimes détails. Quand Rachid se trouve en plein maquis, il scrute Nedjma, cette beauté mystérieuse : *«Nous formions, il est vrai, une assemblée indigne d'un éclairage soutenu : amants timides à l'ombre d'un aïeul. Sa tête enfouie dans les genoux de mon vieux camarade, elle avait laissé voir, au gré d'enfantines somnolences, la finesse d'une cheville sous un Jambelet d'argent et la naissance de son mollet devenait dans ce minuit un savoureux danger de dérèglement musical.»* (Nedj. P. 145) L'attitude possessive et jalouse de Rachid par laquelle son regard se porte sur l'objet de sa convoitise, la personne aimée, et fouille chaque détail avec un mélange de délice et d'anxiété pour essayer de s'en pénétrer totalement. Ces élans vers l'extase aboutissent aux beaux portraits de Nedjma, qui de chapitre en chapitre ressurgissent soudain comme un thème musical ou couleurs, lumières, parfums se mêlent en des accords symphoniques toujours nouveaux.

À l'inverse, il y a l'attitude défensive où le regard réagit par la froideur et l'ironie en face de quelqu'un qui lui est indifférent : il sent alors, en effet, son intégrité atteinte par cette simple présence qui tend à faire de lui, à son tour, un objet regardé. C'est ainsi

que Rachid avait surpris le nègre qui contemplait Nedjma à son insu s'ébattant dans le chaudron, l'image lui devient insupportable : « *Il me semblait apercevoir un nègre dissimulé sous un autre figuier, il contemplait Nedjma qui s'ébattait dans le chaudron, et il était trop tard pour céder à la jalousie, trop tôt pour engager la lutte avec le nègre. (...)* » (Nedj., p.147)

Ici, la précision du détail n'est pas due évidemment à l'élan d'un désir frustré mais au contraire à une réaction, de défense devant une présence qui est ressentie comme une agression. Quand elle n'est pas objet de séduction et de fascination, la perception¹⁶ de l'autre est donc plus au moins insupportable.

L'acuité du regard se manifeste alors, par une aptitude à saisir le petit détail ridicule afin de réduire cette présence envahissante à quelques signes dérisoires et rassurants, mais ces deux attitudes aboutissent à deux formes de portraits différents, portrait symphonique ou caricature, qu'il nous faudra donc étudier séparément dans l'un et l'autre cas, c'est au fond la même violence qui traduit la même angoisse, la même promptitude à se saisir de l'autre pour se réfugier en lui ou le détruire, démarche désespérante de personnages terrifiés par leur fragilité devant l'impitoyable existence des autres.

Toute l'ardeur, toute la cruauté que mettaient les personnages de Kateb Yacine dans leurs intrigues, leurs passions, leurs ambitions, se trouvent contenus ici dans le regard. Effectivement, en lisant « *Nedjma* » de Kateb Yacine, nous constatons que les rapports se posent en effet en termes de domination et suivant que le regard parvient à circonscrire la personne sur laquelle il se pose on se trouve envahi par la sensation, le portrait qui en résulte répond à une technique différente. Lorsque le regard est dominé par l'objet, il se trouve incapable de le percevoir dans sa totalité. L'acuité de l'attention que la conscience porte sur des détails de plus en plus infimes n'aboutit finalement qu'à une rêverie vague, exactement comme devant la nature, la pénétration attentive des choses nuisait à une vision cohérente de l'ensemble du paysage.

Lors d'une première rencontre, par exemple, l'intrusion de l'autre est trop soudaine et trop brutale pour que la conscience puisse faire autre chose qu'enregistrer

16 . Ibid., p. 59.

des impressions fragmentaires. Lorsque Rachid voit Nedjma pour la première fois, il ne remarque d'abord que la beauté de son visage, un peu plus loin ses cheveux et certains gestes. C'est un peu comme l'apparition d'un thème musical dont les éléments s'ordonnent progressivement pour s'accorder et s'épanouir enfin un peu plus loin en une longue phrase qui correspond ici au beau portrait de Nedjma sous le figuier dont les feuilles et branches survolées par d'énormes guêpes en état d'ivresse. Ce n'est qu'ensuite que Rachid prend un peu de distance, peut saisir d'une façon désordonnée les sensations qui affluent vers lui : *« Ce fut comme une apparition, Nedjma quittait le bain ! Elle parut dans toute sa splendeur (...) par l'effet d'une extraordinaire pudeur qui me dispensa de bondir en direction de l'intrus dont l'imagination devait à présent dépasser les bornes ... Mais comment tirer vengeance d'un rival imaginaire, alors que je me savais plus imaginatif encore que le nègre, moi qui suivais la scène par trois perspectives, alors que ni Nedjma ni le nègre ne semblaient exister l'un pour l'autre, sauf erreur de ma part. (...) »* (Nedj., pp. 147- 148)

Toutes les images reprises ensuite de paragraphe en paragraphe tout au long du chapitre sont comme des ondes de choc successives de cette explosion initiale. Le bouleversement est trop profond cette fois pour qu'elles puissent déjà s'organiser comme dans le portrait de Nedjma que nous avons évoqué plus haut en un ensemble cohérent. Même après l'avoir quitté, Rachid n'a encore d'elle que des visions désordonnées, se perdant sur des détails qui pourraient paraître sans importance.

Il pressent pourtant que ces images fragmentaires lui suggèrent, lui révèlent une harmonie universelle, un nouvel ordre général du monde. C'est la quête angoissée de cette clé, capable de lui ouvrir le mystère de l'être, que le regard de chacun mené sur la personne aimée dans une tension désespérée pour pénétrer chaque détail et épuiser chaque sensation. Le regard des personnages de Kateb Yacine est dévorant quand il se pose sur l'objet de sa convoitise. Les yeux de Rachid, qui apparaissent ici exceptionnellement, ne sont le plus souvent que suggérés par la qualité même et la précision du portrait qui correspond à leur propre vision. Ce qui prouve que le regard de tous ces personnages différents, correspond au fond au même regard de Kateb Yacine lui-même.

Ainsi Rachid et Nedjma se livrent à un véritable duel où chacun, par le regard, tente de dévorer l'autre. Et chacun sent sur lui le regard de l'autre : Rachid soutient celui de Nedjma : ses yeux étincelaient tandis qu'elle ne voyait plus que les prunelles de celui-ci, comme deux charbons dans la nuit.

Cependant il arrive parfois que cette tension relâche. Comme la nature semblait, en de certains instants privilégiés, s'organiser spontanément en un tableau harmonieux, s'offrir au regard et livrer son secret, l'être aimé, au hasard d'un geste, d'une attitude, d'une certaine qualité de lumière se révèle soudain dans son essence. L'autre n'a pas besoin de saisir avec inquiétude les images désordonnées de l'objet qu'il veut posséder, il ne faut plus que se laisser emporter par cet afflux de sensations, se laisser délicieusement bercer par ce concert qui soudain, s'harmonise.

C'est le portrait du luth, le thème musical dont nous avons parlé plus haut, quand il trouve enfin sa cohérence et son épanouissement. Lorsque Rachid joue au luth l'harmonie de son ton et de son geste, le rythme de sa respiration, tout concourt à une sorte d'extase de l'instant où la musique approfondit et creuse le silence ; la révélation ineffable de cet instant est pourtant infiniment fragile. Ces instants, ces portraits surgissent d'une façon soudaine au détour du récit, ce sont toujours des apparitions, révélations plutôt que description d'un accord de sensation, révélation d'une unité, d'une cohérence, d'un sens général de la personne contemplée, qui se dégage alors de lui-même.

Notamment l'apparition de Nedjma qui est peut être une des plus belles du roman. Elle introduit une tonalité absolument différente de sensations plus primitives, plus fortes, qui incite souvent le lecteur à une rêverie sentimentale. Là encore, l'instant se prolonge, le geste reste suspendu, mais à la fin du portrait l'objet contemplé devient à son tour un regard qui mesure et défie le regard de l'autre.

Nous voyons donc que le portrait est fait comme la description d'un paysage¹⁷ de couleurs, de matières et de lumières, et, comme pour les paysages, les couleurs ne sont pas l'élément dominant. Les accords sont soigneusement élaborés mais discrets. Le plus frappant est peut être celui qui se fait ; dans un portrait de Nedjma, jeune fille,

17 . Garcin, Philippe, *Madame Bovary ou l'Imaginaire en Défaut*, Cahier du sud, 1967, p. 30.

entre la couleur de sa peau qui semblait «*Très brune, presque noire ; c'est de la chair en barre.* »(Nedj., p.86) écrit Kateb Yacine. C'est un des rares portraits où la couleur soit l'élément dominant.

Parfois, Kateb Yacine se contente d'un effet de contraste entre le portrait lui-même et le fond « (...) *Vastitude de ce visage de petite fille !la peau d'un pigment très serré, ne garde pas longtemps sa pâleur native.* »(Nedj., p.86), contraste qui peut avoir un contenu poétique, quand Rachid par exemple, voit surgir Nedjma dans la nuit : « *Cendrillon au soulier brodé de fil de fer, le regard s'enrichit de secrètes nuances ; jeux d'enfant, dessin et mouvement des sourcils, répertoire de pleureuse. Nedjma se développe rapidement comme toute Méditerranéenne ; le climat marin répand sur sa peau un hâle, combiné à un teint sombre, brillant de reflet d'acier, éblouissant comme un vêtement mordoré d'animal ; la gorge a des blancheurs de fonderie, où le soleil martèle jusqu'au coeur, et le sang, sous les joues duveteuses, parle vite et fort, trahissant les énigmes du regard.* » (Nedj., pp.86-87)

Ici, les recherches de couleurs peuvent sembler plus systématiques et souvent précises. Nous avons pu discerner un surnaturalisme dans la description de la nature qui fait de la femme un objet énigmatique, à l'esthétique étrangement moderne. Nedjma est une fulguration de couleurs singulières et frappantes. Vue de loin, elle est plus qu'un accord étrangement beau de noir et de blanc, mais toujours inaccessible et inaltérable. Mais, dans la plupart des portraits, si ce n'est ceux de Nedjma, que nous venons d'évoquer, la couleur n'est pas avant tout décorative. Elle sert surtout à donner une unité et une tonalité à l'ensemble.

C'est ainsi que souvent il y a une couleur dominante, soit imposée de l'extérieur, soit émanant du portrait où toutes les nuances jouent sur la même gamme « (...) *Elle secoue son écrasante chevelure fauve. (...) Sur l'espace frais et transparent de la vitre, Nedjma s'en prend à un moustique ; son regard plonge dans l'ombre. Invivable consommation du zénith.* » (Nedj., p.74)

C'est en quoi la couleur¹⁸ est vraiment un élément qui participe à un certain thème, car pour le même personnage, dans des portraits divers, c'est toujours le même

18 . Ibid., p. 31.

registre de teintes qui intervient : ainsi, pour Nedjma, les couleurs quoique vives, sont toujours naturellement harmonieuses : teintes claires, lumineuses, nouvelles et variées. Elle est comme une fleur ; ou parfois, avec ses cheveux tirant vers le rouge d'une tonalité plus tendre, moins heurtée. Cependant, avec Nedjma nous rencontrons la gamme la plus étendue et la plus difficile à analyser tant les nuances sont riches et complexes.

Nous retrouvons d'abord chez elle, la même pointe du rouge de ses cheveux, rare mais remarquable, comme le signe d'une violence contenue. Les tons sont plus froids et plus clairs pour Nedjma, depuis son ample cagoule de soie bleu pâle jusqu'au jaune, qui encadre son visage sous l'ovale de celle-ci ; couleur dominante, que l'on retrouve dans sa robe de soie qu'elle met souvent, couleurs à la fois gracieuses et un peu claires.

Les couleurs deviennent chaudes, palpitantes, profondes pour Nedjma quand les bruns voisinent avec les noirs. Nous pouvons constater, qu'il y a toujours une remarquable unité, à travers tout le roman, dans la gamme de couleurs qui se rapporte à un même personnage. Encore faudrait il y ajouter les couleurs qui enveloppent le portrait lui-même, celle particulièrement de l'intérieur de sa villa qui restent généralement dans la même gamme « *La villa de Nedjma (...) c'est un rez- de- chaussée de quatre pièces, qui débouche d'un même côté vers un jardinet ; les murs ont des tons d'épave, dans un épais jaillissement de verdure, lointaines pourtant, les oranges tombent d'elle mêmes au fond de ce frigidaire naturel.* » (Nedj., p.72)

Les couleurs constituent donc, comme nous le disons plus haut, un véritable thème, au sens musical, où s'exprime l'essence même du personnage. Mais, cette richesse ne peut être séparée de celles des matières, plus suggestives peut être encore et plus complexes parce qu'elles sont plus complètement débarrassées d'intentions décoratives. La matière, en effet, est indissociable de la couleur dont elle constitue en quelque sorte le support et l'épaisseur. Ces regards attentifs et inquiets qui se posent sur la personne aimée comme des caresses, ne se contentent pas, en effet, de glisser sur la couleur, mais en pénètre la matière.

À la maison, Nedjma est toujours revêtue d'étoffes douces, brillantes *«Étoffe et chair fraîchement lavées, Nedjma est nue dans sa robe, elle secoue son écrasante chevelure fauve.»* (Nedj., p.74) C'est pourquoi, la véritable richesse du portrait de Kateb Yacine est dans la matière : celle des cheveux, de la peau, mate et pulpeuse chez Nedjma *« (...) J'aurais pu la suivre jusqu'à la villa ; je l'aurais reconnue entre toutes les femmes, rien qu'à ses cheveux.»* (Nedj., p.80) Cette pénétration du regard aboutit parfois à des portraits d'une splendeur qui rappelle des peintures où la densité, la qualité de la matière exprime une sorte de force épanouie et sereine.

Ici, tout le portrait baigne dans la lumière qui pénètre, traverse la peau, révèle la matière. La lumière est, en effet l'élément essentiel puisque c'est elle qui véritablement crée la couleur et la matière, qui enveloppe le portrait, lui donne ses nuances, sa mobilité, sa vie. La lumière est d'abord mobilité, elle joue sur les visages avec une sorte de tendresse. Quand Rachid se promène avec Nedjma dans la forêt, la lumière tombait à flots par les trous inégaux de la verdure ; en parlant à Nedjma de côté, il observait l'ombre des feuilles sur son visage.

Le plus bel exemple, à cet égard, est sans aucun doute celui qui démontre Nedjma montant la dernière jument de l'écurie *« Nedjma dont la beauté et l'air de famille avaient frappé nos parentes, montait à présent la dernière jument de l'écurie, et ne semblait pas mécontente de son sort. (...) Voilà que la lumière jaillit à la fenêtre qui me faisait face, et je fermai les yeux (...) ce n'était pas la lueur de la lampe, mais l'éclair de l'orage ; l'averse tira Nedjma de son rêve, puis le soleil parut au zénith. (...) »* (Nedj., p.146)

La lumière¹⁹ est ici l'expression même de la douceur de l'instant et de l'émotion des deux personnages. En effet, la façon dont la lumière éclaire le personnage, l'angle même selon lequel les rayons jouent sur la peau suggère un certain regard, une certaine qualité de l'instant. Dans l'exemple que nous venons de voir, la lumière diffuse, adoucie par les verres de la fenêtre qu'elle traverse, colorée, mouvante, permet au visage, comme enveloppé dans un milieu fluide, de s'épanouir et de s'offrir. Mais de tels instants sont rares.

19 . Ibid., p. 33.

Souvent le personnage est éclairé à contre-jour. Il devient alors, pour le regard de l'autre, un objet inaccessible dont on ne peut saisir que la surface avec ses aspérités, ses reflets, la lumière glisse mais n'y pénètre pas. C'est le cas lorsque Rachid regarde Nedjma qui lui semble encore impossible à atteindre. « *Quel magnifique coin de ciel ! C'était pareil à cette joie de voir Nedjma au sortir du bain, distante, mais sans disparaître, à la façon d'un astre impossible à piller dans sa fulgurante lumière.* » (Nedj., p148)

La lumière frappe le visage bien en face et le regard de l'autre qui s'y pose est alors plus sûr et plus confiant. Le profil de Nedjma était si calme que l'on devinait rien : il se détachait en pleine lumière, Rachid croit posséder Nedjma, mais la lumière ne fait que glisser sur la surface. Le regard de Rachid est différent, parce que Nedjma est d'une autre nature, c'est le propre de ce personnage d'être non pas caressé mais pénétré par la lumière.

Les rapports entre Nedjma et la lumière sont tout autres ce que nous avons jusque ici, on pourrait presque dire consubstantiels. Dès la première apparition elle semble près de se fondre dans la lumière. Jamais il n'avait vu cette splendeur de sa peau brune, la séduction de sa taille, que la lumière traversait. Toutefois, le contre-jour ne provoque pas un glissement de la lumière à la surface de la peau mais au contraire une pénétration. Le soleil frappant sa nuque, pénétrait d'un fluide d'or sa peau ambrée.

Elle semble toujours être au centre du rayonnement de la lumière, et à contre-jour, irradier elle-même cette lumière. Dans la demi-obscurité de la forêt, elle semble être là encore la source même de la lumière : son profil pur se découpait en pâleur au milieu de l'ambre. Pas une apparition qui ne baigne dans ce fluide lumineux qui est son milieu naturel.

Ainsi, nous constatons une intimité plus profonde entre un personnage et la lumière, entre la peinture proprement dite du personnage et l'éclairage qui le révèle. Peut-on d'ailleurs séparer ce qui est description du personnage lui-même de ce qui l'entoure et l'encadre. La figure même du personnage n'existe pas, elle n'est que le point de fuite²⁰ d'une perspective vers lequel nous conduit, sans jamais toutefois nous

20 . Ibid., p. 40.

permettre de l'atteindre, tout ce qui participe au portrait, une certaine tonalité de couleur, une certaine qualité de matières et de la lumière ; les objets, les décors, et le rythme même de la phrase nous en racontent autant sur le personnage que la propre description, si précise soit-elle, de son visage.

La femme, en effet, n'est pas réduite à elle-même dans l'image que reçoit celui qui la contemple. Elle se détache sur le fond, et Kateb Yacine met toujours beaucoup de soin à l'encadrement de son visage ou de sa personne. Le visage de Nedjma se détache, nous l'avons vu, tantôt sur sa jument, tantôt dans l'ovale de sa cagoule. Plus loin, il revient même en mémoire : son visage lui apparaît toujours au centre d'une auréole à la fois rayonnante et protectrice, sublimé par le regard qui se porte vers lui et isolé dans un espace d'une autre nature, inaccessible.

Cette composition, comme l'effet d'auréole qui entourait le visage, marque également une distance et une sorte de sublimation mais un peu différente, ce n'est plus la personne elle-même que l'autre contemple alors mais plutôt une image objectivée de son désir ou de rêve. Lakhdar, le cousin de Rachid, voit apparaître Nedjma, et cette vision, pleine de charme et de gentillesse, concrétise ce que Rachid voudrait avoir et qu'il n'a pas « *Nedjma pousse délicatement la porte, en pyjama ; la soie s'accroche à la poitrine déployée. (...)* »(Nedj.,p.256)

C'est l'image cette fois d'un bonheur bien réel qu'il savoure, mais elle garde une sorte d'immatérialité, comme s'il n'arrivait pas à s'en persuader. Alors, par une sorte de dédoublement de la conscience, la sensation n'est pas tant goûtée pour elle-même que pour ce qu'elle représente : lorsque Rachid regarde Nedjma se déshabiller pour prendre son bain, la construction du plan, très cinématographique, est plus expressive encore, l'image de Nedjma s'inscrit dans le cadre d'un miroir et il n'en perçoit donc que le reflet.

Il éprouve alors comme un besoin de vérifier la réalité de cette vision en posant sa tête sur ses genoux devant le brasier agonisant. Lorsque Nedjma dort et que Rachid la contemple, il ne voit d'elle que sa chevelure fauve et son bras déplié, mais elle est présente par les molles draperies de sa robe, par l'atmosphère bleuâtre de la forêt qui

l'enveloppe, par le mouvement de balancement que sa respiration communique au lit suspendu.

Dans ces moments privilégiés où le portrait se développe et s'épanouit comme une phrase musicale, tout participe à cette révélation d'une présence ineffable : revenons à ce portrait de Nedjma sur sa jument, qui est un des seuls du roman où deux regards se rencontrent. Le sourire de Nedjma, la tiédeur de l'air, il y a une sorte de relâchement universel, et la conscience se détend et goûte avec ivresse le bonheur de se répandre et de se perdre sur toutes les choses qui l'entourent. La distance est abolie du regard à l'objet, et c'est, au sens propre du terme, un ravissement de l'âme.

Chapitre III-III

**La poétique de la perception spatiale et la caméra subjective à distance
dans « Nedjma »**

III-III-1 Les plans et les séquences

Tous les éléments que nous avons examinés jusqu'ici, tant à propos des personnages, portraits, gestes, mise en place que des décors, description des paysages, des intérieurs et des objets nous parviennent à travers un langage dont la forme est très proche du langage cinématographique. En effet, nous pouvons dire que le style de Kateb Yacine, est une succession de paragraphes assez courts où chacun, semblant se refermer sur lui-même, conserve dans la continuité de l'ensemble le dessin particulier de son propre mouvement, et ressemblant à une suite de séquences que constitue le déroulement d'un film.

Tous les procédés d'écriture que l'on peut rencontrer au cinéma à l'intérieur de ces séquences, passage d'un plan à un autre par les mouvements de la « caméra », effet de cadrage¹, aussi bien que dans leur enchaînement par les procédés de montage trouvent leurs exacts équivalents dans le langage de Kateb Yacine.

Si nous prenions, par exemple, les premières pages de « *Nedjma* » nous pourrions trouver sans difficulté, en suivant pas à pas chaque paragraphe, le découpage très précis d'un début d'un film : nous pouvons suggérer les séquences suivantes :

Première séquence (assez courte). Plan d'ensemble fixe sur le bateau en partance pour la terre sainte, l'Arabie Saoudite.

Deuxième séquence (plus longue). Lent traveling² parmi l'agitation des matelots, et des passagers. Nous pouvons imaginer que la caméra s'élève ensuite par un effet de grue pour suivre la montée des bagages entre deux tambours et se perdent finalement dans les volutes de la fumée. La bande sonore³ prolonge le dernier plan après disparition de l'image où nous pouvons deviner le tintement de la cloche.

Troisième séquence. La caméra fixée sur le bateau regarde la rive s'éloigner.

¹. Jost, F., et Château.D, 1983, *Nouveau Cinéma, Nouvelle Sémiologie*, Paris, U.G.E.réed.Minuit, pp.30-31-32.

². Ibid., p.36.

³. Ibid., p.38.

Chapitre III-III :La poétique de la perception spatiale et la caméra subjective à distance dans « Nedjma »

Quatrième séquence. En premier plan, dans l'angle, Rachid de dos appuyé sur le bastingage, en arrière-plan défile les monuments de Bône.

Nous pourrions ainsi poursuivre le jeu, mais en quatre séquences nous avons rencontré, dans la construction des plans, les mouvements de la caméra, quelques uns des procédés les plus classiques du cinéma.

Il nous faut donc reprendre une dernière fois l'analyse des procédés qui concernent l'évocation du monde extérieur, en nous référant aux techniques du cinéma, grâce auxquelles nous pourrions mieux saisir la nature même de cette œuvre. Il est en effet dans la nature de l'écriture romanesque de Kateb Yacine d'être paradoxale : elle est l'art de fascination, elle tend d'abolir toute distance entre l'image et le spectateur soumis dans l'obscurité du lieu, grâce aux différents effets de mouvements, de couleurs et de rythme à des rafales d'une intensité égale à celles du rêve ; mais d'autre part c'est celle, plus que tout autre mode d'expression, qui peut affirmer l'existence extérieure des images qu'elle représente, imposer sur l'écran la présence d'objets qu'elle rend impossible à circonvier, expulsant ainsi l'auteur de son œuvre et ne lui laissant d'autre attitude que celle de l'humour, d'autre satisfaction que la saveur amère de l'absurde.

Or, c'est là exactement la double démarche de Kateb Yacine dans sa création, depuis les hallucinations qui lui font ressentir dans son corps l'agonie de Si Mokhtar ou les fatigues du siège de Bône, jusqu'à l'ironie implacable et glacée de Nedjma vis-à-vis de son mari. Kateb Yacine semble avoir compris, comme son œuvre en témoigne aujourd'hui, que ses recherches dans le domaine du roman aboutissaient inéluctablement à l'écriture cinématographique. Et voici que maintenant on voit le mouvement de la main, la forme des barreaux. Leur signification demeure flagrante, mais, au lieu d'accaparer notre attention, elle est comme donnée en plus ; en trop même, car ce qui nous atteint, ce qui persiste dans notre mémoire, ce qui apparaît comme essentiel à des vagues notions mentales, ce sont les gestes eux-mêmes, les objets, les déplacements et les contours, auxquels l'image a restitué d'un seul coup leur réalité.

Chapitre III-III :La poétique de la perception spatiale et la caméra subjective à distance dans « Nedjma »

Toutefois, avant d'aborder ce point, essayons tout d'abord de dégager quelques uns des procédés qui, dans la construction des plans⁴ et des séquences⁵, s'apparentent chez Kateb Yacine au langage cinématographique. Kateb Yacine est un écrivain qui construit son décor et ses portraits par petites touches, chaque élément s'intègre dans un ensemble parfaitement orchestré. Il n'est guère surprenant, par conséquent que les panoramiques, contrairement aux gros plans, demeurent assez rares dans cette œuvre.

Kateb Yacine s'y essaye surtout lorsqu'il décrit par exemple l'armée en ligne de bataille au cours de la Manifestation du 8 Mai 1945. Le souci de la vision d'ensemble y prédomine nettement pour une fois sur celui du détail. Examinons l'exemple suivant : *«Visible à cent pas, dès l'entrée de l'impasse, dans le flot de sang, la maison de Rachid faisait frontière entre le ghetto et la ville ancienne ; sur la gauche deux autres bâtisses mitoyennes fermaient l'impasse ; à droite, débordant le mur de l'intendance siège du tribunal qui jugeaient les déserteurs.»* (Nedj., p.165) Il y a comme une ordonnance architecturale dans l'équilibre de ces différentes bâtisses : la description se prolonge ainsi durant tout un long paragraphe et malgré sa monotonie, une certaine poésie naît de l'effet d'accumulation et de l'exotisme des noms comme *« Sommet du Koudia, Sidi Rached, et d'EL-Kantara »* (Nedj., pp.166-167)

Kateb Yacine ne résiste pas ici à la notation des détails pittoresques et étranges, qui enlève à la scène que nous allons examiner le caractère ample et massif qu'avait l'exemple précédent : *« Des remparts de la caserne, par la place des galettes, celle des chameaux,*

Rachid s'était risqué dès l'enfance jusqu'aux ravines, aux catacombes autrefois sans issue où les victimes du Dey étaient précipitées, cousues dans des sacs, jusqu'aux escarpements surpeuplés de Sidi Rached et d'EL-Kantara : le Rummel engouffré sous les six arches du pont romain, seul demeuré debout parmi les sept ponts qui desservaient Cirta, la capitale des Numides jusqu'aux bouges qu'il observait de loin parmi les hordes enfantines de la passerelle Perrégaux :les bouges de Bab El Djabia où une araignée du nom d'Oum el-Azz l'avait attiré dans ses toiles.» (Nedj., p.167) Ici, nous pensons plutôt aux cérémonies barbares imaginées avec un mélange de fantaisie et de

⁴. Ibid., p.40.

⁵. Ibid., p.42.

Chapitre III-III :La poétique de la perception spatiale et la caméra subjective à distance dans « Nedjma »

vérité archéologue, un sens de la violence qui rapproche tout à fait cet exemple du climat de « *Nedjma* ». Ainsi, par un artifice du langage, une vision d'ensemble se concentre sur un détail qui continue à contenir en lui l'espace, la durée ou la multitude qu'il suggère.

Mais, d'autres fois la caméra ⁶ de Kateb Yacine balaie lentement la scène s'arrêtant sur chaque détail en lui donnant une valeur non plus générique cette fois mais individuelle. Il s'agit alors, plutôt que d'un panoramique, d'une sorte de traveling qui pénètre à l'intérieur de la scène. Les visages de la foule sont alors des visages connus et qui ont leur expression propre. Chaque personnage est longuement regardé, de même chaque attitude est soigneusement notée, particulièrement au cours de la présentation d'Oum El-Azz, actrice, nouvellement découverte par Si Mokhtar, mise sur le chemin de la gloire par Rachid qui lui avait appris tous les secrets de l'art dramatique : « *L'apprentissage de la jeune fille demanda plusieurs nuits successives. Si Mokhtar apporta un vieux phonographe d'occasion, et leur prodigua conseils. Ils ne tardèrent pas à obtenir les faveurs du public et les policiers se montraient pleins de civilité dès que surgissait, sans faire résonner les planches, la brune suave Oum El- Azz, baptisée Kaltoum. Dès que Oum El-Azz reversait la taille, bien des turbans se reversaient au plus vite, et les économies des futurs pèlerins se tendaient avec des poings convulsifs.* » (Nedj., p.170)

Kateb Yacine passe toujours avec beaucoup d'habileté du plan d'ensemble au gros plan. Un de ses procédés, très cinématographique, consiste, après un panoramique qui donne une vision générale, à se rapprocher, par une sorte d'effet de « Zoom⁷ » pour isoler en gros plan un détail particulièrement frappant qui équilibre l'ensemble de la séquence et en prolonge l'impression, comme il le fait brillamment lorsqu'il décrit Oum El -Azz et ses spectateurs. Le détail, ainsi isolé, prend une valeur singulière : il fait l'équilibre à tout ce qui précède et peut sembler parfois se charger d'une signification symbolique, comme cette image, isolée en un paragraphe, par laquelle se termine l'aventure de Rachid avec Oum El-Azz : « *Rachid fut dirigé sur la Tunisie après quinze jours de cachot ; revint par la tripolitaine, et quitta Oum El-Azz, définitivement cette*

⁶. Lagny, M., Ropars, M.-Cl., Sorlin.P 1984, « *Le récit saisi par le film* », *Hors-Cadre* (2).1986, Paris, Presses universitaires de Vincennes, p.50.

⁷. Ibid., p. 52.

Chapitre III-III :La poétique de la perception spatiale et la caméra subjective à distance dans « Nedjma »

fois, après une scène décisive. Une fois en plus il échouait sur le rocher. » (Nedj., pp.170-171)

D'autres fois, au lieu de se rapprocher après un plan d'ensemble pour isoler un détail, la caméra de l'auteur au contraire, s'élève au dessus de la scène pour suivre comme nous l'avons constaté souvent dans toute l'œuvre de Kateb Yacine un oiseau qui s'envole. Ce mouvement donne à l'ensemble de la séquence un élan qui correspond presque toujours à une intention déterminée. Lorsque Rachid rêve de Nedjma, son regard se perd sur la baie de Bône et suit l'envol des colombes, dont la fuite dans le lointain constitue le dernier plan du paragraphe : « *Le vent les poussait, et cette grosse nuée blanche glissait dans le ciel, au dessus de la mer, très haut.* »(Nedj., p.189)Il y a dans cette image un dynamisme qui traduit l'espoir de Rachid. Mais souvent le mouvement est différent : l'objectif s'élève verticalement et lentement au-dessus de la scène, en suivant par exemple une fumée qui monte vers le ciel : ce n'est plus alors l'expression d'un élan mais la lente et pathétique élévation de toute cruauté, de toute la violence de la terre vers la sérénité du ciel.

Après l'affrontement entre les manifestants du 8 Mai 1945 et l'armée française, nous avons pu déduire que la longue séquence qui montre, sur le champ de « bataille », l'entassement des cadavres et des ruines, se termine ainsi : « *De lourdes fumées montaient, en roulant des étincelles qui se perdaient dans le ciel noir.* »(Nedj., p.244)Toute l'angoisse et l'agitation de la foule semble se concentrer autour de ce lent mouvement vertical de la fumée : elle montait perpendiculairement, tel qu'un arbre gigantesque étalant au milieu de l'azur ses rameaux bleuâtres.

Quelques fois cette élévation de la caméra masque le rêve d'une pensée qui s'évade au dessus de la présence immédiate des choses. Lorsque Rachid descend les rues de Constantine nous voyons avec lui la file des voitures, les arbres tout reluisants, puis notre regard se perd avec le sien au dessus du paysage : « *Les canaris chantant presque au même rythme que les énergumènes au dessus de l'abîme chaotique lentement traversé par le vol plané des cigognes (...) Les œufs de cigognes pris à la cime au peuplier qui paraissait, vu du balcon, s'avancer loin des cèdres plantés en forme de légion de l'honneur et les kyrielles de palombes nichant au flan du rocher sans jamais se poser dans les rues. Rachid sevré de sa passion n'a plus la moindre*

Chapitre III-III :La poétique de la perception spatiale et la caméra subjective à distance dans « Nedjma »

consistance, et ses propos s'effritent bien loin des pensées premières dont il n'est plus que le réceptacle éboulé, le cœur et le visage en cendres, dévorés par une trop vive flambée de temps. » (Nedj., p.194)

L'objectif, par ce qu'on pourrait appeler un procédé⁸ de caméra subjective, se substitue au regard du personnage et exprime le mouvement de son âme. Une autre manière de construire une séquence ou un paragraphe consiste à suivre un objet, un personnage dans son déplacement : lorsque Rachid, de son balcon, le vent du soir dans sa chemise contemplait le fleuve au fond du gouffre, la caméra passe d'un objet à un autre en suivant le cours d'eau. Le mouvement même de la phrase exprime le mouvement de cette eau : « *L'homme et l'oued confrontés par l'abîme, Rachid n'ayant jamais entendu un mot révélateur, et le Rummel n'ayant jamais reçu la primeur de l'orage sous le roc où l'avait cruellement précipité sa naissance, en l'éloignant vers l'Atlas natal vers la mer, en modifiant son cours.* »(Nedj., p.191) Ce passage montre d'un plan à un autre par le mouvement souple d'une caméra qui suit les détours d'une trajectoire sinueuse représenterait au cinéma un joli morceau de virtuosité.

Ailleurs Kateb Yacine se plaît à suivre, pendant un moment de répit, les méandres de sa pensée : il pensait à Nedjma « *Fleur irrespirable, menacée jusqu'à la profondeur et à la fragilité de ses racines (...) Nedjma la goutte d'eau trouble qui entraîna Rachid hors de son rocher, l'attirant vers la mer, à Bône.* »(Nedj., pp.192-193) Nedjma, la femme, la patrie, cette fleur qui émerge au dessus de la verdure et dont on tente suivre le parcours produit un peu le même effet que les manifestants dans l'affrontement du 8 Mai 1945 que l'on apercevait depuis le commencement, balancée par l'armée française comme une barque sur les flots, tout à coup sombra : « *Nedjma étoile de sang jaillie du meurtre (...)* » (Nedj., p.192)

Enfin, la caméra regarde parfois, image classique à la fin d'un film un personnage ou un objet qui s'éloigne et disparaît dans le lointain. La fréquence de ce plan pour terminer un paragraphe montre que Kateb Yacine imaginait son récit de façon très visuelle et déjà plus cinématographique que littéraire. Observons l'exemple suivant : « *Les étoiles grouillent, Le froid est vif. Au lever du soleil ils dévalent les*

⁸. Ibid., p. 54.

Chapitre III-III :La poétique de la perception spatiale et la caméra subjective à distance dans « Nedjma »

mauvais sentiers de la forêt. Ils ne se parlent pas. C'est le moment de se séparer. Ils ne se regardent pas (...) Ils pourraient prendre les quatre points cardinaux. Ils pourraient s'en tenir chacun à une direction précise. Rachid par à constantine. Lakhdar accompagne un ami à Bône. Mustapha prend un autre chemin. Les trois ombres se dissipent sur la route. » (Nedj., pp.273-274)

Nous pouvons dire que l'image montre clairement qu'à l'horizon le mouvement des têtes s'abaissant et montant, selon la cadence inégale des pas. On les voit partir. Chaque fois le regard auquel correspond le plan est indiqué et il s'agit encore ici de caméra subjective.

Cette image d'une personne qui s'éloigne exprime toujours le mouvement d'un désir qui la suit, d'un regret ou d'une déception. Dans son empressement de quitter Bône, Rachid tente en vain d'accompagner Si Mokhtar dans son pèlerinage, qui était pour lui une sorte de fuite. Tout son désespoir est contenu dans l'image des bateaux qui s'éloignent sur une mer argentée par la lune. Ce plan s'oppose directement à l'image d'espérance et de renouveau que représente l'apparition du navire sur lequel les deux hommes partiront pour la Mecque. C'est quelque chose de semblable à un oiseau frôlant de ses longues ailes la surface de la mer dont on distingue ensuite les avirons, la voile, et enfin le capitaine auprès du pilote : « *Savourant cette introduction dans la gueule du loup, lui qui venait de désertier sur terre, pour se voir fictivement enrôlé à bord d'un si grand navire où l'officier de quart affectait de le reconnaître (...)* » (Nedj., p.125) Nous arrivons à avancer que c'est par le procédé de la caméra subjective qu'il se dégage d'une séquence un contenu psychologique ou émotif.

La vision que nous avons des choses correspond toujours au regard des personnages. C'est Rachid qui regarde le bateau s'éloigner à l'horizon, c'est la foule de Bône qui regarde s'avancer le navire. Le mouvement d'une séquence est toujours très précisément noté par rapport au point de perspective⁹ d'où la scène est filmée. Lorsque l'auteur décrit la ville au loin qui se réduisait à des pans de murs bas, il indique par là l'objectif trouvé désormais sur le bateau qui emporte Rachid ; de même lorsqu'il nous peint en un long paragraphe Djeddah, le mouvement de sa description suit la progression du personnage : nous avons d'abord des rangées de voiles chavirant au vent

⁹. Ibid., p. 60.

du soir, comme si un autre port, surgi d'un autre temps, s'évanouissant par la suite de soleil à bout d'espace sans que ce soit explicitement indiqué, nous avons parcouru tout un itinéraire, nous nous sommes déplacés avec le personnage à l'intérieur du navire.

Kateb Yacine certes construit ses descriptions comme un peintre mais il y introduit le mouvement propre aux cinéastes. Cette précision dans l'indication du point de perspective, de l'endroit où se situe le regard qui fixe la scène produit des effets de cadrage et construction tout à fait comparables au cinéma. Il y a très exactement un effet de contre-plongée¹⁰ dans cette description de la ville de Constantine : « *Dans la grisaille lumineuse du gouffre, parmi les colombes, les cigognes, les oliviers sauvages : c'est le cœur de la ville alvéole de rocher, une retraite arachnéenne sur le gouffre, et le balcon semblait un hamac surchargé de silhouettes recueillies sur le lit de mort du fleuve, dans un bouillonnement de pierres tombales désespérément repoussées sous le flot rare du Rhummel.* »(Nedj., p.184)L'effet est ici parfaitement concerté puisqu'il aboutit à une image pleine de fantaisie et de poésie. L'auteur sait choisir l'angle¹¹ de vue sur lequel le plan apparaîtra de façon la plus originale, il élabore avec beaucoup de soin les effets de cadrage.

C'est ainsi que le joueur du luth au fondouk surgit, d'une manière tout à fait saisissante qui laissa Rachid sans voix : « *Il avait entendu la musique, et s'arrêtait sans en avoir l'air devant le fondouk, avec de rares passants courbés comme des arbres sous l'écho envoûtant du tambourin dont la violence galvanisait comme un tonnerre apprivoisé couvrant les grêles chaudes, le crescendo du luth, pesanteur et rapidité des larmes intérieures dont Rachid, comme une plante attentive ressentait furtivement la coulée.* »(Nedj., p.181).Quelques fois, ces effets de ce cadrage aboutissent à un raffinement dans la construction du plan comme dans le passage qui suit où l'image se double d'un jeu de reflet «*Il avait vu par la porte entrouverte un coin de balcon, la volière ...À présent il se savait capturé, comme le rossignol et les canaris qu'on entendait dès le seuil du fondouk.* » (Nedj., p.182)

¹⁰. Ibid., p.62.

¹¹. Ibid., p.65.

III-III-2 La juxtaposition des plans fixes à l'intérieur des séquences

Après avoir examiné la mobilité de l'objectif à l'intérieur d'une séquence et les différents procédés par lesquels il passe d'un plan à un autre, choisissant l'angle de vue, le cadrage le plus original ou le révélateur, il nous faudrait voire maintenant la façon dont l'auteur saisit le mouvement de la scène elle-même. Il est vrai que chez Kateb Yacine, le regard est une sorte de caméra, qui, la plupart du temps est mobile, que l'objet qu'elle doit regarder. Nous avons la précision des petits gestes et les moindres déplacements, les grands mouvements de masse seront donc rares dans cette œuvre.

Aussi, Kateb Yacine s'essaie pourtant à la description du mouvement. Il y a d'abord ce morceau de bravoure que constitue la volée de l'aigle au Nadhor, tribu de la mère de Mustapha « *Les deux vierges du Nadhor qui virent l'aigle assiégé les bombarder dans les airs .L'aigle en proie à la curiosité des vierges se traînait hors de chez lui, prenait son vol brusquement après de tragiques efforts d'ancêtre pourchassé, tournoyant à distance au dessus des deux sœurs ainsi qu'un stratège blasé fuyant le théâtre d'une victoire à sa portée ; puis des rochers imprévus tombaient des serres de l'oiseau, projectiles sans réplique dont la chute consolait la tribu de sa défaite, comme un présage de force aérienne ignorée des anciens.* »(Nedj., p.143) Là encore le point de perspective est soigneusement respecté et nous n'avons que la description totalement subjective du mouvement de l'aigle par la mère et la tante de Mustapha.

Le passage est d'ailleurs très habile, une fois de plus, du plan d'ensemble, lorsque l'aigle est de l'autre côté, au plan rapproché, lorsqu'il arrive devant les deux sœurs : de loin, sa vitesse n'avait pas l'air excessive ; à l'autre bout du champ du Nadhor, il semblait se ralentir, et ne plus s'avancer que par une sorte de glissement. Mais revenant bien vite, il grandissait ; son passage coupait le vent, le sol tremblait ; l'air s'engouffrant dans les cheveux des deux sœurs, les faisaient palpiter comme des voiles. Il y a dans une telle description un sens tout à fait juste de la perspective du mouvement et de sa relativité lorsque Kateb Yacine note que l'aigle semble ralentir et glisser ou au contraire grandisse en se rapprochant. De même, lorsque Mustapha se retournait pour apercevoir le groupe des manifestants du 8 Mai 1945, il n'apercevait que

Chapitre III-III :La poétique de la perception spatiale et la caméra subjective à distance dans « Nedjma »

les mouvements des têtes s'abaissant et montant, la distance ayant supprimé la perception du déplacement horizontal.

Kateb Yacine décrit également les mouvements de la foule et il retrouve alors les mêmes images évoquant le sang, élément liquide qui fait agiter les manifestants. Matière à la fois lourde et ductile pour laquelle il éprouve une répulsion instinctive. C'est l'armée française à la fois rigoureuse dans ses déplacements, et ses formes géométriques et perpétuellement d'un mouvement intérieur : « *Mustapha se voit au cœur d'un mille-pattes inattaquable. Mitraille. Les cadres flottent. Chaises. Bouteilles. Contenir le peuple à sa première manifestation massive ? Le porte-drapeau s'écroule. Est-ce la diane ou la guerre sainte ? Lakhdar et Mustapha sont séparés dans la débandade.* » (Nedj., p.244) Au cours de cette manifestation du 8Mai 1945, Mustapha regarde avec une sorte de frayeur l'armée française qui est en train d'envahir les quartiers populaires « *L'armée barre l'avenue centrale, tirant les haillons, la police et les colons opèrent les quartiers populaires, il ne reste plus une porte ouverte.* » (Nedj., p.245)

Kateb Yacine démontre clairement que les gens disparaissaient dans cette masse grouillante qui montait toujours, comme un fleuve refoulé dans une marée, avec un long mugissement, sous une impulsion irrésistible. Elle tourbillonnait sur elle-même, indécise, avec un large balancement de houle ; et l'on sentait dans ses profondeurs une force incalculable. Le mouvement¹², et particulièrement le mouvement de masse, est donc l'expression d'une force et répugne à l'auteur. Ou bien spectateur extérieur à ce mouvement qui s'éloigne rapidement de nous, nous n'en apercevons que des reflets trompeurs, faussés par les jeux de la perspective, ou bien entouré par ce mouvement, nous risquons de nous y engoutir et d'être emporté par lui.

Au spectacle de ces tourbillons de force en mouvement, Kateb Yacine préfère les plans qui semblent se figer et s'ordonner spontanément en tableaux vivants. Il conduit son récit, même pour les scènes de révolution, par juxtaposition de ces plans fixes, le rythme étant donné, comme nous le verrons, par le montage¹³ plutôt que par les

¹². Voir sur ce point Dagognet, F., *Une Épistémologie de L'espace Concret, Néo-Géographie*, Vrin, 1977, pp.23-24-44.

¹³. Jost, F., et Château, D., 1983, *Nouveau Cinéma, Nouvelle Sémiologie*, p.70.

Chapitre III-III :La poétique de la perception spatiale et la caméra subjective à distance dans « Nedjma »

mouvements de chaque plan. Les attitudes des personnages se figent en effet de façon complémentaire et concertée. L'auteur se plaît ainsi à broser au passage quelque miniature intimiste. Regardons l'exemple suivant : on voit Lakhdar, venir rendre visite à Nedjma, accoudé un instant sur le matelas que Lella Fatma lui réserve au salon pour penser à la femme de ses rêves : « *Nedjma se tourne un peu plus, sa nuque gonflée par la lumière. Je suis fou. L'argent et la beauté. Un bijou pareil je l'attacherai à mon lit.* » (Nedj., pp.257-259)

Le verbe « attacher » donne une certaine durée à ce plan, correspondant au temps que prend la pensée de Lakhdar et les personnages demeurent ainsi immobiles dans leur attitude comme s'ils jouaient dans une scène mimée. Ailleurs un plan prolongé et immobile de la famille de Nedjma réunie offre l'image d'une morne soirée. Là encore il n'y a que l'indication d'attitudes diverses et complémentaires : « *Nedjma reste étendue, alors que sa mère, Lella Fatma, aidée par des visiteuses que la jeune femme ne daigne pas de recevoir, prépare le repas, Nedjma répond par des grognements aux questions de Kamel (son époux) (...) Kamel est à table ; il décortique un poisson, il voit le vagabond avancer dans le couloir ; il replie sa serviette pour essuyer ses moustaches.* »(Nedj., pp.74-75)

Plus loin encore nous voyons Lella Fatma qui « (...) *dénoue fébrilement le foulard qui lui entoure la tête, un foulard de mauvais garçon ; elle fait ses amulettes, tout en chassant Mourad et Nedjma.* »(Nedj., p.95) Nous pourrions trouver d'autres exemples de ces tableaux qui semblent imiter des gravures anciennes : il ne s'agit pas ici d'un plan qui se prolonge puisque Lakhdar survient en pleine action, mais plutôt d'un instantané où les gestes, suspendus l'espace d'un éclair que Lakhdar les surprend, sont saisis, comme l'indique la valeur progressive du présent dans l'énoncé, par rapport à l'irruption de ce personnage extérieur.

Les personnages semblent jouer quelque rôle dans un mimodrame¹⁴ et ce procédé marque en effet une certaine distance du regard par rapport à la scène sur laquelle il se porte, qui fait que les choses n'ont plus l'air véritablement vécues mais jouées, en venant même parfois à prendre une valeur exemplaire : ainsi lorsque Lakhdar

¹⁴. Lagny, M., Ropars, M.-Cl., Sorlin, P., « *Le récit saisi par le film* », *Hors-Cadre* (2), p.80.

Chapitre III-III :La poétique de la perception spatiale et la caméra subjective à distance dans « Nedjma »

contemple la famille de Nedjma, il y voit l'image édifiante d'un bonheur familial comme si les choses s'arrangent pour le narguer. Il semble ici que le caractère des personnages est tel qu'il introduit une distance entre leur conscience et l'objet, les choses semblent alors s'arranger devant leur regard en une totalité bien organisée qui les exclut, et jouer en dehors d'eux une comédie inconsistante qui n'est que l'image caricaturale¹⁵ de la vie.

C'est ainsi que la mort de quelqu'un apparaît aux yeux des autres, comme une mise en scène un peu trop théâtrale et qui n'a pas l'air d'être vraie, une imitation, devant laquelle on s'efforce vainement à l'émotion. Lorsque les gens du village de Mourad apprennent la mort de M.Ricard et pénètrent dans sa maison, l'acuité de leur vision qui domine l'ensemble de la scène tout en percevant chaque détail n'est pas sans rappeler celle du gendarme qui enferma Mourad. Elle exprime ici, en réalité, une intense émotion qui se résout en une apparence de victoire : *« Les invités étaient toujours là, serrés en un cercle, comme s'il n'y avait pas eu de crime, comme si chacun avait été prévenu que Suzy ne garderait pas sa robe, que le mariage se terminerait en veillée funèbre ; et le gendarme qui enferma Mourad avait envie de l'embrasser. »*(Nedj., p.33) Il était utile de montrer dès maintenant que chaque procédé technique de Kateb Yacine et notamment cette façon de conduire le récit moins par la perception du mouvement que par juxtaposition de plans fixes qui s'ordonnent en eux-mêmes comme des tableaux, correspond à une certaine vision d'un monde et une certaine attitude en face de la réalité extérieure.

III-III-3 La lumière et la bande sonore

Il convient maintenant d'analyser deux éléments importants qui entrent dans la composition des plans et des séquences : il s'agit d'abord de la lumière, qu'il faut étudier ici dans son utilisation cinématographique, en rapport avec l'action et les situations dramatiques, et ensuite la bande sonore c'est-à-dire l'ensemble des indications de bruits, de dialogues, en ce qu'ils viennent soutenir et compléter l'image. La lumière¹⁶, nous l'avons vu, est essentiellement mobile, elle coule dans le paysage, elle circule autour des objets, elle s'éparpille en reflet : la nuit dans «*Nedjma* » est un

¹⁵. Ibid., p.99.

¹⁶. Ibid., p.102.

Chapitre III-III :La poétique de la perception spatiale et la caméra subjective à distance dans « Nedjma »

ballet de mille points brillants. La lumière est donc un des éléments les plus aptes à épouser tous les moments de l'action, à souligner les instants d'émotion, à traduire le mouvement et le rythme de la vie.

Nous le constatons précisément quand Kateb Yacine décrit le grouillement du camp français au cours des Manifestations du 8Mai 1945, les jeux d'ombres et de lumières se mêlent aux cris, aux bruits pour concourir à la même impression ressentie par les quatre personnages : effectivement un grand tumulte et une grande foule l'emplissaient. Ses feux clairs brûlaient sous un ciel gris ; et leurs reflets empourprés, illuminant certaines places, en laissant d'autres dans les ténèbres. On criait, on appelait.

Kateb Yacine multiplie les contre- jours¹⁷ qui correspondent généralement aux instants de la plus grande intensité dramatique : Lakhdar voit au cœur « *d'un mille – pattes inattaquable* » (Nedj., p.244), les colons, la police, la basse-cour qui prend la fuite. Ils apparaissaient en noir sur le fond de ciel. Le soleil donnait derrière eux, et leur ombre démesurée faisait au loin un fantôme qui marchait. L'image un peu fantastique contribue ici à créer l'émotion. Il semble que le jaillissement de la lumière soit le signe d'une sorte de déroute intérieure. Lorsque Lakhdar incite les villageois à se révolter avant le 8 Mai 1945, il respire des morts étrangers en voyant un avenir révolutionnaire pour son pays : « *J'ai pas fait long feu au village. Le soleil me tenait aux chevilles, fallait absolument faire quelque chose.* » (Nedj., p.62) Cette utilisation dramatique de la lumière aboutit parfois à des effets particulièrement remarquables d'un point de vue cinématographique.

Cette association d'un sentiment de panique avec l'irruption d'une lumière violente se trouve d'une façon plus évidente encore, dans la scène où Lakhdar se voit dans la prison, avant même d'y arriver, y retrouver l'atmosphère, perdue dans sa mémoire : « *Le printemps était avancé, il y a un peu plus d'un an, mais c'était la même lumière ; le jour même.* »(Nedj., p.58) Lorsqu'il erre par les rues vides de son village, en proie au désespoir le plus totalement, prisonnier de sa solitude et vaguement en quête d'une issue, les lumières sur le trottoir prennent un relief saisissant : « *De temps à autre*

¹⁷. Ibid., p.104.

Chapitre III-III :La poésie de la perception spatiale et la caméra subjective à distance dans « Nedjma »

un rayon de lumière lui passait entre les jambes pareil à une cigogne en rase compagne (...) mis par moi-même en liberté provisoire. »(Nedj., p.59)

C'est dans l'éclairage¹⁸ des personnages eux-mêmes que l'on trouve les effets les plus variés et les plus expressifs, Kateb Yacine grâce à la lumière, accentue souvent l'aspect caricatural des visages, parfois même révèle le fantastique qui affleure derrière les figures les plus banales. Il s'agit là encore d'une certaine distance prise vis-à-vis du monde extérieur.

Notamment, l'arrivée de Si Mokhtar à Bône, personnage qui se révélera plus loin si pitoyable, devient grâce à la lumière, une apparition impressionnante : « *Sa tignasse fumante et dure, le soleil soulève une colonne de poussière, à elle seule, pareille toison (...) les sourcils en accents circonflexes ont quelque chose de cabotin. »(Nedj., p.78)*

De même, c'est à travers la lumière de la fenêtre, dans l'ombre du second plan, que nous apercevons pour la première fois Lakhdar qui apparaît ainsi d'abord un peu redoutable et mystérieux. Nous voyons par conséquent que la lumière est complice de l'autre contre soi, c'est elle qui, accentuant la déroute intérieure de celui qui regarde, en fait un personnage hostile ou fascinant, toujours un peu effrayant. Nous avons vu que Lakhdar, éclairé par un réverbère, devient insupportable à Kamel l'époux de Nedjma, de même celle-ci par un effet de lumière devient attirante : « *Le soleil de cet après midi fait apparaître Nedjma dans toute sa beauté saisissante. »(Nedj., p.73)* Cette répulsion et cette attirance sont d'ailleurs les effets contradictoires d'un même sentiment, un peu comparables à l'ambiguïté de celui que l'on éprouve pour un comédien de théâtre trop maquillé, trop violemment éclairé, lorsqu'on le voit de près.

Le prestige du rôle, la médiocrité de la personne se confondent, l'intensité de la lumière dénonce ce qu'il y a de pitoyable derrière le masque, et c'est alors une grande pitié que l'on éprouve : « *Rachid et Si Mokhtar s'étaient tout à coup et tout deux décidés à jouer le grand jeu ; ils arrivèrent sur la passerelle. Les deux projecteurs semblent se rapprocher vers leurs têtes baissées : l'impression d'être deux ombres coupables que l'équipage ne manquerait pas de démasquer, de surprendre, dernier*

¹⁸. Ibid., p.108.

Chapitre III-III :La poétique de la perception spatiale et la caméra subjective à distance dans « Nedjma »

spectacle du départ. » (Nedj., p.124) Tous les personnages de Kateb Yacine sont des comédiens dont le masque cache mal parfois la peur. La lumière les pare de prestige et de clinquant et c'est elle encore qui dénonce soudain leur fatigue. La lumière participe également à l'action dramatique : elle est parfois dans la nuit comme un appel. Le thème de la fenêtre éclairée, comparée à un œil qui perce les ténèbres, revient souvent dans l'œuvre de Kateb Yacine.

Lorsque Rachid, qui est venu rencontrer Si Mokhtar à Constantine, précisément dans une clinique, se retrouve tout seul avec une belle étrangère (Nedjma). Avant de partir, il se retourne pour une dernière fois vers la fenêtre éclairée et croit voir une ombre, mais le rideau retombe plus immobile qu'un mur de plâtre. C'est comme un regard qui se ferme à ses désirs, et il s'enfuit en pressant le pas. Et c'est Rachid encore qui, de retour à Bône vient rôder autour de la villa Nedjma où brille une lumière, et guette l'ombre de celle qu'il aime derrière les rideaux. Ces fenêtres éclairées sont donc comme un pôle d'attraction pour les amoureux. Cette valeur expressive de la lumière prend une dimension presque fantastique lorsque Rachid regarde Nedjma, prendre son bain, au beau milieu de l'après midi, fasciné par sa beauté irréaliste : « *Nedjma se leva, allant vers le figuier, celui à l'ombre duquel se trouvait le chaudron (...) me laissant dans une situation indéfinissable.* »(Nedj., p.151)

Il ne s'agit pas dans ce dernier exemple d'une fenêtre éclairée de l'intérieur, mais du reflet de l'ombre. D'une façon générale les reflets¹⁹ ont une valeur émotionnelle beaucoup plus grande que la lumière directe, et toujours un peu mystérieuse. Nous avons observé que les objets (chaudron, luth), frappés par un rayon de lumière, prenaient une valeur soudaine de témoins essentiels et énigmatiques. Ces reflets exercent sur l'esprit une fascination presque hypnotique. Nous le constatons clairement quand Rachid et Nedjma s'enfoncent dans la forêt comme attirés par une force mystérieuse : çà et là, parurent entre les branches des figuiers, des cèdres, quantités de larges étincelles, comme si le firmament eût fait pleuvoir dans la forêt toutes les étoiles.

La lumière comme dans le langage cinématographique, est un des éléments essentiels qui entrent dans la composition des plans et contribuent à soutenir, à exprimer

¹⁹. Ibid., p.110.

Chapitre III-III :La poétique de la perception spatiale et la caméra subjective à distance dans « Nedjma »

les tensions dramatiques et l'intensité de l'émotion. Mais plus important encore est l'élément sonore qu'il nous faut maintenant examiner. Le bruit²⁰ exprime en effet, comme la lumière le mouvement de la vie, joyeuse ou violente, l'expansion de la force ; mais comme la lumière s'oppose à l'ombre, le bruit s'oppose au silence et de même que, dans l'obscurité de la nuit, une fenêtre éclairée est comme un appel captivant, de même qu'en un reflet peut être concentrée toute l'intensité dramatique, de même, dans le creux du silence, un petit bruit devient l'expression de toute la tendresse et de toute l'émotion de l'instant.

Il faudra donc distinguer, dans l'analyse de l'univers sonore, ce qui est manifestation du tumulte de la vie et marque généralement un recul de la caméra qui s'élève au dessus de la scène et la domine, et au contraire ce qui est murmure, marquant la tension de l'esprit qui se penche au plus près des choses pour en pénétrer le détail. En lisant profondément le roman de Kateb Yacine, nous avons trouvé que ce dernier est construit sur l'opposition entre ces deux univers, celui du bruit et celui du silence, qui apparaissent tour à tour en contrepoint : les premières pages retentissent d'abord des clameurs du mariage de M. Ricard où se mêlent les cris de joie des invités et le rire hystérique de la mariée (Suzy), rire de la haine dans son paroxysme le plus aigu.

Puis soudain apparaît Mourad qui entra d'un pas feutré et nous pénétrons dans l'univers du silence où s'élève le bruit de ses coups acharnés qui finissent par abattre froidement M. Ricard. Nous verrons que c'est par là le thème fondamental du roman qui est exposé : celui de l'opposition entre colon et colonisé. C'est en effet au niveau des bruits que cette opposition entre deux univers dialectiquement contraires peut s'exprimer de la manière la plus saisissante, c'est dire l'importance dans cette œuvre de la bande sonore.

Notamment, nous avons remarqué que la faculté auditive est développée dans le tempérament de Kateb Yacine et que ses œuvres étaient pleines du fracas d'armes et de bottes résonnant sur le pavé. Le bruit est pour Kateb Yacine la manifestation de cette force de vivre qui peut être à la fois violence et joie : pendant la Manifestation du 8 Mai 1945 l'hymne Algérien se mêle aux bruits des armes : « *Lakhdar et Mustapha quittent*

²⁰. Ibid., p.113.

Chapitre III-III :La poétique de la perception spatiale et la caméra subjective à distance dans « Nedjma »

le cercle de la jeunesse à la recherche des banderoles. Soleil. Beaucoup du monde. Les cloches. Cérémonie officielle, monument aux morts. L'hymne commence sur les lèvres des enfants : De nos montagnes s'élève La voix des hommes libres. » (Nedj., pp.243-244)

Cette voix se perdit dans l'explosion des instruments sonnans tous à la fois, pour étouffer les cris des victimes. Ici, nous assistons effectivement à la progression du vacarme où dans les intervalles de l'hymne, on entendait les cris des manifestants et le grésillement des gens fusillés qui tombaient froidement sur terre. Cette alliance de l'ivresse et de la douleur, de la joie et de l'horreur est un fait de cet univers dionysiaque. En attendant, pour rester au niveau du langage cinématographique, nous pouvons constater que l'indication du bruit comme expression de la vie correspond à une élévation de la caméra qui enveloppe alors un plus vaste champ.

Kateb Yacine se plaît en effet à dominer le panorama²¹ d'une ville pour écouter la rumeur qui en émane. Cette rumeur où se mêlent tous les bruits joyeux ou pathétiques, soutient la rêverie et nourrit la méditation sur la signification de l'existence. Lorsque Rachid contemple sa ville natale (Constantine) qui s'étend au dessous de lui, il entend monter en lui : « *Un tintamarre de cavale surmenée, traversait une journée de plus à la nage, hurlant et sursautant à travers d'anciens pâturages.* »(Nedj., p.164) et Kateb Yacine ajoute « *Le cheval n'avait pas un regard pour l'attelage au bruit de cataracte qui le laissait loin de en arrière emportant sa force usurpée.* »(Nedj., p.164)

Quelque chose de vertigineux se dégageait pour Rachid de ces existences amassées, et son cœur s'en gonflait abondamment, comme si les âmes qui palpitaient là eussent envoyé à la fois la vapeur des passions qu'elle leur supposait. Son amour s'agrandissait devant l'espace, et s'emplissait de tumulte des bruits qui montaient. Quand Rachid se promène dans les rues de Constantine, il semble soudain que son esprit prenne un recul par rapport aux choses qui l'entourent pour s'élever au dessus de cette ville dans laquelle il se noie : un brouillard lumineux flottait au-delà, sur les toits ; tous les bruits se fondaient en un seul bourdonnement.

²¹. Robbe-Grillet, Alain, *Projet pour une révolution à New York*, Paris, Éd. de Minuit, 1971, pp.12-13.

Chapitre III-III :La poésie de la perception spatiale et la caméra subjective à distance dans « Nedjma »

Nous trouvons encore la rapide évocation de cette rumeur qui fascine Kateb Yacine : « *Constantine l'écrasante : nid de guêpes désertique et grouillant, enfoui dans la structure du terrain, avec ses tuiles, ses catacombes, son aqueduc, ses loges, ses gradins, son ombre d'amphithéâtre de toutes parts ouvert et barricadé.* »(Nedj., p.163) Finalement cette rumeur de la vie est attirante pour celui qui, solitaire, l'écoute de loin, même s'il y mêle inévitablement l'écho de la souffrance.

Dans ce double mouvement continu de recul et d'attraction, le bruit²² peut exprimer, quand il se fait rumeur, le grouillement de la vie que l'esprit contemple et domine en spectateur, il accompagne alors, comme nous venons de le voir, de longs panoramiques sur l'agitation de la ville. Mais, il peut être également, quand il se détache au milieu du silence, l'expression d'un engagement²³ de la conscience dans les choses qui l'entourent, que ce soit pendant les moments d'ennui ou de rêverie quand elle se répand, par toutes les sensations, ou au contraire dans l'émotion lorsqu'elle est tout entière tendue par l'intensité dramatique de la situation.

Ces deux états peuvent d'ailleurs se ressembler, l'émotion créant une sorte d'hébétéude de l'esprit qui rappelle parfois les moments de l'angoisse. Et c'est alors, dans les deux cas, la présence obsédante du bruit qui vient l'hypnotiser : Rachid, par exemple, passe de longues heures oisives dans le fondouk de sa ville, mourant de langueur, rêveur, il entend du balcon une musique de son enfance : « *Il avait entendu la musique (...) avec de rares passants courbés comme des arbres sous l'écho envoûtant du tambourin dont la violence galvanisait comme un tonnerre apprivoisé couvrant les grêles chaudes, le crescendo du luth, pesanteur et rapidité des larmes intérieures dont Rachid, comme une plante attentive, ressentait furtivement la coulée, tandis que s'élevait d'un autre point de l'abîme un air de flûte. Enfant Rachid avait deviné que cette mélodie venait d'une société secrète.* » (Nedj., pp.181-182)

Chaque fois, c'est un bruit un peu semblable, fluide et continu, qui exprime le même genre d'émotion et semble remplir l'esprit tout entier comme il remplit le silence. Bruit d'une musique plus ponctuel cristallisant soudainement toute l'émotion, et les vibrations en sont longues à disparaître dans le silence, il continue à retentir dans

²². Ibid., p.20.

²³. Ibid., p.26.

l'esprit de Rachid. Il semble s'accroître avec l'intensité de cette émotion comme si son esprit acquérait une sorte d'hyperacuité auditive : il correspond alors certainement à des souvenirs personnels de Rachid. Et soudain ce crescendo trouve son sonnet dans un effet tout à fait remarquable, avec la sensation de Rachid d'être capturé comme le rossignol et les canaris qu'on entendait dès le seuil du fondouk.

L'abondance des indications auditives montre encore ici que le récit n'est pas objectif mais vécu implicitement par l'esprit de Rachid brisé de fatigue et d'émotion : le bruit de cette musique a toujours, en effet, quelque chose d'hostile et d'incongru dans le silence, il exprime le trouble de Rachid qui entre dans un lieu qu'il a connu jadis et où il se sent mal à l'aise. Comme la construction des plans ou les mouvements de la « caméra », Kateb Yacine utilise donc la bande sonore pour donner une vision subjective de la réalité, telle quelle est ressentie par l'un des personnages. Chaque bruit est plus ou moins amplifié, plus ou moins présent suivant le trouble de l'esprit par lequel il est perçu, la situation où il est engagé. La bande sonore participe étroitement à l'intensité dramatique de l'action.

Si la lumière d'une fenêtre pouvait être un appel, de même un bruit, en apparence anodin, peut être pour quelqu'un chargé d'un contenu particulier. Lakhdar, par exemple, se laisse prendre à la forme des choses, aux illusions des objets et des mots, est particulièrement sensible au pouvoir évocateur des bruits : « *Quand il se rend à une convocation de la gendarmerie française, il entend dans le couloir les bottes des brigadiers et comme un bruit lointain de grosses serrures qui se fermaient* : « (...) *Et je ne pouvais même pas entendre ce qui se disait.* » (Nedj., p.59) Il se voit déjà en prison. Tous ces bruits tournent dans sa tête car il n'a pas la conscience tout à fait tranquille à propos de l'accusation qui lui est faite de tentation de meurtre. C'est toujours un bruit qui dénonce et poursuit celui qui se sent coupable.

Aussi, c'est dans le silence²⁴, comme les lumières brillent dans la nuit, que les bruits résonnent, exprimant le trouble, l'inquiétude ou l'émotion. Le bruit est indissociable du silence, non seulement parce qu'il s'y détache mais parce que le silence, pourrait-on dire, représente l'extrême point de tension auquel puissent aboutir

²⁴. Ibid., p.30.

Chapitre III-III :La poétique de la perception spatiale et la caméra subjective à distance dans « Nedjma »

les bruits. C'est dans le silence que la situation dramatique atteint son moment culminant. Plus que la violence elle-même, il exprime cette sorte de creux qui se succède à la violence : lorsque Mourad s'introduit dans la salle des fêtes, celui-ci se jette sur M.Ricard qu'il tue. On entend la tête résonner sur les dalles. Puis immobiles comme des statues, les invités restèrent pendant quelques temps à écouter. On n'entendait que le murmure du vent par la porte entrouverte. : « *Il était attaché près du corps qui semble fâché pour l'éternité, les invités étaient toujours là. (...)Le mariage se terminerait en veillée funèbre.* » (Nedj., p.33) Ce moment où rien ne se passe est d'une intensité plus grande encore que le moment du meurtre lui-même.

Du tumulte au silence, de la rumeur de toute une ville jusqu'au vide des rues après une manifestation houleuse, le bruit exprime toutes les nuances de l'émotion, de l'intensité dramatique, il participe à l'action qu'il nous fait vivre non pas en spectateur mais de l'intérieur d'un personnage. Il reste de préciser comment ces indications de bruit s'insèrent dans le récit tout en prenant une place par rapport à l'image et à l'enchaînement des plans, ce qui nous conduira à mettre le doigt sur le point du montage.

Le plus souvent, c'est un des procédés favoris de Kateb Yacine, un paragraphe s'achève sur une indication de bruit qui se prolonge ainsi dans notre esprit du lecteur l'impression laissée par la séquence toute entière. L'imagination auditive²⁵, en effet, est celle qui est le plus marquée par la durée de la sensation, elle a un caractère plus suggestif. Dans « *Nedjma* » de Kateb Yacine, souvent la dernière phrase d'un paragraphe, ou même quelque fois un chapitre, introduit un élément auditif qui donne à l'ensemble l'illusion d'une durée qu'il n'a pas en réalité dans la continuité du récit.

Il semble qu'une pause sépare chaque paragraphe du suivant, pendant laquelle on entend s'étendre lentement l'écho du dernier bruit évoqué. Parfois, le son accompagne un personnage qui s'éloigne, c'est l'exemple le plus classique : ainsi Lakhdar, à la saison des noces, disparaît dans la campagne en conduisant les bêtes, et l'on entend de loin le son de son luth « *Il mangera, entendra les appels, il y aura noce au village ; il s'agira de dormir en écoutant.* »(Nedj., p.214) Quand les villageois s'en

²⁵. Genette, Gérard, « *Silence de Flaubert* », in *Figures*, Le Seuil, Coll. «Tel Quel ».1966, p.38.

Chapitre III-III :La poétique de la perception spatiale et la caméra subjective à distance dans « Nedjma »

retournent après une longue journée de labeur sur les champs, ils regardèrent s'éloigner le car qui ramena Lakhdar à Sétif, et le paragraphe se termine ainsi «*Le klaxon du car permit à Mahmoud de quitter en douce la boutique : aucun villageois ne résistait à la curiosité quand surgissait le puissant véhicule.* »(Nedj., p.242)

Ailleurs, c'est Mustapha qui descend l'escalier du dortoir à la rencontre de Lakhdar, suivi de la clameur des étudiants, la longue phrase qui décrit leur cri marque la durée d'un dernier plan «*Mustapha déchire furieusement les papiers d'argent que Lakhdar veut collectionner. Indépendance de l'Algérie, écrit Lakhdar, au couteau, sur les pupitres et les portes. Les derniers groupes cèdent la place au nid des mitrailleurs. Mitrailles. Couvre feu. Cris de cigales et des policiers, escortant les suspects, à coup de pied.* » (Nedj., pp.244-246)

L'effet en sera souvent répété dans le roman. Souvent l'indication de bruit sur laquelle s'achève le paragraphe contient en elle l'ensemble de l'impression qu'il produit et le résume en quelque sorte par une mystérieuse et riche correspondance entre les sons et les images.

Un des plus beaux exemples est sans doute celui de Constantine dont le paysage paradisiaque demeure frappant et que nous avons maintes fois évoqué ; les reflets mobiles d'une lumière diaphane joue sur les tendres couleurs de la ville et le paragraphe se termine ainsi «*Du ravin où l'oued n'était plus qu'un bruit de chute répercuté dans la succession des gouffres, bruit d'eau sauvage ne contenait nul chaudière et nul bassin, bruissement sourd sans fin origine.* »(Nedj., p.163) Cette indication précise qui inscrit l'image dans une certaine durée et transforme ce qui serait un portrait pictural²⁶ et statique en un plan cinématographique intégré au rythme d'un récit. De plus la correspondance est particulièrement délicate et riche entre la qualité de la lumière et le bruit d'eau qui semble contenir en lui-même la poésie d'un paysage de printemps.

Souvent aussi l'auteur superpose toujours pour prolonger une séquence, un bruit continu et un bruit discontinu, l'un mettant l'autre en valeur. Quelquefois, c'est sur un fond sonore continu que se détache un bruit particulier. Ainsi dans le brouhaha de la fumerie du fondouk, domine parfois un bruit plus clair : «*Rachid fut poussé au milieu*

²⁶. Kempf, Roger, *Sur Le Corps Romanesque*, Le Seuil, Coll. « Pierre Vives », 1964, p.60.

Chapitre III-III :La poétique de la perception spatiale et la caméra subjective à distance dans « Nedjma »

de trois hommes en bleu. Abdallah lâcha une boulette brune qui rendit un bruit mat en tombant d'un faisceau lumineux sur la table. » (Nedj., 172)

D'autre fois au contraire, l'indication du bruit discontinu précède celle du fond sonore dont le rythme lent et obsédant est évoqué par une phrase qui par sa longueur même prolonge le mouvement de tout le paragraphe. C'est le cas, par exemple, lorsque Rachid fut invité à fumer pour la première fois ce qu'on appelle le haschich, en entendait le fracas des verres, le bruit des paroles, les aspirations de Rachid, le grésillement des petits points noirs, et le claquement de l'eau aussitôt jaunie «*Rachid aspira sans crainte, faisant encore grésiller les points noirs, et claquer l'eau rapidement jaunie.* »(Nedj., p.173 »

Aussi, comme dans un montage cinématographique, la bande sonore n'épouse pas fidèlement l'image, elle garde son mouvement propre qui met en valeur celui des plans et des séquences et joue, en fonction de lui, une sorte de contre point²⁷. Si le son prolonge l'image la plupart du temps, il peut également la précéder et créer ainsi un effet d'attente : Rachid perdu dans ses pensées lointaines, il entend dans les méandres de son esprit «*Deux cavalières à bout de course, se disputant la province. La chevauchée du temps des Numides supplantée par les lourdes cohortes des descendants romains survenus du fond de la nuit.* » (Nedj., p.186) L'anticipation du son sur l'image est concertée en vue d'un effet dramatique. Kateb Yacine joue avec virtuosité de toutes les ressources de cette technique du récit qu'il a inventée et qui est déjà une technique cinématographique.

Il arrive même que, par une sorte d'ellipse²⁸, le son remplace l'image et la scène ainsi suggérée devient plus terrible que si l'on avait pu réellement la voir. Ainsi, dans cette courte séquence qui évoque une dispute laissant les deux amis de Rachid comme adversaires irréconciliables : «*Bozambo envoyait les morceaux de tuile à tout volée, juste le temps de viser, et les coups partaient d'eux-mêmes comme d'une arme de répétition. Ça faisait tout drôle de savoir qu'ils étaient quelque part, pleins de sang, en train de se battre ou de s'épier.* » (Nedj., pp.178-179) Ici, nous pouvons dire que c'est

²⁷. Ibid., p.66.

²⁸. Genette, Gérard, « *Silence de Flaubert* », in *Figures*, p. 45.

Chapitre III-III :La poétique de la perception spatiale et la caméra subjective à distance dans « Nedjma »

la séquence la plus caractéristique et la plus habile car la caméra, c'est-à-dire le regard de Rachid, n'est pas fixée sur l'objet principal de l'action « *Morceaux de tuile* » quand celle-ci a lieu et nous n'en percevons que le bruit. Mais, c'est là l'effet le plus remarquablement cinématographique, nous voyons immédiatement, au plan suivant l'objet résonner encore de cette action qui n'a pas été montrée.

Le son joue avec l'image, la prolonge, la précède, se substitue à elle, en vue d'entretenir l'intensité dramatique. Dans le même dessein il arrive aussi qu'il s'oppose à elle, afin d'en souligner l'effet par contraste : à la mélancolie de Rachid, sur le bateau, s'oppose la gaieté vulgaire des passagers et les plaisanteries qui fusent de ci, de là. Enfin, tandis que Rachid et Nedjma se retrouvent une dernière fois dans la forêt du Nadhor, le bruit de leur pas contraste avec leur silence intérieur. Tout au long de cet épisode, le son accompagne l'image comme s'il figure un reste de remords dans l'esprit de Rachid, un reproche, et rien ne peut signifier son échec de façon saisissante que cette rumeur d'une révolution tant attendue qui triomphe enfin accompagnant les images d'un bonheur illusoire qui l'éloigne de lui-même.

L'étude de la bande sonore nous a permis de dégager certains procédés qui, par la synchronisation de l'image et du son, mettaient en valeur des significations que n'aurait pu exprimer l'image réduite à elle-même. Il en va de même du montage. C'est dans leur juxtaposition et le rythme de leur succession que les séquences trouvent leur véritable valeur qui dépasse le contenu de chacune d'elles. Kateb Yacine joue de ses paragraphes avec une virtuosité étonnante ; il sait, par des heurts, des effets de ruptures, des ellipses, les mettre en valeur les uns par rapport aux autres.

C'est à ce niveau que nous pourrions observer véritablement l'art du récit et, là encore, les procédés que nous rencontrerons ressembleront bien souvent à ceux d'un film cinématographique. Par exemple, nous trouvons au détour d'un épisode de « *Nedjma* » un effet assez comique de fondu- enchaîné²⁹ où la figure de Nedjma vient en quelque sorte se superposer à celle de Salammbô la mauvaise étoile dont Rachid était en train de rêver : « *Je découvrais à Bône l'inconnue qui s'était jouée de moi (...) et je rêvais jour et nuit sous les palmes du port.* » (Nedj., p.189) Celle de Salammbô lui

²⁹. Lubbock, Percy, *La technique de la fiction in Flaubert*, Coll. « Miroir de la Critique », 1970, p.80.

Chapitre III-III :La poétique de la perception spatiale et la caméra subjective à distance dans « Nedjma »

apparut dans « *Toute sa sombre beauté... une Salammbô déflorée, ayant déjà vécu sa tragédie, vestale au sang déjà versé.* »(Nedj.p.189) Il s'éloigna pour fuir cette vision.

À plusieurs reprises nous rencontrons un effet très moderne de simultanésisme³⁰, c'est-à-dire la réunion en une sorte de faisceau de plusieurs plans représentant divers personnages à différents endroits accomplissant la même action. Dans « *Nedjma* », Kateb Yacine montre, après l'enlèvement de Nedjma, la situation des hommes qui l'ont connue : « *le mari (Kamel), l'amoureux (Rachid) veillent, et les deux autres amants essayent de dormir : Mourad, éveillé pensait toujours à elle. Lakhdar, qui, pour se distraire, avait fait le tour de la ville toute la journée. (...)* » (Nedj., p.194) Cette juxtaposition de quatre images indique suffisamment la qualité des sentiments de chacun. On rencontre aussi un effet semblable. Trois personnages au même moment ressentent la douleur fulgurante de la séparation, mais pour des raisons différentes : « *Lakhdar se retrouva sur le lit de la chambre nuptiale de Nedjma où il ne pardonnait pas à Mourad de s'asseoir ; il ne fit plus de mouvement pour sortir. En ce moment Kamel était en route pour Constantine, où l'attendait sa mère probablement morte. En larmes, Nedjma pleurait son amour perdu. La lumière électrique affluait sur le corps moite de pluie.* » (Nedj., p.262) Lakhdar ressent une haine irascible pour son rival, Kamel pleure sa mère morte et Nedjma le mutisme de son amant, images de ces boules de billard³¹ qui courent sur le même tapis sans jamais se rencontrer

Autre effet de montage, l'ellipse ou l'absence de transition³² entre deux plans permettent, grâce à une brusque accélération du récit de rendre la soudaineté de l'action d'une façon dramatique. La mort de Si Mokhtar, le père de Nedjma, par exemple, est rapportée à un long paragraphe où s'exprime la douleur de Rachid et de celle-ci de façon plus dramatique dans l'accélération brutale du récit au niveau de la scène : « *Le bon Si Mokhtar qui a perdu ses orteils au cours d'une séance ...il va mourir. Nedjma sanglotait près de son père brûlant de fièvre ; je m'étendais de l'autre côté. Quand mon rêve prit fin, Si Mokhtar était mort. Je me trouvais seul avec le cadavre.* » (Nedj., p.159)

³⁰. Lagny, M., Ropars, M.-Cl., Sorlin, P., « *Le récit saisi par le film* », *Hors-Cadre* (2), p.98

³¹. Ibid., p.101.

³². Lubbock, Percy, *La technique de la fiction in Flaubert*, p.88.

Chapitre III-III :La poétique de la perception spatiale et la caméra subjective à distance dans « Nedjma »

Dans les exemples que nous venons de donner, l'effet dramatique naît comme une étincelle du choc de deux plans juxtaposés. Dans les moments d'action et de violence, scènes d'émeutes du 8Mai 1945, Kateb Yacine ne procède pas autrement : il n'y a pas de continuité du récit mais seulement une série de plans se succédant à un rythme de plus en plus rapide qui détermine le mouvement général : les gros plans alternent avec les plans d'ensemble, chaque détail garde sa puissance et sa violence propre tout en participant à un montage dont la savante orchestration n'est pas sans rappeler une technique typiquement cinématographique.

Ainsi, dans la scène du massacre des Algériens par l'armée française, nous voyons à travers le récit de Kateb Yacine : des cadavres, trop pressés dans la foule, ne tombaient pas ; soutenus par les épaules de leurs compagnons. Des bouches ouvertes pour crier restaient béantes ; des mains s'envolaient, coupées : *«Un paysan tranche d'un coup de sabre l'épaule d'un étudiant sans coiffure qu'il a pris pour un pour un européen. Le maire français est abattu par un policier. Des paysans sont mitraillés. Deux fugitifs sont fusillés à l'entrée du village. Les corps sont exposés au soleil.»* (Nedj., p.244)

On ne trouve pas ici la continuité d'une séquence passant d'un plan à un autre par les mouvements de la caméra mais une sorte d'atomisation³³ du récit en images isolées et de plus en plus brèves. Cette absence de liaison entre les plans souligne la confusion³⁴ de la scène, la multiplicité des points de perspectives, elle s'oppose directement à cet autre procédé, que nous avons déjà observé, qui consiste à suivre, dans chacun de ses déplacements, le regard d'un personnage. Ici, il n'y a plus de conscience perceptive, de caméra subjective ; pendant un instant le regard est partout et l'image existe pour elle-même et en elle-même.

Cette confusion peut d'ailleurs n'être pas toujours celle de la violence, mais quelquefois de détente, dans une soirée de famille par exemple : *«La soirée se tint dans le salon occupé par Lakhdar. Mourad était passé prendre Mustapha au café. Lakhdar avait préparé une soupe parcourue d'icebergs huileux et grésillants. Mourad et Mustapha revinrent une bouteille sur le cœur. Lakhdar découvrit la tête d'agneau rôtie*

³³. Lagny, M., Ropars, M.-Cl., Sorlin, P., « Le récit saisi par le film », *Hors-Cadre* (2), p.99.

³⁴. Ibid., p.112.

Chapitre III-III :La poétique de la perception spatiale et la caméra subjective à distance dans « Nedjma »

au four, les joues fumantes furent prestement arrachées ; la cervelle piquée de poivre et la langue épaisse parurent longuement chuchoter sous les mâchoires ; tout çà causa la perte irréfléchie de la bouteille, car le trio craignait les retours saugrenus de Nedjma ; elle sonna d'un doigt fervent, tandis que Mustapha s'éloigna à la recherche d'une autre bouteille. » (Nedj., p.261)

Là encore chaque image devient de plus en plus brève, emportée par le rythme de la phrase et de moins en moins liée aux autres comme le montre la ponctuation. Dans ce montage de plans par juxtaposition, chacun garde sa propre puissance de suggestion, comme les mots de quelque poème dont la syntaxe serait pulvérisée³⁵. Chaque image brille de tout son éclat, irréductible à l'ensemble auquel elle participe, et parfois l'une d'elle se détache, particulièrement saisissante par son étrangeté, ou la richesse de ses significations. En se détachant du contexte pour prendre une valeur particulière et autonome, il arrive que certains plans accèdent ainsi à une dimension imprévue qui les porte vers une sorte de fantastique ou de poésie aux couleurs étrangement surréalistes.

Ainsi lorsque Kateb Yacine écrit « *Le soleil décline. Le serpent heureux. Il sort de la muraille.* » (Nedj., p.216) Il y a dans cette image une puissance poétique qui dépasse sa fonction dans le récit. Il en est de même pour Mustapha qui découvre le matin de son arrestation : « *Des hommes enchaînés, leurs bras pendaient, fixés par des menottes aux anneaux où les gendarmes attachaient d'habitude leur chevaux. La position des anneaux était telle que les prisonniers ne pouvaient se laisser tomber sur le sol, ni se dresser de tout leur long.* » (Nedj., p.250) Spectacle qui saisit Mustapha de terreur. Généralement c'est la dernière image dans un paragraphe qui prend cette valeur particulière, comme dans un poème le dernier d'un vers ; elle marque, le plus souvent, un prolongement, une envolée³⁶, qui donne rétrospectivement son mouvement à tout le paragraphe : Kateb Yacine décrit le martyre des prisonniers en une longue phrase dont le rythme qui s'élance d'un plan à un autre précipite en un tourbillon toutes les images.

³⁵. Lubbock, Percy, *La technique de la fiction in Flaubert*, p.89.

³⁶. Ibid., p.102.

Ailleurs, c'est le mouvement des cendres qui s'envolent pour finir se consumer dans un grand halo brumeux enveloppant la ville. Ailleurs, encore, après la course désordonnée des manifestants que nous apercevons par plans successifs dans les endroits les plus divers, c'est l'image du drapeau français déchiré dont les morceaux sont emportés par le vent. C'est donc essentiellement le rythme du montage qui règle le mouvement du récit : chaque paragraphe est marqué d'abord par une tension³⁷ croissante, les images s'entrechoquent, rapides, dominées par une vision saisissante où se cristallise la puissance de la scène entière, puis, après un sommet le mouvement se relâche, comme un élan qui retombe, et les ultimes vibrations finissent de s'apaiser doucement dans le prolongement du dernier plan.

Ainsi l'image de la folle du village abattue froidement dont l'agonie va prolonger l'horreur de la Manifestation qui nous a été décrite avec une précision effrayante : « *Après le couvre-feu, quand une balle de mousqueton vient fracasser la tête de la folle du village, jeune famélique et solitaire...elle fut abattue en allant à la fontaine.* »(Nedj., p.247)

Il arrive que dans le tourbillon même d'un mouvement endiablé, pendant un banquet organisé par les gardiens de la prison sous les yeux de Lakhdar, par exemple, l'agitation se fige soudain comme pour offrir aux yeux du spectateur un tableau artistiquement composé : « *Nous avons vu égorger les moutons pillés chez les paysans. Cuites en broche, au centre du cercle formé par les invités, les bêtes dégageaient un arôme d'ail qui nous rendit le vent intolérable.* » (Nedj.p.252) Ces instants d'immobilité que Kateb Yacine provoque très habilement à plusieurs reprises dans son œuvre ont d'une part une valeur rythmique, comparable à celle d'un point d'orgue³⁸, mais également marquent l'effet de distance du regard, ici celui de Lakhdar, vis-à-vis de la scène. Le personnage prend un instant du recul par rapport à lui-même et se contemple, engagé dans une situation qui est surprenante pour lui.

L'intensité de tels plans est grande, comme nous le voyons, et leur signification complexe puisqu'ils peuvent exprimer une distance de l'esprit vis-à-vis du moment vécu et en même temps une émotion qui semblerait la contredire, tant il est vrai que

³⁷. Ibid., p.103.

³⁸. Ibid., p.110.

Chapitre III-III :La poétique de la perception spatiale et la caméra subjective à distance dans « Nedjma »

dans l'univers de Kateb Yacine lucidité et fascination sont non seulement compatibles mais encore indissolublement liées.

Pour compléter cette étude sur l'apport du montage aux procédés du récit, il faudrait observer encore quels rapports il entretient avec le déroulement continu du temps. Il semble au premier abord que l'auteur suive les personnages pas à pas, tout au moins dans les limites d'un chapitre ou d'une scène et que le développement du récit suive à peu près celui du temps. Il ne saurait évidemment en être ainsi d'un bout à l'autre du récit mais il est intéressant de constater que les indispensables arrangements auxquels doit se livrer l'auteur pour amener son récit aux dimensions d'un roman normal sont remarquablement discrets.

Il nous faudrait simplement dégager, dans le détail du montage, quelques procédés qui lui permettent d'étendre ou de condenser le temps à sa guise. Quelquefois l'ellipse d'un intervalle de temps concourt à un effet particulier et Kateb Yacine le souligne en laissant une ligne blanche entre deux paragraphes. Examinons l'exemple suivant où Si Mokhtar revit l'histoire de sa tribu : « *Les habitants du Nadhor étaient restés insoumis. Ils n'attaquaient pas, mais s'enfonçaient dans la forêt, affectant d'ignorer les nouveaux conquérants. C'est alors que la tribu fut décimée.* (Nedj., p.136) [Un blanc] « *Tout se passe en quelques jours, après qu'on eut découvert, lardés de coups de couteau les corps d'un et de sa femme déposés dans la mosquée de Keblout. Les cadavres gisaient ensanglantés, dans un paquet de hardes.* » (Nedj., p.136) Ce blanc³⁹ qui sépare ces deux paragraphes n'est pas là pour faire apparaître la construction du chapitre, le passage d'une partie à une autre, mais correspond très exactement à un effet de montage : le noir qui, au cinéma, sépare parfois deux plans pour figurer l'espace de temps qui s'est écoulé entre eux. Il arrive souvent que le passage, quand il ne concourt pas à un effet particulier, soit beaucoup plus discret. Kateb Yacine s'arrange alors au contraire pour renforcer la liaison entre les deux plans afin que l'intervalle qui les sépare passe inaperçu.

Il utilise par exemple dans le second paragraphe un pronom se rapportant au premier : « *Rachid fut réveillé par le vieux bandit ; ils montèrent sur le pont. La mer est*

³⁹. Lagny, M., Ropars, M.-Cl., Sorlin, P., « *Le récit saisi par le film* », *Hors-Cadre* (2), p.115.

Chapitre III-III :La poétique de la perception spatiale et la caméra subjective à distance dans « Nedjma »

mauvaise. » (Nedj., p.134) On lit dans la même page « *Il était sur le point de s'endormir lorsque Si Mokhtar se pencha vers lui, le turban défait, dans des rafales brusques et rares.* » (Nedj., p.134) Mais ces ellipses sont rares, le plus souvent, au contraire, le récit distend en une prolifération d'images qui ne semblent pas au premier abord en rapport direct avec l'action : les plans se succèdent, minutieusement évoqués l'un après l'autre, lentement dessinés, refermés sur eux-mêmes, sur leur fascinante gratuité.

L'objet principal de l'intrigue semble se perdre dans l'hypertrophie⁴⁰ du détail, comme s'il n'était pour l'auteur qu'un prétexte sans importance. Un point de départ. Observons la scène de l'avant-port : « *La ville décomposée en îles architecturales, en oubliette de cristal, en vitrines royales reflétant les costumes irréalisables de quelques siècle futur, en squares sévères dont les hommes absents, les faiseurs de route et de train, entrevus de très loin de la rapidité du convoi. Les wagons lâchent les passagers ; nul ne lève la tête devant le Dieu des païens parvenu à son quotidien pouvoir.* » (Nedj., p.77)

Aucun des personnages en effet, ni Mourad, ni Mustapha n'aurait le loisir de s'y arrêter, et le plan se détache ainsi tout seul, privé de justification, comme si Kateb Yacine, indifférent à ses personnages, n'était intéressé qu'à la perfection du vide qui les entoure et que leur mouvement ne parvient pas à troubler. Dans les longs moments d'ennui, lorsque le temps semble s'être aboli dans une durée indéfinie et stagnante, toutes ces images envahissent la conscience du personnage, fasciné autant que l'auteur par la vibration interminable des choses qui l'entourent.

Il n'y a pas de continuité dans ce spectacle, mais chaque image est posée à côté de l'autre : lorsque Lakhdar examine Bône de la vitre du train, il voit : « *La plaine gorgée de vin et de tabac ; midi endort autant qu'un temple, submerge le voyageur ; midi ! Ajoute l'horloge, en sa rondeur sacerdotale, et l'heure semble ralentie avec la machine sous la ventilation des palmes, et le train vide ses charmes, tyran abandonné ; le 15 Septembre 1945 la gare de Bône est assiégé comme chaque jour ; les grandes portes vitrées attirent nombre de bandes, de chômeurs, de chauffeurs de taxi, de cochers dégringolés de leurs calèches dont les grelots impatients produisent une*

⁴⁰. Ibid., p.116.

Chapitre III-III :La poétique de la perception spatiale et la caméra subjective à distance dans « Nedjma »

impression de désœuvrement ; trépignement de chevaux et d'hommes inoccupés, aussitôt descendu, le voyageur est entouré de porteurs qu'il n'entend ni ne repousse. »
(Nedj., p.77)

Lakhdar regarde la vie morne et indifférente de la ville se dérouler devant lui. Des phrases courtes se succèdent, comme séparées par des silences. Elles évoquent chacune un plan différent. Il n'y a que des propositions indépendantes : chaque plan se détache de même dans la monotonie d'un temps qui ne passe pas et les images deviennent plus vagues, comme si même s'épuisait la faculté de percevoir. Un hébètement attentif, voilà qui peut paraître contradictoire, mais l'expression marque bien la fascination exercée sur l'esprit par les sensations.

De tels moments sont innombrables, ils sous-tendent toute l'action. Les moments où Lakhdar se croit engagé dans une action sont illusoires, la seule réalité est dans les longues journées d'oisiveté, quand il se promène dans les quartiers de Bône et au bord de la mer. Il sort dans les rues pour se débarrasser de lui-même, mais c'est là véritablement qu'il se retrouve, qu'il retrouve le vide de son être répandu sur toutes les images éparpillées d'une ville qui s'ennuie, magie katebienne de la ville qui s'ennuie où se reflète l'image de son propre néant. Dans ce monde pulvérisé, il n'y a plus de conscience perceptive, mais seulement des choses qui sont là.

L'opportunité d'un plan qui ne peut être perçu par les personnages ni justifié par la situation nous conduit à voir dans cette œuvre, des rapports qu'entretiennent avec l'objet d'une part le narrateur et d'autre part le personnage. Nous avons pu voir jusqu'à présent que la technique romanesque de Kateb Yacine aboutissait à une extrême précision dans ce domaine : par le procédé de la caméra subjective, il arrivait que le point de vue du narrateur coïncide exactement avec celui du personnage⁴¹, d'autres fois au contraire l'ironie de l'auteur prenait une grande distance vis-à-vis de l'action racontée dans laquelle le personnage s'engageait aveuglément.

L'évaluation de cette distance est un point encore fondamental que nous puissions aborder à propos de cette œuvre puisque tout y repose sur l'abîme qui sépare

⁴¹. Hamon, Philippe, *Le Personnel de Roman, Les Systèmes des Personnages dans les « Rougon-Macquart » « Le Territoire du Personnage »* d'Emile Zola, Droz, 1983, p.205.

Chapitre III-III :La poétique de la perception spatiale et la caméra subjective à distance dans « Nedjma »

la conscience perceptive du monde extérieur. L'auteur est à la fois extérieur à sa création, ironique et impassible, et cependant partout présent en elle, puisqu'il va jusqu'à ressentir les douleurs d'agonie des victimes de guerre, le personnage, de même, est toujours séparé du monde et des autres par la conscience de sa solitude et se répand en même temps sur le monde par toutes ses sensations.

Ce jeu complexe, aux multiples nuances de distance⁴² toujours près de s'abolir et toujours infranchissable n'est jamais que suggéré, comme il peut l'être dans l'écriture cinématographique, par le choix d'un angle de vue, la mise en relief d'un plan qui se prolonge, la juxtaposition de deux séquences : chaque détail implique une certaine attitude du narrateur vis-à-vis de son récit. C'est d'abord au niveau de la langue, dans certains faits de syntaxe, que nous pouvons parfois découvrir la trace très subtile de cette position du narrateur par rapport au récit ou du personnage par rapport à l'action.

Dès la première phrase du dernier chapitre de « *Nedjma* », le choix du sujet a de quoi surprendre : « *Nous suivons Lakhdar à contre cœur. Nous gravissons le talus ! Nous voyons Nedjma dans son jardin.* » (Nedj., p.259) Quelle signification donner à l'utilisation de ce pronom qui annonce un récit à la première personne ? Il faut supposer que Kateb Yacine adopte ici, pour un temps, le point de vue de l'un des acteurs, Mustapha, comme il adoptera ensuite celui de Lakhdar ou de Rachid. Il circule dans sa création avec la liberté d'une caméra venant se substituer tantôt à l'un tantôt à l'autre des personnages, tantôt restant extérieure à tous mais qui, totalement fluide dans le récit, n'a pas d'existence en elle-même.

Au fond le narrateur n'existe pour Kateb Yacine ni comme personnage particulier, ni comme démiurge, il est chacun des personnages, il est l'œuvre elle-même, tout entière. Ici, la distance est totalement abolie entre le narrateur et l'un des acteurs de la scène, sans que celui-ci soit définitivement choisi comme point de perspective. Il arrive à Kateb Yacine d'utiliser, à l'intérieur d'une phrase, un changement brutal de perspective qui, par le glissement d'un imparfait au présent, abolit soudain la distance du narrateur au personnage et transforme un récit objectif en un récit à la première personne.

⁴² . Ibid., p.235.

Chapitre III-III :La poétique de la perception spatiale et la caméra subjective à distance dans « Nedjma »

Regardons l'exemple suivant : Lakhdar installé chez Nedjma, l'auteur décrit ses sentiments, il rapporte à l'imparfait, temps du récit le déroulement de son monologue intérieur «*Mourad entrain dans la chambre de Nedjma une fleur à l'oreille, s'asseyait sur un coin du lit, et tombait tête baissée dans les jeux de la femme, dont les rires clouaient Lakhdar au salon et ne manquaient d'imprimer un relief lugubre dans ses pensées... « Je ne peux être le frère et le cousin de tout le monde. » »* (Nedj., p.260) Le présent du dernier verbe démontre le passage à la première personne et correspond exactement à un rapide mouvement de « caméra » qui, après avoir cadré les deux personnages en même temps, viendrait se substituer à Mourad pour isoler l'image de Lakhdar tournant ses yeux vers Nedjma, c'est-à-dire vers nous. Il arrive souvent que dans un dialogue, le point du narrateur coïncide exactement avec l'un des deux interlocuteurs. Les paroles ne nous parviennent pas alors directement mais à travers la conscience de ce personnage et telles qu'il les perçoit. C'est l'effet que produit le style indirect libre⁴³ : il ne nous transmet pas un discours mais comme l'écho de ce discours vibrant de l'émotion de celui qui le reçoit.

Lorsque Lakhdar entra pour la première fois dans la chambre nuptiale de Nedjma, il l'écoute longuement parler et de tout ce qu'elle dit la forme grammaticale choisie par Kateb Yacine ne semble retenir que la musique, certaines inflexions (une phrase exclamative par exemple), elle rend la continuité d'une émotion, celle de Lakhdar, à propos d'un discours qui a peut être été discontinu, entrecoupé de silences, jusqu'à ce que cette émotion recouvre totalement le contenu des paroles, comme si le son peu à peu s'éloignait pour ne laisser entendre qu'un vague murmure délicieux. : «*En larmes, Nedjma évoquait la délicatesse de Kamel, (...) parlant de sa précieuse épouse Nedjma et de son salon si bien meublé, où Mourad et Mustapha n'osaient commenter la désertion de Lakhdar, depuis le coup de sonnette. Mustapha était partisan d'attendre. Mourad sortit silencieusement.* » (Nedj., p.262)

Le détail des mots se perd ici plus encore, quelques thèmes (Amour- Liberté) seulement continuent de flotter sur des grandes étendues de rêve et de silence. Le style indirect libre en faisant coïncider le point du narrateur avec la conscience d'un personnage, exprime la distance qui s'interpose entre cette conscience et le monde

⁴³. Hamon, Philippe, *Introduction à L'analyse du Descriptif*, Paris, Hachette, 1981, p.140.

Chapitre III-III :La poétique de la perception spatiale et la caméra subjective à distance dans « Nedjma »

extérieur : elle peut naître de l'émotion comme nous venons de le voir, mais de la timidité comme lorsque Rachid écoute, dans la clinique, Si Mokhtar, qui se révèle plus tard le père de Nedjma : « *Rachid écoute distraitement le vieux bandit(Si Mokhtar) mort de fatigue(...) J'avais suivi Si Mokhtar alors que je tombais de sommeil, après une nuit de vagabondage ; il m'avait appelé pour me vilipender,le vieux gremlin s'élevait devant moi dans l'ascenseur et quel destin avait fait de moi l'inséparable de Si Mokhtar. Le vieux diable m'avait moi –même jeté dans les bras de je ne sais combien de femme, mais la femme qu'il me montra ce matin ne semblait ne pas trop savoir à quel subtil vieillard elle avait affaire.* » (Nedj., p.116)

Ainsi, la fréquence de cette forme grammaticale montre que les personnages de Kateb Yacine ne sont pas en contact direct avec la réalité extérieure mais qu'il ne leur en parvient le plus souvent qu'un écho assourdi et déformé par l'incessant bourdonnement intérieur de leurs propres émotions. Il y a un autre fait grammatical important en ce qui concerne l'évaluation d'une distance, non plus cette fois du personnage au monde extérieur mais du lecteur au récit, c'est l'usage assez particulier du pronom personnel « on ».

Il arrive en effet que, paradoxalement, ce pronom désigne un sujet parfaitement défini et connu. Kateb Yacine utilise une première fois la forme impersonnelle d'une façon tout à fait traditionnelle pour évoquer un sujet indéterminé, mais, tout de suite après il s'en sert pour désigner les deux personnages principaux (Mustapha et son ami Larbi) dans l'exemple suivant : « *J'avais un ami de mon âge, sorti du Sahara pour gagner sa journée. On travaillait dans le même bain, on portait de l'eau chaude, on se retrouvait le soir dans la grande salle. On s'est mis à rire. Larbi disait « drôle de confiture » (haschich), mais moi, je ne pouvais plus tenir, comme si j'avais mangé avec le nez. L'autre Saharien était pâle. Il disait que l'odeur du tabac venait de la salle et non pas de la boîte. Mais déjà on s'était mis à rire. Ils nous ont chassés parce qu'on rigolait trop fort.* » (Nedj., pp.26-26)

La forme impersonnelle abolit cette distance et fait en quelque sorte pénétrer le lecteur à l'intérieur du cercle de l'univers romanesque. Il s'agit encore, semble-t-il, d'un effet de caméra subjective, le point de perspective coïncidant cette fois non pas avec la conscience d'un personnage, évoquée dans sa solitude par rapport au monde extérieur

Chapitre III-III :La poétique de la perception spatiale et la caméra subjective à distance dans « Nedjma »

mais avec l'âme collective de deux êtres qui communient pour une fois fugitivement, dans des instants privilégiés pendant lesquels l'auteur lui-même et le lecteur deviennent Mustapha et son ami se regardant et écoutant ensemble les chansons et les rires dans la grande salle du bain où on prenait plaisir à se doper pour oublier toutes les peines du monde.

Nous voyons maintenant de façon précise que la qualité de ces instants que nous avons évoqués, où les choses semblent devenir légères, est faite d'une fugitive abolition de toute distance entre les trois termes du roman : le narrateur et son lecteur, les personnages, les sensations du monde extérieur. À maintes reprises, Kateb Yacine préfère le pronom indéfini à la troisième personne du pluriel, afin d'associer le lecteur aux actions évoquées : « *Si l'un de nous avait prononcé le mot « haschich », certainement, on n'aurait pas mangé. Mais en disant confiture, on l'a fait. D'abord, on a eu chaud. On croyait que c'était la vapeur. On va faire un tour. On grelottait. On rigolait quand même, et on chantait en français. On a vidé je ne sais combien d'anisettes.* » (Nedj., p.27)

Cette forme permet d'évoquer, l'image, l'action avec précision sans qu'il y ait pour autant individualisation⁴⁴ du sujet, comme si le personnage n'existait pas autrement que comme agent de l'action évoquée. Cette rumeur que nous observons est celle de la bêtise, de la vulgarité. Elle affirme la pérennité⁴⁵ d'un monde qui impose avec force une certitude, parfois intolérable, d'existence, en face de la fragilité vacillante des rêves et des passions que décrit l'auteur. Devant ce monde extérieur qui se retourne sur lui-même, c'est alors sa propre existence que le personnage sent remise en question. C'est l'humour de Kateb Yacine, qui prend une distance vis-à-vis de la situation vécue par les personnages, en la confrontant avec la présence, en contrepoint, de cette bande sonore, remet en question, par là-même la réalité de ces drames, le sérieux de ces passions.

Enfermés dans la vulgarité de l'existence, les personnages qui tentent de s'en échapper sont amenés à jouer, aveuglément, ou consciemment, un rôle malhabile et ridicule. La construction de ce passage est exemplaire : faisant alterner

⁴⁴. Ibid., p.153.

⁴⁵. Ibid., p.236.

Chapitre III-III :La poétique de la perception spatiale et la caméra subjective à distance dans « Nedjma »

systématiquement les répliques du dialogue entre Mustapha et ses amis et les passages du discours, elle représente, par rapport aux techniques romanesques utilisées jusqu'à cette époque une nouveauté d'une audace remarquable et semble, encore une fois, beaucoup plus proche de l'écriture cinématographique que de l'écriture romanesque.

On peut y voir aussi un effet de miroir⁴⁶ : la platitude du rôle que joue, par exemple, le chanteur aux cheveux blancs en face de Rachid trouve un reflet dans les banalités produites par sa chanson, les paroles eux-mêmes *se détachent à leur tour sur un fond sonore qui offre l'écho ironique de leur absurdité* : « Celui qui paraissait le plus âgé, si l'on considérait ses cheveux blancs malgré ses dents blanches, se colla de tout son torse à son banjo, libérant une voix sans timbre : « Avec sa pantoufle, avec sa pantoufle,

Elle a quitté le bain,

Avec sa pantoufle.

Le chanteur se dégageait habilement de sa musique. » (Nedj., p.173)

Rachid, avec une superbe désinvolture, écoute cette voix autour de lui, parce que lui sait de toute façon que le chanteur joue un rôle. Rachid lui-même n'échappe pas à cette malignité des bruits, et l'effet n'en est que plus drôle. Mais le plus souvent les personnages sont dupes d'eux-mêmes et la rumeur stupide du monde extérieur, qui vient les arracher à leur rêve, les exaspère. C'est le cas de Rachid se rappelant de Mme Clément, son ancienne institutrice, qui lui ordonna de passer au tableau, il ne pouvait supporter cette interférence dans ces rêves. L'irruption de ce bruit incongru qui vient lui rappeler la présence du monde extérieur et l'obliger à garder une distance raisonnable vis-à-vis des fantaisies de son imagination : « *Rachid n'entendait plus sa voix ; il nageait dans le calme profond de la mémoire, gouailleur, indifférent. Les paroles s'échappaient en feu d'artifice dont il était le premier à s'étonner, mais il ne les entendait pas jusqu'au bout, parlant vite, s'embrouillant et se débrouillant, sans faire ouf, avec une étourdissante facilité qui l'entraînait toujours au-delà, bien qu'il poursuivait l'une sur l'autre des rêveries chaotiques dont la substance enfuie n'affluait*

⁴⁶. Voir Rousset, Jean, à propos de Flaubert, *Forme et Signification*, Corti, 1964, p.123.

Chapitre III-III :La poétique de la perception spatiale et la caméra subjective à distance dans « Nedjma »

pas avec les paroles, mais les impulsait, les imprégnait, leur donnait couleur et forme.»
(Nedj., pp.175-176)

Rachid se construit en rêve tout un décor de drame romantique sur lequel Kateb Yacine s'étend avec complaisance durant ce long paragraphe parce qu'il est l'image de ses propres rêves d'adolescence.

Et nous comprenons que cette cruauté que l'auteur montre à rompre l'élan de son personnage par une chute grotesque et triste est, comme chaque fois, une cruauté qu'il exerce contre lui-même, son humour une vengeance contre ses propres illusions d'adolescent romantique. Il semble qu'il y ait ainsi, tout au long de « *Nedjma* » un combat incessant entre le personnage et tous les bruits du monde extérieurs ligués contre lui par la volonté perverse d'un mystérieux destin.

C'est un combat inégal où le personnage tombe dans tous les pièges qui lui sont tendus par un combat dont la dimension tragique se révèle par le comique et parfois l'absurde⁴⁷. Car c'est peut être là que l'humour de Kateb Yacine aboutit à son aspect le plus profond et le plus moderne. Il semble que l'humour de Kateb Yacine s'exerce tout particulièrement à propos des scènes de séduction.

Il y prend plaisir presque sadique qui est en réalité l'expression d'un profond désespoir, le refus de se laisser prendre aux illusions, aux fausses apparences, un combat qu'il exerce contre ses propres tendances. Il arrive que cette démystification soit provoquée, non par élément de rupture, mais par un jeu de miroir, qui double la scène d'une sorte de reflet dérisoire où se révèle derrière les accents poétiques du texte sa véritable signification.

Ainsi, lorsque Mustapha, amoureux de son enseignante Mlle Dubac, la séduit, en termes brûlants, de céder à ses avances, voici que se déroule soudain la même scène démontrant l'amour de Lakhdar pour ses hirondelles. Examinons les deux exemples.

⁴⁷. Car l'absurde comme l'a dit Robbe-Grillet, Alain, est bien la tentative de récupération d'une certaine notion de valeur dans un monde où n'existe aucune valeur et aucune signification. L'absurde est « une forme d'humanisme tragique. Ce n'est pas un constat de séparation entre l'homme et les choses. C'est une querelle d'amour, qui mène au crime passionnel ». Robbe-Grillet, Alain « Nature, humanisme, tragédie », 1958, in *Pour un Nouveau Roman*, Editions de Minuit, 1963, p.253.

Chapitre III-III :La poétique de la perception spatiale et la caméra subjective à distance dans « Nedjma »

« Yeux bleus, c'est la princesse rêvée pour maint barbare de dix ans. Peut être qu'elle crache des coquelicots dans les mille et nuits ! Sinon des roses. Si elle ne laissait sentir ses ongles. Dubac Paule. On boit son prénom comme l'air. On le fait revenir. On le lance loin. Paule. Malheur de s'appeler Mustapha. Française. France. Je relevais d'une crise de paludisme suivie d'une bronchite ; Mlle Dubac est venue me voir. Elle m'a embrassé. Je sentais le tabac. Mais le baiser magistral a chassé la fièvre. » (Nedj.p.221)

« Les hirondelles aux chastes épaules que la mère de Lakhdar masse à l'huile d'olive chaque printemps (échange est alors fait de bris de cèdre et de baisers sur le bec entre la mère et l'oiseau. »(Nedj.p.223)

Cette intrusion soudaine d'un regard extérieur qui se pose sur le sujet de l'action et l'appréhende à son tour comme objet renverse la perspective et donne à l'humour de Kateb Yacine une dimension nouvelle : nous y avons vu seulement jusqu'ici l'expression d'une distance de soi aux choses extérieures. Voilà que, par ce jeu de reflet qu'introduit la présence d'un regard extérieur, le personnage sujet devient à son tour partie du monde extérieur ; vu d'un œil neuf, il échappe soudain à son créateur, et prend place dans l'univers fascinant des objets, des choses qui existent.

Ce procédé, qui consiste à introduire un regard⁴⁸ extérieur pour souligner l'insolite d'une situation, n'est pas nouveau, mais Kateb Yacine l'utilise de manière particulière : il se contente d'évoquer très fugitivement la présence de ce regard, le plus souvent par le pronom « on » par le verbe « voir ». Ce n'est qu'une façon d'introduire un plan, qui, ainsi détaché du contexte, coupé de ses racines, se prolonge tant dans le comique satirique que dans le fantastique, et prend une force singulière et fascinante.

Humour, distance, disions-nous, et en même temps fascination, car l'auteur contemple ses personnages comme si soudain ils lui échappaient et se mettaient à vivre bizarrement dans un monde totalement absurde où règne l'amour et la guerre.

Ainsi, avons-nous pu voir jusqu'ici, tout au long de ces chapitres, une création minutieusement élaborée, où rien ne semblait laissé au hasard, basculer dans le

⁴⁸. Hamon, Philippe, *La Production du Sens chez Flaubert*, actes du colloque de Cerisy, U.G.E.1975, p.85.

Chapitre III-III :La poétique de la perception spatiale et la caméra subjective à distance dans « Nedjma »

fantastique. L'écriture romanesque de Kateb Yacine est donc directement déterminée par le rapport qu'il établit entre ses personnages et le monde extérieur. C'est à ce niveau en effet que s'est toujours située pour lui cette longue démarche d'écrivain dont nous avons essayé dans cette étude de déterminer la nature.

Tout prend sa source dans cette fameuse Manifestation du 8Mai 1945 où l'adolescent foudroyé voit jaillir en même temps dans son esprit un million d'images. C'est au niveau des images qu'il a vécu cette apparition fortuite et bouleversante de la conscience de soi, c'est au niveau des images qu'il a vécu sa difficulté d'être que nous avons analysé dans notre modeste étude. On peut comprendre l'image comme étant l'intériorisation de la sensation par la conscience perceptive. Alors, véritablement, la consistance de l'être se désintègre et toute distinction entre l'espace extérieur et intérieur disparaît.

Conclusion

Conclusion

Nous avons cru déceler dans les parcours d'une poétique de la perception spatiale de l'œuvre de Kateb Yacine une ligne directrice, un courant conducteur qui assemble les différents niveaux de sens étagés dans le texte de l'auteur. Entre l'illusion référentielle que suscite le trajet continu du récit figuratif Katebien et l'imagerie de la rationalité qui se dégage de ses mécanismes les plus ténus, les figures de la perception spatiale établissent le lien. Elles constituent, l'élément porteur d'une secrète euphorie de la connaissance.

Nous espérons que nos analyses ont suffisamment éclairé la nature des enjeux de cette poétique de la perception associés dans l'œuvre de Kateb Yacine, à des principes de transferts spatiaux ; et que la méthode mise en œuvre pour dégager ces principes en aura, du même coup, tiré sa propre validité.

D'abord, nous avons pu décrire, dans le cadre d'une approche phénoménologique, l'essence de la perception spatiale, où dans une première partie, Lakhdar, Nedjma héros du « Cadavre Encerclé », coexistent avec l'espace. Derechef, nous avons constaté qu'ils perçoivent le monde comme un « déjà là »¹, comme une description de leur propre expérience telle qu'elle est, et sans aucun égard à sa genèse psychologique. Les vues objectives selon lesquelles ils sont un moment du monde sous – entendent, sans la mentionner, cette autre vue, celle de la conscience, par laquelle un monde se dispose autour d'eux et commence à exister pour eux.

Nous avons observé aussi que l'espace est à décrire, et non pas à construire ou à constituer. Cela veut dire, que Lakhdar et Nedjma (La Femme Sauvage) ne peuvent pas assimiler la perception spatiale aux synthèses qui sont de l'ordre du jugement, des actes ou de la prédication. À chaque moment leur champ perceptif est rempli de reflets, de craquements, d'impressions tactiles fugaces qu'ils sont hors d'état de relier précisément au contexte perçu et que cependant ils placent d'emblée dans le monde, un monde de guerre et de mort, sans les confondre jamais avec leurs rêveries. Ils sont en avant du monde, sur le théâtre de l'imaginaire.

Si la réalité de leur perception de l'espace n'est fondée que sur la cohérence intrinsèque des représentations, elle devrait être toujours hésitante, et, livrés à leurs conjectures probables, ils devraient à chaque moment défaire des synthèses illusives et réintégrer au réel des phénomènes qu'ils auraient d'abord exclus.

¹. Husserl, Edmund, *Méditations Cartésiennes*, Paris, Colin, 1931, p.33.

Conclusion

Pour Lakhdar et Nedjma l'existence est un tissu solide, elle n'attend pas des jugements pour s'annexer les phénomènes les plus surprenants ni pour rejeter les imaginations les plus vraisemblables. Donc, nous arrivons à déduire que la perception spatiale de ces derniers n'est pas un acte, une prise de position délibérée, elle est le fond sur lequel leurs actes se détachent et elle est présupposée par eux. Le monde n'est pas un objet dont ils possèdent la loi de constitution, il est le milieu naturel et le champ perceptif de toutes leurs perceptions explicites.

Le personnage Katebien est au monde, c'est dans le monde qu'il se connaît. Ses réflexions prennent place dans le flux temporel qu'elles cherchent à capter et leur existence est une expérience renouvelée de son propre commencement, qu'elle consiste à décrire ce commencement.

Ensuite, nous avons constaté à la lumière d'une approche sémiotique, que l'œuvre de Kateb Yacine laisse échapper en abondance, sans que le lecteur ait besoin de forcer la main à sa compétence réceptive, les figures de la spatialité et par les jeux sémantico-discursifs dont il les investit. Nous avons vu que le discours manifesté ne se contente pas de renvoyer à une instance d'énonciation, il fait bien d'avantage que d'en désigner seulement la place : il en forme en creux certains contours ; il en dessine, à partir des traces manifestes de leur agencement, la disposition cognitive particulière. Nous avons essayé de dégager ce que la schématisation² spatiale nous dit du personnage Katebien dans « Le Polygone Étoilé » qui la promeut en l'énonçant. La vérité surgit des relations entre le bat et le haut, comme elle est dans le mouvement du dedans vers le dehors, c'est-à-dire du caché à l'exhibé. Cette impression superficielle de la profondeur qui fait soupçonner, sous chaque figure manifestée, un dessous où se dissimule la substance véritable du contenu, en tous points lisible dans l'œuvre de Kateb Yacine.

C'est aussi sans doute le moment de tenter une évaluation, moins métaphorique du théâtre de Kateb Yacine, plus précisément, sa célèbre pièce « L'Homme Aux Sandales de Caoutchouc ». Nous avons remarqué d'une part, le point de vue visuel n'est qu'un cas particulier parmi plusieurs autres formes subjectives, qui ne demandent qu'à s'étendre à la

². Nous utilisons ici le concept de schématisation dans le sens que lui donne Grize (J.-B.) à l'intérieur de sa théorie des opérations discursives : « Une schématisation, écrit-il, est l'expression, dans une langue naturelle, d'une représentation d'un sujet A en vue de la rendre vraisemblable à des sujets B dans une situation S. Le vraisemblable est ainsi ce qui compatible avec le vrai naïf de B, avec ce qui entre dans ses cadres culturels », in « Matériaux pour une logique naturelle », *Travaux du Centre de Recherches Sémiologiques*, 29, Neuchâtel, 1976, p.09.

Conclusion

faveur des techniques : le théâtre Katebien est astreint à un montage narratif de points de vue différents et successifs. Néanmoins, il se prête à une forme fixe d'identification liée aux contraintes de l'espace scénique et à la représentation. Aux deux extrêmes, la distanciation, comme la participation passionnelle récusent cette apparente spécificité.

D'autre part, nous sommes arrivés à voir que le point de vue visuel repose sur une distorsion codée de l'espace représenté qui, sur la base de son dynamisme figural propre, peut-elle-même défaire en profondeur le simulacre du regard.

Enfin, il nous a donc semblé nécessaire, au niveau d'une troisième partie, sous l'angle d'une approche descriptive que nous partions, nous aussi, de ce monde des sensations et des objets, puisqu'il est en quelque sorte, le noyau primitif autour duquel se développent les personnages et leur histoire comme autant de variations sur un thème initial contenu de façon latente au creux des choses.

Il fallait prendre l'œuvre comme un tissu de matières, de couleurs, de lumières et de bruit, saisi comme un film cinématographique par la caméra subjective de Kateb Yacine, et qui irrésistiblement, nous invite à analyser systématiquement la structure à travers les actes de perception du sujet (narrateur ou personnage). Pour Kateb Yacine, c'est la vue qui s'applique le plus directement à la promotion de l'espace.

Dans le récit « de Nedjma », l'insertion d'un observateur, de son œil métonyme, signale toute l'attention d'un regard où voir est le moyen de faire voir. Dans cet univers très ritualisé, les positions prises par les uns et les autres donnent à de simples emplacements une vocation de poste. Mais si les postes d'observation sont installés avec force jubilation, l'amour dans une atmosphère de guerre instaure, par contraste, une implacable territorialisation de personnage.

Chez Kateb Yacine, avant d'utiliser les ressources de description, le spectaculaire est principalement celui de la scène. Quoique, à cette occasion la vision soit à l'origine de la perception spatiale que la scène contient en un lieu, elle reste la marque du sujet plutôt qu'un véritable moyen de constitution et d'appréhension de l'objet.

D'ailleurs, si le regard intervient incessamment dans les rapports humains, il commande peu ici l'ouverture descriptive du monde alentour. Enfin, chez Kateb Yacine, le

Conclusion

rôle de la perception dans la formation de l'espace paraît important : l'observation assouvit quelque pulsion scopique qui lui impose de s'en tenir aux évidences visibles.

Ses perceptions donnent en spectacles de fortes émotions, liées aux expériences originaires des personnages, où l'action construite dans tous les cas sur un mouvement, accorde une place centrale à l'espace. Nos hypothèses et nos conclusions concordent avec cette indication, puisque le personnage katebien est un être situé, un intervenant, l'espace du récit est suspendu à ses engagements.

Le centre méthodologique de notre étude qui nous a menés à cette conclusion s'articule autour du concept de la perception spatiale. Les différentes modalités de cette opération fondamentale permettent d'enregistrer et de décrire les secrets processus de notre lecture. Pour peu qu'on en affine les procédures, elle nous paraît former une base de départ assez ferme pour entraîner et justifier les développements complexes de nos trois approches (Phénoménologique, Sémiotique, et Descriptive).

Remontant aussi loin que possible dans l'amont du sens, elles n'ont pas néanmoins, perdu de vue, lorsqu'elles tirent leurs conclusions, les réalités en aval qui en justifient l'efficacité sociale. Ces réalités nous paraissent pour une large part inscrites dans le texte Katebien lui-même sous la forme des modèles politico idéologiques qui le gouvernent en profondeur.

La poétique de la perception spatiale dans l'œuvre de Kateb Yacine nous a aussi conduit à confirmer notre hypothèse élaborée au départ et qui fait avancer qu'une connexion est établie entre les agencements sémantiques où elle prend forme et l'épistémologie positiviste qui la sous-tend. Cette hypothèse est sans doute hasardeuse dans notre cas, en raison de la minceur relative des éléments qui lui ont donné naissance, mais elle relève, nous semble-t-il d'une orientation méthodologique opératoire.

Il est vrai qu'en ce domaine on ne saurait s'avancer qu'avec prudence : en effet les sciences humaines travaillent sur des symboles de choses qui sont elles-mêmes des symboles. D'où peut être ce nécessaire et inévitable sentiment d'obscurité qui nous accompagne tout au long de notre travail. La tentation de la clarté, l'espoir de formuler une vérité dernière avec toute l'assurance de l'objectivité paraît elle –même suspecte.

Conclusion

Kateb Yacine, dans son œuvre, nous offre un parfait exemple de cette tentation réalisée. Il est clair que les grandes lignes du retournement auquel nous avons pu aboutir ne sont qu'esquissées, et que les conséquences font figure, ici, de résultats provisoires de cette étude ainsi que des pistes de recherche pour l'avenir.

Bibliographie

Œuvres De Kateb Yacine

- 1- Nedjma ou le Poème ou le Couteau, Mercure de France, 1er Janvier 1948.
- 2- Nedjma, Paris, Le Seuil, 1956.
- 3- Le Cercle de Représailles, Paris, Le Seuil, 1959.
- 4- La femme Sauvage, Lettres Nouvelles, N°22, Janvier, 1962.
- 5- Le Polygone Étoilé, paris, Le seuil, 1966.
- 6- L'Homme Aux Sandales de Caoutchouc, Paris, Le Seuil, 1970.
- 7- Abdelkader et L'indépendance Algérienne, SNED, Alger, 1983.
- 8- LA guerre de 2000 ans in l'œuvre en fragment, paris, Sindbad, 1986, textes rassemblés par Arnaud Jacqueline.

La semiotique et poetique de la perception

- 9- Edward, A., *Système des Beaux-Arts, De la prose*, Paris, Gallimard, 1953.
- 10- Adam, J-M., Petit jean, A., *Le Texte Descriptif*, Paris, Nathan, 1989.
- 11- Arrivé, M., « *La Sémiotique Littéraire* », in Coquet, Jean -Claude, éd., *Sémiotique. L'école de Paris*, Paris, Hachette, 1982.
- 12- Bachelard, G., *La Formation de L'esprit Scientifique : Contribution à une Psychanalyse de la Connaissance Objective*, Paris, Vrin, 1938.

- *La Terre et Les Rêves de la Volonté. Essai sur L'imagination des Forces*, Paris, José Corti, 1948.

- *La Poétique de L'espace*, Paris, P.U.F., 1957.
- 13- Berthelot, F., *Le Corps du Héros*, Paris, Nathan, 1997.
- 14- Blanchot, M., *L'espace Littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.
- 15- Boudon, P., *Introduction à la Sémiotique des Lieux*, Montréal- Paris, Presses de L'université de Montréal- Klincksieck, 1981.
- 16- Butor, M., « Philosophie de L'Ameublement », *Répertoire II*, Minuit, 1964.
- 17- Danger, P., *Sensations et Objets dans Le Roman de Faubert*, Paris, Armand Colin, 1973.

Bibliographie

- 18- Dejean, J., *Étude Psychologique de la Distance dans la Vision*, Paris, P.U.F., 1926.
- 19- Dejean, J., *Les Conditions Objectives de La Perception Visuelle*, Paris, P.U.F., 1929.
- 20- Dervillez, B., *Structures des Relations Spatiales dans Quelques Langues Naturelles : Introduction à une Théorie Sémantique*, Genève, Droz, 1982.
- 21- Duchet, C., « *Roman et Objets : L'exemple de Madame Bovary* », *Travail de Flaubert*, Paris, Points Seuil, 1983.
- 22- Duras, M., *Les lieux de Marguerite Duras*, Minuit, 1977.
- 23- Eggs, E., *Lieux Communs, Topoi, Stéréotypes, Clichés*, Ed, Kimé, 1993.
- 24-Foucault, M., *L'ordre du Discours*, Paris, Gallimard, 1971.
- 25-Freud, S., *Introduction à La Psychanalyse*, Paris, 1922.
- 26-Genette, G., *Fiction et Diction*, Paris, Le Seuil, 1991.
- Figures I, Paris, Éditions du Seuil, « Points », 1966.
- Figures II, Paris, Éditions du Seuil, « Points », 1969.
- Figures III, Paris, Éditions du Seuil, « Poétique », 1972.
- Discours du Récit, Paris, le seuil, « poétique », 1982.
- Palimpseste, Paris, Éditions du Seuil, 1982.
- 27- Girard, R., *La Violence et le Sacré*, Paris, Grasset, 1972.
- Des choses Cachées depuis Le Commencement du monde*, Paris, Grasset, 1978.
- 28- Greimas, A-J., Landowski, E., *Introduction à l'Analyse du Discours en Sciences Sociales*, Paris, Hachette, 1979.
- 29- Greimas, A-J., *Sémantique Structurale*, Paris, Larousse, 1966.
- 30- Hamon, Ph., *Poétique du Récit*, Paris, Points Seuil, 1977.
- Le Personnel du Roman*, Paris, Droz, 1998.
- Introduction à L'Analyse du Descriptif*, Paris, Hachette, 1981.
- La Bête Humaine d'Emile Zola*, Paris, Gallimard, 1994.
- 31- Husserl, E., *Méditations Cartésiennes*, Paris, Colin, 1931.

Bibliographie

- Idées Directrices Pour une Phénoménologie*, Paris, Gallimard, 1945.
- 32- Jost, F., « Le Regard Romanesque. Ocularisation et Focalisation », *Hors-Cadre* (2), 1982. *L'œil- Caméra*, Presses Universitaires de Lyon, 1987.
- 33- Jost, F., Château, D., *Nouveau Cinéma, Nouvelle Sémiologie*, Paris, U.G.E., rééd. Minuit, 1983.
- 34- Kempf, R., *Sur Le Corps Romanesque*, Paris, Le Seuil, 1968.
- 35- Lachièze, R., *L'idéalisme Kantien*, Paris, Alcan, 1932.
- Réflexion sur L'Activité Spirituelle Constituante*, Paris, Alcan, 1933-1934.
- Utilisation Possible du Schématisme Kantien pour une théorie de la Perception*, Marseille, 1938.
- 36- Lagny, M., Ropars, M.C.L., Sorlin, P., « Le Récit Saisi Par le Film », *Hors-Cadre* 2, 1984.
- 37- Laplanche, J., Pontalis, J.-B., *Fantasme Originnaire, Origines du Fantasme*, Paris Hachette, 1985.
- 38- Lévi-Strauss, C., *Mythologie IV, L'Homme Nu*, Plon, 1971.
- 39- Lotman, I., *Esthétique et Sémiotique du Cinéma*, Paris, Editions Sociales, 1977.
- 40- Lyotard, J.F., *Discours, Figure*, Klincksieck, 1971.
- 41- Marini, M., *Territoire du Féminin*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1977.
- 42- Merleau Ponty, M., *Phénoménologie de la Perception*, Paris, Gallimard, 1945.
- Le Visible et L'invisible*, Paris, Gallimard, 1964
- La structure du Comportement*, Paris, P.U.F., 1942.
- 43- Mitterand, H., *Le Discours du Roman*, Paris, P.U.F., 1980
- Le Regard et le signe*, Paris, P.U.F., 1987
- Zola, L'Histoire et la Fiction*, Paris, P.U.F., 1991.
- 44- Paris, J., *L'espace et Le Regard*, Paris, Le seuil, Coll., « Pierre Vive », 1965.
- 45- Pouillon, J., *Temps et Roman*, Paris, Gallimard, 1993.
- 46- Ricœur, P., « Le Récit de Fiction » in Ricœur, Paul et le Centre de phénoménologie, *La Narrativité*, Paris, C.N.R.S., 1980.

Bibliographie

47- Richard, J-P., *La Création de La Forme Chez Flaubert, Littérature et Sensation*, Paris, Seuil, 1945.

48- Rousset, J., *Forme et Signification*, José Corti, 1964.

49- Sartre, J- P., *Esquisse d'une Théorie de L'émotion*, Paris, Hermann, 1939.

50- Starobinsky, J., *L'échelle des Températures « Lectures dans Madame Bovary »*, Paris, Seuil, 1983.

51- Thierry, Y., *Le paysage Flamand au XVIIe siècle*, Paris, 1957.

52- Vandeloise, Cl., *L'espace en Français*, Paris, Le Seuil, 1986.

La critique

53- Danger, P., *Sensations et Objets dans le Roman de Flaubert*, Paris, Armand Colin, 1973.

54- Garcin, Ph., *Madame Bovary ou L'imaginaire en Défaut*, Cahiers du Sud, 1967.

55- Genette, G., *Silence de Flaubert*, in *Figures*, le seuil, coll. « Tell Quel », 1966.

56- Lubbock, P., *La Technique de la Fiction in Flaubert*, coll. « Miroir de la Critique », 1970.

57- Kempf, R., *Sur Le Corps Romanesque*, le seuil, coll. « Pierre Vives », 1964.

Articles

1- Barthes, R., *Introduction à L'Analyse Structurale des Récits*, Communication N° 1966.

2- Boons, J-P., *La Notation du Déplacement dans une Classification Syntaxique des Verbes Locatifs*, Langue Française, n° 76, 1987.

3- Courtés, J., « Pour une Approche Modale de la Grève » in *Actes sémiotiques-Bulletin*, V, 23, 1982.

4- Declés, J.-P., «*La Prédication Opérée par Les Langues (ou à propos de L'interaction entre Langage et Perception)* », Langages, N° 103,1991.

5- Duchet, C., *Corps et Société, La mise en Écriture du Corps dans L'Amour in Duras Marguerite, Femme de Siècle* (Colloque de Londres des 5-6 Février 1997.)

6- Hamon, Ph., « *Qu'est-ce qu'une Description* », Poétique N°: 12,1972.

Bibliographie

- « *Thème et Effet de Réel* », *Poétique* N° : 64,1985.
- 7- Lafon, H., *Voir sans Être Vu : Un Cliché, Un Fantôme*, *Poétique* N° 29,1977.
- 8- Pouillon, J., « *Poétique et Phénoménologie : Le point de Vue et La Perception* », *Littérature*, N° 132, 2003.
- 9- Thurleman, F., « *Les Gammes Chromatiques dans le Paysage Flamand au XVIIe siècle* », *Actes Sémiotiques-Bulletin* (4/5)

Mots clés :

Poétique -perception –espace –mouvement –scène –narration –récit –sensation –conscience –corps -

Résumé :

Vouloir étudier la poétique de la perception spatiale, ses métamorphoses et ses aboutissements dans l'œuvre Kateb Yacine se heurte d'emblée à la résistance du texte : dans de tels écrits une poétique de la perception est confrontée à la narration, en tant que, par métonymie, le terme renvoie aux faits mêmes que le narrateur expose.

Notre analyse concrète nous a mené à dire que, relativement, au personnage, et à l'histoire qui le conduit, il affiche une prééminence, qui, dans l'action, renforce son autonomie.

Cette antériorité lui est reconnue par un sujet confronté à une adaptation au monde difficile de guerre. Car, il s'agit pour le personnage Katebien de bâtir un monde, de le façonner à son image, quand il doit, y rechercher par la voix une présence corporelle, et trouver sa place.

Donc, il doit ouvrir un véritable espace de conquête, il lui est ainsi autorisé par l'intermédiaire de son corps, de disposer de sa personne.

Enfin, ces liaisons entre la présence et la voix sont l'un des enjeux de cette poétique de la perception spatiale où les attributs mêmes de la narration sont mis en cause.

Abstract :

Studying the poetics of the spatial perception, its metamorphoses and outcomes in the literary works of Kateb Yacine runs, straightaway, against the resistance of the text : in such kind of writings, a poetics of the perception is confronted with the narration as, by metonymy, the term refers to the same facts exposed by the narrator.

Our concrete analysis has led us to say, relatively speaking, that the character and the story that leads him in the action reinforces his autonomy.

This anteriority was acknowledged to him by a subject confronted with an adaption to a difficult world of war.

Because for the character of KATEB yacine , it is about to build a world,to model it according to his image ,when he should look in it , by the voice for a corporal presence and find his place.

Therefore,he must open a true space of conquest ;thus he is permitted through the medium of his body to have at his disposal his person.Finally,these liaisons between the presence and the voice are one of the stakes of this poetics of the spatial perception where the attributes even of the narration are questioned.

ملخص:

إن الدراسة الشعرية للإدراك الفضائي وتغيراته ونتائجه في الإنتاج الأدبي لكاتب ياسين تصطبغ من الوهلة الأولى بمقاومة النص : في هذا النوع من الكتابات ،تواجه شعرية الإدراك السرد ،مادام اللفظ بالكناية يعود إلى نفس الحقائق التي تعرض في السرد.لقد أدى بنا تحليلنا الملموس إلى القول حتى وإن كان نسيباً ،أن الشخصية والرواية التي تتوحد تظهر تفوقاً من خلال الحركة التي تدعم إستقلالها الذاتي،حيث نجد لها كيان من طرف شخص يواجه التأقلم مع عالم صعب تعمه الحروب .ولأن الأمر يتعلق بشخصية رواية كاتب ياسين وبناء عالم وتشكيله حسب صورتها عندما يجب أن تبحث فيه من خلال النداء عن وجود جسدي وإيجاد مكانها. إذن فلا بد لها من فتح فضاء حقيقي للغزو،و بالتالي يسمح لها من خلال جسدها ،التصرف بشخصهاوفي النهاية ،فإن هذه الروابط بين الوجود والنداء هي إحدى رهانات هذه الشعرية المتعلقة بالإدراك الفضائي أين يعاد النظر حتى في خصائص السرد.