

République Algérienne Démocratique et Populaire

Ministère de l'Enseignement Supérieur

et de la Recherche Scientifique

Université El-Hadj Lakhdar – Batna



Faculté des Lettres et des Sciences Humaines

Département de Français

Ecole Doctorale de Français

Réseau Est

Antenne de Batna

**LA DIMENSION POETIQUE DANS « LE CADAVRE ENCERCLE »
DE KATEB YACINE**

Mémoire élaboré en vue de l'obtention du diplôme de Magistère

Option : *Sciences des textes littéraires*

Sous la direction du :

Dr. Said KHADRAOUI

Présenté et soutenu par :

Melle Amel BOUSSAAD

Membres du jury :

Président : *Dr. Rachida SIMON*

M.C. Université de Batna

Rapporteur : *Dr. Said KHADRAOUI*

M.C. Université de Batna

Examineur : *Dr. Rachid RAISSI*

M.C. Université de Ouargla

Année Universitaire

2006/2007

Remerciements

Je tiens à exprimer ma profonde reconnaissance et ma gratitude à Monsieur S. KHADRAOUI, Maître de Conférences à l'Université de Batna, pour avoir accepté d'encadrer ce mémoire et aussi pour sa disponibilité et ses précieux conseils qui m'ont permis d'aboutir dans ce travail.

Je tiens à remercier Madame R. SIMON, Maître de Conférences à l'Université de Batna, pour l'honneur qu'elle m'a fait en acceptant la présidence de ce jury.

Je tiens, également, à remercier Monsieur R. RAISSI, M.C. à l'Université de OVARGLA, pour avoir accepté la lourde charge d'évaluer ce mémoire et d'en être l'examineur.

J'adresse mes profonds remerciements au Responsable de l'Ecole Doctorale, Monsieur S. ABDELHAMID, Maître de Conférences à l'Université de Batna, et à lui témoigner toute ma reconnaissance et ma gratitude pour tous les efforts consentis pour le bon fonctionnement de cette école, sa grande disponibilité, et l'aide qu'il nous a toujours apportée.

Mes remerciements vont également à Monsieur M.K. METATHA, Maître de Conférences à l'Université de Batna et Chef du Département de Français, Monsieur G. MANAA, Maître de Conférences à l'Université de Batna, Madame S. DEBBACHE, Chef de Département Adjoint de la Pédagogie, pour leurs précieux conseils.

Je tiens aussi à remercier infiniment Mon Oncle A. MIHI, Maître de Conférences à l'Université de Batna et Vice-Doyen des Etudes à la FAC des Sciences de l'Ingénieur, pour tous ses conseils, ses orientations et toute l'aide qu'il m'a apportée pour l'élaboration de ce manuscrit.

Un grand merci à tous ceux qui ont contribué de près ou de loin à l'accomplissement de ce travail, spécialement le personnel de la bibliothèque du Département des Langues Etrangères de l'Université de Bouzaréah ainsi que celui de l'Université Youcef Ben Khedda d'Alger, avec à leur tête le Dr. HACHANI.

Dédicaces

Je tiens à dédier ce modeste travail à :

Mon DEFUNT GRAND PERE, que Dieu lui accorde une place au Paradis.

Ma Mère qui n'a pas hésité devant aucun sacrifice pour me permettre d'en arriver là où je suis.

Mon Père.

Mes Oncles et en particulier ABDELKADER,

Mes Frères et sœurs et surtout DJAMEL.

Ma très chère cousine LEILA, son mari MOHAMED et leur fils MOUSLIM.

Mon cousin MOHAMED NADJIB , sa femme COUCAE ainsi que leurs enfants.

Tous mes cousins et cousines.

Mes collègues, particulièrement ASSIA, MYRA, KELTOUM et RADIA..

Introduction

Le titre de ce mémoire correspond à son principal objet qui consiste essentiellement à mettre le doigt sur la poétique katébienne telle qu'elle se dessine dans "le cadavre encerclé", une tragédie de Kateb Yacine, publiée en 1959 dans le recueil "le cercle des représailles".

Le choix de cette tragédie "le cadavre encerclé" s'explique par l'attrait que nous ressentons pour son écriture comparée, à juste titre, au vif-argent, par Jacqueline Arnaud qui dit à ce propos :

"Prétendre élucider l'œuvre de Kateb, proliférante et retorse, en pleine fermentation, c'est essayer de crever les apparences, vouloir passer de l'autre côté du miroir. Entreprise aussi désespérante qu'exaltante : poursuivre, au risque de s'égarer, les gouttes du vif argent"⁽⁰¹⁾.

Cette espèce de défi a suscité et avivé notre curiosité. Jacqueline Arnaud lui a consacré sa thèse de doctorat d'Etat où elle retrace fidèlement les péripéties de Kateb Yacine⁽⁰²⁾ et de ses écrits.

C'est l'une des thèses les plus complètes notamment en ce qui concerne l'aspect autobiographique et sociologique de l'œuvre. Elle tente également de percer le mystère des reprises-réécritures caractérisant l'écriture de Kateb Yacine dans l'introduction de l'Oeuvre en fragments.

Elle y recueille les inédits de Kateb et essaie de les dater, ce qui est un travail de titan compte tenu des pérégrinations de notre auteur.

Kateb Yacine est l'écrivain de l'affirmation algérienne, l'écrivain de l'identité algérienne revendiquée et combattante, le frère scripteur de l'émeutier de 1945. Son œuvre littéraire va consacrer un chemin encore long dans sa lutte anti-coloniale. Tout son être, tout ce qu'il est, est entièrement mobilisé pour dire:

"Ce peuple auquel j'appartiens, peuple d'Algérie mais aussi peuple du monde, je lui donne ce qu'il y a de douloureux en moi, ce qu'il y a de plus beau en moi, c'est-à-dire, à la fois l'amour, la rage, la passion, la liberté"⁽⁰³⁾.

Kateb était particulier parce qu'il créait quelque chose de volcanique, d'extraordinaire, par la force des mots et par la beauté du rythme. C'était un poète qui saisissait la vie de son

⁽⁰¹⁾. Arnaud Jacqueline, *la Littérature Maghrébine de la Langue Française*, II/le Cas de Kateb Yacine, Publisud, 1986, p. 77.

⁽⁰²⁾. Kateb Yacine est né le 06 Août 1929 à Constantine. Adolescent, il est placé au lycée de Sétif où il se trouve mêlé à la manifestation du 08 mai 1945. Il s'adonne au journalisme comme reporter à Alger Républicain. Il voyagea beaucoup à travers le monde. Il séjournera en Allemagne, en Russie, au Vietnam entre autres pays. En 1970, il retournera en Algérie pour diriger une troupe de théâtre à Sidi-Bel-Abbès en arabe dialectal. Le 23 Juin 1963 il reçoit le prix Jean Amrouche au congrès méditerranéen de la culture à Florence. En 1987, il obtient le grand prix national des lettres. Et en 1990 a été créée une association "Les amis de Kateb Yacine" à Paris.

⁽⁰³⁾ Châalal Omar-Mokhtar, Kateb Yacine, *l'Homme Libre*, Casbah Éditions, Alger, 2003, p. 23.

peuple et qui la transcrivait dans le plus fabuleux des langages, dans le langage poétique, mais sans faire de concessions au peuple, sans faire de concession à la littérature parce que précisément il était proche et du peuple et de la littérature.

L'écriture de Kateb Yacine est déroutante et "révolutionnaire". Charles Bonn, autre spécialiste de la littérature maghrébine, la décrit comme suit :

"...écriture révolutionnaire par son innovation formelle, son utilisation du substrat mythique et une dérision décapante"⁽⁰⁴⁾.

L'écriture de Kateb se caractérise, en outre, par la répétition et la fragmentation au point que la critique qualifie ses écrits d'*"une seule œuvre de longue haleine, toujours en gestation"*⁽⁰⁵⁾. Cependant, cette même critique a tendance à réduire son œuvre à Nedjma qui, c'est un fait, fut salué comme un événement littéraire et le demeure encore aujourd'hui. Dans son étude sur Nedjma, Charles Bonn affirme : *"Quarante ans plus tard, le livre (Nedjma), réédité, n'a rien perdu de son étrangeté et de son éclat"*⁽⁰⁶⁾.

Même si Kateb Yacine mêle les genres et s'est consacré au théâtre à la fin de sa vie, c'est en tant que poète qu'il se définit. Ses textes posent des problèmes de classement. Dans une interview accordée au petit matin, le 18 Août 1956, il déclare :

"Pour moi, lorsqu'on commence à écrire, on n'est nullement obligé de se fixer un genre ! Roman, nouvelle, etc. je suis de ceux qui lorsqu'ils se mettent à l'œuvre ne savent jamais si ce sera un poème, une tragédie ou un récit"⁽⁰⁷⁾. Ce que nous pouvons avancer avec certitude, c'est qu'il s'est voulu le porte-parole des opprimés et pas seulement ceux de l'Algérie, mais de la terre entière. Aspect que Tahar Ben Jelloun résume dans le Monde du 3 Novembre 1989 :

"Non seulement il est l'écrivain maghrébin le plus puissant, celui dont l'œuvre dépasse les frontières locales pour atteindre une dimension universelle, mais il fut aussi un homme populaire, c'est à dire proche de son peuple, vivant de l'intérieur ses préoccupations et exprimant par l'écriture-la poésie-le roman- la parole-le théâtre-ses aspirations profondes"⁽⁰⁸⁾.

Kateb Yacine est pour beaucoup une sorte de fondateur de la littérature maghrébine de langue française. En effet, tous lui reconnaissent ce statut, lui, qui a accordé une grande place

⁽⁰⁴⁾ Ben Achour Bouziane, *le Théâtre en Mouvement*, Éditions Dar El Gharb, 2002, p. 267.

⁽⁰⁵⁾ Bonn Charles, Kateb Yacine, *Nedjma*, Etudes Littéraires, PUF, Paris, 1990, p. 18.

⁽⁰⁶⁾ Ibid., p. 20.

⁽⁰⁷⁾ Kateb Yacine, *la Modernité Textuelle*, OPU, ALGER, 1989, p. 30.

⁽⁰⁸⁾ Ibid., p. 31.

à l'Ancêtre fondateur dans son œuvre. Ainsi, son itinéraire d'écrivain rejoint celui d'un de ses personnages principaux.

Signalons, cependant, que lui-même rejette les systèmes et le conformisme. Son fer de lance a été la révolution, apporter du nouveau. A travers "le cadavre encerclé" de Kateb Yacine, nous voudrions dégager comment se manifeste le statut et l'identité du colonisé. Pour nous la lecture ne doit pas se limiter au biographique, ni au fictionnel ou au thématique. Elle doit aller au-delà du niveau manifeste. Elle doit dévoiler l'immanent et saisir l'instabilité des transformations, dégager le processus à l'œuvre dans le texte.

Nous tenterons d'explorer le discours katébien dans sa matérialité mais aussi dans sa finalité expressive (sa poétique), car "le cadavre encerclé" de Kateb Yacine ne se réduit pas à la somme des paroles émises à l'intérieur du texte. Elle n'est pas seulement instrument de communication, elle constitue un langage artistique et remplit une fonction poétique. Elle demeure la création de l'écrivain qui a travaillé sur la langue et en exploite toutes les ressources. En ce sens, notre lecture doit prendre en compte le matériau poétique qu'il offre au même titre que n'importe quelle œuvre littéraire : isotopies, métaphores, métonymies ou image symbolique contribuent à donner au texte katébien une dimension qui lui permet d'agir sur le lecteur, non seulement au niveau des significations, mais également dans l'ordre du sensible.

La dimension poétique du texte katébien "Le cadavre encerclé" loin de contrarier son fonctionnement dramatique, est en définitive ce qui lui donne sa force et son efficacité. "Le cadavre encerclé" de Kateb est l'expression de cette fusion entre une théâtralité aiguë et une invention poétique de tous les instants comme l'indique clairement Jean-Marie Thomasseau : *"Son écriture complexe où les images et les métaphores multiplient les connotations et les résonances expressives, transforme l'œuvre toute entière en une métaphore développée"* ⁽⁰⁹⁾.

Les notions de poétique et d'écriture sont indissociablement liées, dans "Le cadavre encerclé" d'où la nécessité de se pencher sur les questions de l'écriture katébiennne. Pour Kateb Yacine en quoi est-il essentiel de s'écrire soi et d'écrire l'Autre ? Y a-t-il une "écriture poétique" spécifique ? Après avoir tenté de le démontrer, elle a trait au drame, au tragique, mais se développe également dans un rapport primordial au corps- nous nous interrogerons sur la possibilité pour l'écrivain de se rapprocher, voire de conquérir, cette écriture dite poétique.

⁽⁰⁹⁾ Thomasseau Jean-Marie, *Drame et Tragédie*, Hachette Livre, Paris, 1995, P. 119.

Kateb ne donne-t-il pas au fond autant de place à la dimension poétique de son écriture, en confiant au "cadavre encerclé" la parole et, à terme, la responsabilité politique ? Mais cela va sans doute bien au-delà d'un octroi de la parole par l'auteur, et nous nous attacherons à le prouver à travers l'étude du langage poétique et la parole tragique dans l'écriture de Kateb.

Nous verrons que c'est par la parole poétique, la possibilité de dire, mais aussi celle de transmettre la mémoire de l'Histoire, que les personnages katébiens parviennent à accéder à leur vraie nature, et cela au niveau de la scénographie dans le sens où elle illustre la représentation de la pièce. Comment la scène se construit-elle en tant que lieu et représentation ? Quelle est sa fonction dans l'écriture ? Chez Kateb, les personnages disent, par la puissance poétique de la parole tragique, l'Histoire dramatique de leur pays. L'œuvre katébienne parviendra-t-elle, en devenant porte-parole, à accéder à cette histoire collective, ou à inventer une nouvelle façon de dire, et par là d'interagir, sur l'histoire, sur le politique, et par-delà la mort, à transmettre, le tragique ?

Comme notre approche s'inscrit dans une perspective purement explicative, voire descriptive de l'écriture poétique qui supporte "le cadavre encerclé" de Kateb Yacine, notre objectif est de cerner les données perceptibles de la poétique katébienne, considérer sa mobilité et ses métamorphoses, ainsi que sa mise en œuvre, rendre compte de la manière dont elle relie, comme un fil qui coud les perles dispersées, les unités textuelles et de celle avec laquelle elle en génère d'autres.

Ce qui ne peut se concevoir sans un certain nombre d'hypothèses à émettre. Nous supposons que la poétique est un auxiliaire stylistique spécifique à une lecture proprement littéraire, logiquement présupposée par l'énoncé concrètement réalisé, replacé dans le réel, c'est à dire dans le langage-réalité. Par l'étude des procédures de la poétique, nous cherchons à dévoiler le système de la signification, voire de l'écriture katébienne même.

Nous postulons, en outre, que la répétition n'est pas uniquement un effet poétique. C'est plutôt un procédé de signification qui traduit la révolution. Par ailleurs, l'examen de la poétique suppose une réflexion sur la puissance de la parole katébienne au niveau de la scène théâtrale qui est, pour nous, une entité nécessaire à la description.

Par conséquent, notre recherche permettra de réfléchir sur l'interprétation de sa poétique et sa fonction dans l'écriture. Nous partons de l'hypothèse que le tragique prédomine dans l'écrit de Kateb Yacine. La relation de dépendance est contrebalancée par la relation du conflit, car l'Histoire fait partie intégrante de l'écriture katébienne.

Un des buts de cette recherche est de vérifier la contribution de la poétique à une meilleure compréhension de l'écriture de Kateb Yacine en constituant un regard nouveau.

Nous appliquons des instruments de lecture "occidentaux" à l'écrit d'un auteur arabe avec le principe que *"la signification n'est pas un donné : elle se construit"*⁽¹⁰⁾. Nous avons jugé utile de lire profondément "Le cadavre encerclé" de Kateb Yacine pour mieux rendre compte de son univers.

Notre approche n'est pas une simple illustration de la théorie poétique. Nous privilégions le texte en suivant le cours pour en déceler la spécificité. Notre plan reflète le mouvement de construction qu'a été notre lecture explicative. Ce n'est pas une élaboration théorique imposée de haut. Comme l'écriture de Kateb Yacine se caractérise par le dynamisme, nous pensons qu'il faut adopter une lecture quelque peu linéaire pour en saisir le mouvement.

Rappelons que la poétique définie comme une stylistique de genre, étudiant et mesurant les déviations caractéristiques, non pas d'un individu, mais d'un genre de langage, c'est à dire, assez exactement, de ce que Barthes a proposé de nommer une écriture. Roman Jakobson définit la poétique comme :

"L'accent mis sur le message pour son propre compte (...) elle met en évidence le côté palpable des signes, approfondit par là même la dichotomie fondamentale des signes et des objets"⁽¹¹⁾.

Le domaine de la poétique est le texte comme pratique signifiante. Par conséquent, l'écriture poétique dans tout texte se caractérise par la multiplication des figures rhétoriques, qui ont un rôle particulier, d'abord à cause du fait que tout élément signifiant dans un texte littéraire a non seulement un sens, mais une action : Les figures ne sont pas de simples ornements, ce sont des outils, ensuite parce que les moyens fondamentaux du poétique, telle que la métaphore, et la répétition ont une importance accrue pour l'élaboration du texte.

Dans cette perspective nous avons affaire à une écriture poétique spécifique à Kateb Yacine, c'est à dire à une activité de langage destinée à déchiffrer les codes d'un message source et à produire par voie de transfert de sens et de style sa double cible.

Il s'ensuit que l'esprit véritable de cette poétique est impliqué dans la définition même de la parole, qui peut être considérée comme un art destiné à créer une émotion et un style propres à lui et qui existent dans le langage katébien. En ce sens, la parole est prise ici en tant

⁽¹⁰⁾ Ibid., p. 154.

⁽¹¹⁾ Souiller Didier, Troubetzkoy Wladimir, *Littérature Comparée*, Éditions Presses Universitaires de France Paris 1997, P. 140.

qu'unité de langage à double valeur : la valeur représentative ou symbolique, celle qui constitue une image, et la valeur communicative, celle qui consiste à transmettre un message bien précis.

Par ailleurs, " *la poétique, ce qu'elle étudie n'est pas la poésie ou la littérature mais "la poéticité" et "la littéarité". L'œuvre particulière n'est pas pour elle un but ultime; si elle s'arrête sur telle œuvre plutôt que sur telle autre, c'est parce que celle-là laisse apparaître plus nettement les propriétés du discours littéraire. La poétique aura à étudier non les formes littéraires déjà existantes mais, en partant d'elles, un ensemble de formes virtuelles: ce que la littérature peut être plus que ce qu'elle est*"⁽¹²⁾.

Il s'ensuit que l'on peut considérer la littéarité comme l'objet d'une hypothétique science de la littérature, elle se définit par la structure et la fonction propres au discours littéraire. Elle serait à la littérature ce que la langue est à la parole, c'est-à-dire ce que toutes les œuvres ont en commun dans l'abstrait comme système. Aussi, il est primordial de noter ce que Roman Jakobson a indiqué avec netteté que la poétique, théorie de la littéarité, à l'intérieur de la linguistique et s'appuie sur cette constatation simple que l'œuvre littéraire est directement concernée par le langage.

Par conséquent, l'individualité de l'écriture s'affirme dans l'agencement interne de l'œuvre. Il importe donc d'aller au-delà du cadre théorique global. A cet égard, la poétique pourrait constituer une technique d'analyse permettant de cerner la littéarité.

Certes, la poétique a affaire à des structures linguistiques, mais il n'en demeure pas moins que définie par son caractère imaginaire des objets, la poétique est toujours littéraire. Or, le langage poétique est le réservoir de potentialités infinies dans lequel joue la langue, et où le sujet se transforme et se joue dans toutes les dimensions: littéraire, linguistique, historique, psychanalytique...

Par conséquent le texte littéraire, dont on a accepté la définition dynamique devient un objet spécifique du langage producteur de sens à tous les niveaux: sémantique, syntaxique, phonique, redevient lieu privilégié de connotations lesquelles représentent autant de possibilités d'interprétations multiples offertes par la langue dans un message dont le but n'est pas d'informer, mais de jouer sur les polyvalences expressives.

Il n'en demeure pas moins que l'œuvre littéraire demeure et, semble-t-il, doit demeurer l'unité de base de toute réflexion se rapportant à la littéarité. Aussi, " *l'objet de la science de*

⁽¹²⁾ Kristeva Julia, *la Révolution du Langage Poétique*, Collection "Tel quel", Editions du Seuil, Paris 6, 1974, p.8.

la littérature n'est pas la littérature mais la "littéarité", c'est-à-dire ce qui fait d'une œuvre donnée une œuvre littéraire"⁽¹³⁾.

Compte tenu de cette caractéristique de l'œuvre littéraire, nous consacrerons le chapitre 1 et le chapitre 2 à une lecture sur le plan sémiotique du message poétique katébien afin de dégager les significations qui constituent la substance du contenu. Cela revient à dire qu'il ne suffit pas de traduire le sens, qu'il faut traduire aussi le style ou l'esthétique de l'auteur qui procède de son sens de la beauté formelle et de la profondeur psychologique

Le chapitre 3 sera réservé à une lecture descriptive, voire poétique de la mise en scène, qui favorise la juxtaposition des différents moments de l'action envisagée dans sa structuration narrative, obéissant à une poétique de l'instant, dans la mesure où il s'avère nécessaire d'interpréter les enjeux de la scène katébienne à travers le monologue, le dialogue des personnages, ainsi que leur gestuelle et intonation façonnés par l'auteur et qui déterminent la dynamique du texte.

De même, pour le langage et la parole tragique, il faut traduire la structure concrète d'une réalité historique vécue de façon à conserver son caractère dramatique et son aspect socio-politique. Aussi, notre attention doit partir sur les images riches d'impressions et de suggestions sans négliger l'idée d'harmonie, de réciprocité entre idées et moyens d'expression en vue de créer l'effet poétique. C'est pourquoi nous sommes amenés à construire une méthode de lecture analytique et descriptive, munie de nomenclature systématique et de critères précis, qui cernent de plus près la conception de l'écriture Katébienne.

Pour ce faire, nous profitons des principes méthodologiques enregistrés dans les domaines divers, notamment dans l'analyse logico-sémantique, dans les recherches dramaturgiques appliquées au domaine théâtral, qui peuvent et doivent participer à la poétique de l'œuvre katébienne.

De toute manière, nous ne prétendons pas à arriver à une explication totalement satisfaisante du "cadavre encerclé"⁽¹⁴⁾, mais simplement à en donner un nouvel aperçu.

⁽¹³⁾ Ibid., p. 11.

⁽¹⁴⁾ Résumé du "*Cadavre Encerclé*": Dans un local clandestin, Lakhdar prépare une manifestation. Dans la rue des vandales, bouclée par la police, Lakhdar est blessé parmi les cadavres. Marguerite (Fille d'un commandant français) arrête sa voiture de justesse devant le corps de Lakhdar inanimé sur la route et lui apporte des soins en arrêtant l'hémorragie. Par la suite, Il est enfermé en prison, menacé d'exécution, puis rendu fou par la torture. La police prépare l'assassinat du gênant Lakhdar. Nedjma avait amené Lakhdar à la fête de Sidi M'cid dans l'espoir de lui rendre la raison. Lakhdar en transe est poignardé par son parâtre. Il trouve ainsi la mort dans un espace qui est une sorte de maquis culturel inaccessible en tant que tel au conquérant.

Chapitre 1

**Lecture Analytique de la Poétique Katébienne
de l'Identité à Travers le Spatio-Corporel**

1-1 La poétique de l'identité et l'histoire:

Dans le "cadavre encerclé"⁽¹⁾, Lakhdar, actant, qualifié de non sujet par l'instance narratrice, et dont le statut est une stratégie du sujet politique. De même, la première didascalie de la scène d'ouverture de la pièce, deux actants sont projetés par l'auteur. Un actant inanimé, la rue, et un actant animé humain qui a un statut de non sujet. En effet, il s'agit de "cadavres" et de "voix", c'est-à-dire du corps propre.

L'actant humain, lui aussi en partie inanimé : "*cadavres*", est un actant collectif qui se transforme en actant singulier, personnel. Le processus de personnalisation se présente comme suit : " *une rumeur* " puis une " *voix*", le pluriel continu de rumeur se singularise en une " *voix*". Et l'actant "*cadavre*" est relayé par la "*voix*". C'est un actant qui a subi une transformation négative. "*Cadavres*" est un objet zéro, un corps sans vie, c'est-à-dire détruit. Cet actant a subi une série de transformations réductrices, (Voir la désignation par synecdoques) (C.E.,p.17):

"Monceau de cadavre"- "des bras, des têtes" - "voix"
/ débordant / /s'agiter/ /s'exprimer/

Il y a trop de corps pour peu d'espace, " une impasse ", "pan de mur ". Le terme "impasse qui détermine l'espace, décrit aussi l'actant humain, qui est acculé. En effet, " *les blessés viennent mourir dans la rue* ", (C.E.,p.17) "*Les cadavres*", ensemble de corps, masse physique, sont transformés en "*rumeur plaintive*". Seul un élément du corps est retenu, "*La rumeur*".

Au niveau de cette première transformation, l'actant est toujours pluriel. Mais avec la deuxième transformation, la réduction opère un passage du pluriel au singulier. "*La rumeur plaintive*" devient "*une voix*". Et cette même "*voix*", d'abord imprécise, impersonnelle, se personnalise. C'est celle de Lakhdar. Donc il y a identification.

Ainsi, il y a passage du collectif au singulier, de l'impersonnel au personnel et de l'anonymat au nommé: "*cadavres*" – "*rumeur*" – "*voix*". "La voix de lakhdar". L'identification suit un certain parcours : L'inanimé "*cadavres*" se mue en animé: "*rumeur plaintive*". Et le bruit "*rumeur*", désordre, devient ordre, "*la voix*". Il y a en même temps passage du pathétique, corps blessé et souffrant, "*plaintive*" au normal "*voix*".

Pendant la souffrance persiste puisqu'il est question de "*la voix de Lakhdar blessé*". Il y a une réanimation du corps. L'actant laissé mort se réanime et sa voix relève de la modalité du pouvoir. Il s'agit bien entendu du pouvoir du corps. De même, l'actant inanimé

⁽¹⁾ Kateb Yacine, *le Cadavre Encerclé*, Théâtre, Editions du Seuil, Paris 1959, p.17.

projeté selon le même processus, c'est-à-dire du général vers le particulier. La description, qui est une vue d'ensemble, devient parcellaire. Il s'agit d'abord d'un quartier, "*Casbah*", ensuite d'une "rue", et enfin d'un "pan de mur" – "au bout de la rue" - "impasse": "rue en angle droit" – "pan de mur" – "ici" (C.E.,p.17).

Ce procédé est celui d'un œil de caméra qui présente un plan global, ce qui présuppose de la distance, ensuite des plans de plus en plus précis avec une réduction de la distance. En effet, le mouvement de la caméra est une avancée vers un objectif précis, une cible. C'est à la fois un œil et une oreille, une écoute, la quête d'un survivant, d'un souffle de vie dans le tas de cadavres. Il y a fusion entre "voix" et l'actant inanimé. Une forme linguistique les désigne: "ici" qui renvoie aussi bien à l'espace qu'à la voix, métonymie du corps. La voix réanime et l'espace et le corps.

Le "ici" est "*la rue des vandales*" (C.E.,p.17). En effet "*Casbah*", "*Vandales*" sont des vocables qui relèvent de l'Histoire. L'actant actuel, "*les cadavres*", par l'entremise de la "voix de Lakhdar", se conjoint à l'espace, "ici", mais il s'inscrit aussi dans l'Histoire par sa conjonction avec "*des vandales*".

Nous pouvons donc avancer que cet ancrage dans l'espace et dans le temps, Histoire, est un moyen d'affirmation d'une identité ou plutôt sa revendication. Il y a d'abord une projection de l'espace, "ici", qui est ensuite défini par ses occupants, "*la rue*". La préposition "de" exprime un lien de propriété contenant /contenu. La rue n'est pas présentée par un nom. Elle est donnée comme appartenant à quelqu'un: lieu de possession, d'appartenance. L'actant humain et l'actant inanimé sont liés par la possession, "de", et la contiguïté : "*ici je suis né*". A la circonscription de l'espace fait suite l'identification par l'attribution d'un nom, "*vandales*".

C'est le même procédé que pour "*la rumeur*" qui est d'abord une "voix", ensuite identifiée, comme celle de Lakhdar. Autrement dit, cette deuxième opération est une assertion d'appartenance et de propriété où Lakhdar actant humain ancre ses racines dans l'Histoire et la Géographie et ce à des fins politiques, ce qui est normal puisque "le massacre" décrit est celui des représailles du 8 Mai 1945.

En effet, l'identité est justifiée par l'espace. "*La rue des vandales*" est un lieu sans issue: "impasse". C'est une fosse ouverte et naturelle, d'autant plus qu'il est interdit aux proches d'enterrer les morts. La rue occupe une position centrale, elle est la scène même de toute la pièce. Elle est présentée sous différentes figures: espace, étendue, rue, impasse, cimetière. C'est un actant inanimé refuge, sorte de grotte ouverte. C'est un espace de mémoire avec les "*Vandales*", de mort avec "les cadavres", mais aussi de vie avec "*l'artère en crue*" (C.E.,p.18) et qui "*palpite*" (C.E.,p.18). Elle a les propriétés d'un corps

biologique⁽²⁾. C'est un lieu où les contraires se réconcilient puisque "*rendre l'âme*" (C.E.,p.18) ne signifie pas la "*perdre*", mais plutôt accéder à la vie. La rue se caractérise par deux paradigmes : - La vie : "*la voix*" avec un actant qualifié "*d'agitateurs*", La mort : "*la blessure*", "*le sang*", "*cadavres*".

Lakhdar accomplit deux procès principaux qui se recourent avec ces deux paradigmes: Venir au monde, prédicat se rapportant à la vie avec un programme d'acquisition d'une identité positive: "apprendre à se tenir debout". Rendre l'âme, prédicat propre à la mort. Cependant, cette mort évaluée positivement puisqu'elle permet la conjonction avec Nedjma. Et les proportions du corps se transforment. Le corps devient rue. Il y a passage du petit au grand, de l'animé à l'inanimé.

Lakhdar, actant humain réussit en quelque sorte un prodige puisqu'il se transforme en espace. A défaut de posséder sa terre spoliée par le colon, il se fait espace. Il y a un jeu entre le biologique et le physique. "Je", actant biologique, devient actant inanimé "rue": "*je ne suis plus un corps, mais je suis une rue*" (C.E.,p.18): *je* → *corps* → *rue*. Même le second actant projeté par Lakhdar a des propriétés spatiales. C'est "*une étoile*", "*une artère*".

Et à l'instar du terme "*impasse*" décrivant la rue et qualifiant la situation de l'actant humain, "*une artère*" désigne une rue en urbanisme et une veine en biologie. Ce sont des termes nœuds, des oxymores⁽³⁾ évoquant la vie et la mort. "*Artère*" renvoie à l'inanimé "*rue*" et à l'animé Nedjma, prénom de femme et simple mot de la langue arabe signifiant étoile. D'ailleurs les deux sont juxtaposés: "*Nedjma mon étoile*", (C.E.,p.18).

Signalons que rien jusqu'ici ne permet de dire que Nedjma désigne une femme. C'est plutôt espace où Lakhdar accepte de "*rendre l'âme*". Remarquons que Lakhdar exprime explicitement un vouloir: "*ici la rue de Nedjma mon étoile, la seule artère où je veux rendre l'âme*" (C.E.,p.18). Il y a une contiguïté entre l'espace et l'actant humain. On dénote une certaine ambiguïté sur la nature de Nedjma, femme, ou espace, ou rêve. Nedjma vue par Lakhdar est terre, mer, végétation, c'est-à-dire nature. Nedjma, astre associé au haut, à l'avenir par opposition à la mère, terre associée au bas. Cette opposition haut /bas est dépassée par l'attraction des corps.

En effet, Lakhdar invoque des processus de portée scientifique, de la dynamique des corps "*Pesanteur terrestre*", "*évaporation*" (C.E.,p.18), renvoyant à la composition – décomposition des corps. Relevons le parallèle instauré entre Nedjma et "*les Vandales*"

(2) Bertrand Denis, *Précis de Sémiotique Littéraire*, Editions Nathan Her, Paris, 2000, pp. 228 - 229.

(3) Milly Jean, *Poétique des Textes*, Editions Nathan, 1992, p. 194.

à travers le procès de propriété, avec une différence: les Vandales appartiennent au passé, et Nedjma au futur, connoté par "étoile".

- "ici est la rue des Vandales". (C.E.,p.17)

- "ici est la rue de Nedjma". (C.E.,p.18).

"ici est la rue de " est un énoncé introducteur qui revient à plusieurs reprises. Il sert à l'actant humain de s'approprier la rue.

Ce dernier constitue un paradigme du sang, de l'agitation des révoltés. Cette façon de présenter les choses est une opération d'identification réciproque espace – actant. D'autre part, c'est une revendication et par conséquent un mouvement d'appel à la rescousse qui deviendra plus loin un mouvement de "flux et reflux", ce qui illustre le jeu entre mère / mer. Et l'idée de renfort sera confirmée par le programme de Lakhdar visant la constitution d'un actant collectif pour réussir son programme de dépassement de la mort, c'est-à-dire de la construction de l'identité positive et de sa reconnaissance par l'opposant.

Ces mouvements de balancements sont réduits également par une alternance entre le singulier et le pluriel. Ce processus, sorte de jeu de miroir, est présent même au niveau des procès. Le procès de /descente - mort / (C.E.,p.19), qui est la conjonction avec Nedjma, "rendre l'âme" et "l'étreinte" (C.E.,p.18), est doublé d'un procès de résurrection / remontée – vie/ (C.E.,p.19).

Cependant, ce deuxième procès ne peut être réussi que si le "flux" (C.E.,p.19) masculin se conjoint au "reflux" (C.E.,p.19) pluriel. Lakhdar ne parle pas seulement de lui-même, il est le porte-parole des autres blessés et même des morts. Aussi, dans cet incipit du "cadavre encerclé", cette façon dont le monde est conçu exprime le tragique et la lutte pour la vie, qui est dans cet univers une survie.

En effet, Lakhdar est le porte –parole des "cadavres" qui jonchent la rue et qui sont empilés contre "un pan de mur" dans une "impasse". Il élargit l'actant dont il se réclame aux morts et par là-même il s'implique dans un actant historique, "les Vandales". Et c'est le corps, qui sert de support par l'entremise de "la voix" et qui est mis en avant selon un double mouvement⁽⁴⁾:

- d'abord de réduction : "Cadavres" → "Voix" et personnification avec l'attribution d'un nom : Lakhdar.

⁽⁴⁾. Coquet Jean Claude, *Sémiotique Littéraire, Contribution à l'Analyse Sémantique du Discours*, Collection Dirigée par Greimas A.-J., Maison Mame, 1973, p. 131.

- Puis généralisation : "voix" → "Vandales", une identification à un actant connu par ses ravages et sa force de destruction.

Toutefois, Lakhdar se distingue des "cadavres", morts récents non encore enterrés et se conjoint aux morts du passé et s'en réclame. Ce procédé préfigure les Ancêtres qui sont pris pour modèles dans l'œuvre de Kateb Yacine quant à l'édification de l'identité. Ainsi, il quitte l'évènement et s'inscrit dans l'Histoire. Il réincarne le passé pour édifier le présent, comme le révèle la première phrase qu'il prononcera : *"ici est la rue des Vandales"* (C.E.,p.17).

Cette percée dans l'histoire sera doublée d'une amplification géographique. *"ici"*, ce point d'amarrage est remplacé par une étendue qui embrasse tout le Maghreb . Il y a une inversion du mouvement. Nous avons signalé le passage du général au particulier. Ce parcours, après un ancrage, fait une volte – face. Le particulier cède le pas au général. *"La voix"* fait place aux *"Vandales"*. *"Ici"* devient d'abord *"la rue"*, la *"ville"*, *"le pays"* et même tout le Maghreb.

Après avoir signifié son être-là, Lakhdar déploie le monde autour de lui. Cet être-là est conçu comme un être spatial. En effet, l'impasse, espace réduit, est substituée a un espace de plus en plus grand, ce qui révèle la phrase suivante: Lakhdar: *"ici est la rue des Vandales. C'est une rue d'Alger ou de Constantine, de Sétif ou de Guelma, de Tunis ou de Casablanca"* (C.E.,p.17) Nous sommes en présence d'une argumentation qui se base sur des équivalences. La première est établie entre l'espace et l'actant humain avec la forme linguistique *"ici"*, signifiant à la fois un – être ici – et un espace. La deuxième équivalence signifie une addition. La forme linguistique "ou " est en fait un "et".

Le *"ou"* est une conjonction de coordination et ne marque pas une alternative. Ce procédé permet d'établir une identification à double tranchant, car les mots chez Kateb Yacine sont souvent employés dans deux sens différents comme nous l'avons vu déjà à travers *"impasse"* et *"artère"*. *"Vandales"* signifie une dénonciation au niveau implicite de l'anti-sujet⁽⁵⁾ qui vient de commettre un massacre. C'est un acte de vandalisme. Lakhdar revendique ce titre au niveau explicite pour projeter une revanche future qui aura les propriétés reconnues aux Vandales.

L'identification est double : c'est une opération de présentification, de localisation. C'est aussi une relation de propriété. La possession relève de la modalité du pouvoir⁽⁶⁾ qui est convoquée dans son deuxième sens, c'est-à-dire la force. Cette force est tirée des Ancêtres.

⁽⁵⁾ Klinkenberg Jean-Marie, *Précis de Sémiotique Générale*, Editions du Seuil, Paris 6, 2000, p. 147.

⁽⁶⁾ Coquet Jean-Claude, *Sémiotique Littéraire, Contribution à l'Analyse Sémantique du Discours*, p. 120.

⁽⁷⁾ Greimas A.-J., *Essais de Sémiotique Poétique*, Librairie Larousse, Paris VI^e, pp. 6 - 7.

L'actant non – sujet Lakhdar blessé, simple voix, se réalise par la prédiction d'une présence et l'affirmation d'un méta – vouloir relevant⁽⁷⁾ de la dimension du vouloir. Et en projetant la figure des Ancêtres, Lakhdar, recourt à la dimension du savoir. Il se réfère à l'Histoire et à la Géographie du Maghreb.

Ce savoir concerne l'identité. C'est pourquoi il s'ancre dans l'espace et dans le temps passé, l'Histoire. Lakhdar dira: *"Ah! l'espace manque pour montrer dans toutes ses perspectives la rue des mendiants et des éclopés, pour entendre les appels des vierges somnambules, suivre des cercueils d'enfants, et recevoir dans la musique des maisons closes le bref murmure des agitateurs"* (C.E.,p.17).

Nous constatons que Lakhdar réalise un programme de dévoilement, de dénonciation [voir le procès de monstration /montrer/] qui relève de métaphores visuelles requérant un espace, *"dans toutes ses perspectives"*. Il y a un excès du savoir à communiquer et un manque d'espace pour le faire. Ce qui nous est dit de l'actant collectif, c'est que c'est un sujet de la séparation disjoint de l'avoir: *"mendiants"*, *"éclopés"* (C.E.,p.17).

Par ailleurs, l'actant collectif est qualifié *"d'agitateurs"*. C'est un actant jugé donc négativement et son expression est réduite à un *"bref murmure"* parasité par *"la musique des maisons closes"*. Ainsi, ses efforts pour faire entendre sa voix sont vains. Notons l'espace négatif, *"maisons closes"*. La voix de l'actant collectif est couverte par la musique des boîtes de nuit.

Dans l'œuvre de Kateb Yacine le sujet de la séparation est une forme de non – sujet, car c'est un actant exclu du système. Il est désancré, non situé, et il se caractérise par les procès d'errance, de reptation et de chute. Ainsi, l'actant est caractérisé par un seul prédicat qui est le pouvoir du corps. La constitution de cet actant collectif procède d'un effet boule de neige opéré par *"ici"*, élément invariant d'un mouvement circulaire formant des espèces de boucles. Il y a retour au point de départ et de recommencement avec amplification et pluralisation représentées par les deux systèmes personnels et impersonnels des pronoms constituant un système mixte⁽⁸⁾:

Je → "ils" Je → "notre" Je → "ils" → "nous".

La reprise de *"ici"* pour élargir les contours de l'actant collectif donne l'impression de poussée, de surgissement. L'espace et le corps, *"voix"*, forment les deux pôles du cercle.

⁽⁸⁾ Dubois Jean, Giacomo Mathée, Guespin Louis, Marcellesi Christiane, Marcellesi Jean Baptiste, Mevel Jean-Pierre, *Dictionnaire de Linguistique et des Sciences du Langage*, Larousse –Bordas/ HER, Paris, 1999 p. 100.

La déclaration "*ici je suis né*" est en même temps une revendication d'appartenance et de propriété. La blessure du conflit rejoint la "*blessure ombilicale*" (C.E.,p.17).

C'est une sorte de création: "*ici je suis né*", où l'origine du "*je*" de Lakhdar (naissance) coïncide avec l'origine de l'Histoire: "*ici est la rue des Vandales*" et coïncide avec l'espace: ici = rue = je (voix, Histoire, actant). L'identité de l'actant est déterminée par la dimension du pouvoir, car elle passe par le corps, le sang. Toutefois, l'actant en est à la reptation (voir le procès /ramper/). Pour changer de position et par conséquent d'identité, il doit réaliser des programmes secondaires.

Notons l'abondance des positions du corps: "*Venir au monde*", "ramper", "se tenir debout", qui sont des métaphores des statuts de l'identité. Lakhdar aspire à quitter une identité négative pour une identité positive, d'où la substitution de la posture verticale à la posture horizontale, comme on peut percevoir à travers ses propos: "*ici je suis né, ici je rampe encore pour apprendre à me tenir debout, avec la même blessure ombilicale qu'il n'est plus temps de recoudre; et je retourne à la sanglante source, à notre mère incorruptible, la Matière jamais en défaut...*"(C.E.,p.17).

La naissance, disjonction avec la mère, tout comme la mort, conjonction avec la matière, se font dans le sang. Ainsi, le sang est présent à la naissance, "*blessure ombilicale*", c'est-à-dire la vie et à la mort, "*retourner à la sanglante source*"(C.E.,p.17), car la mort n'est pas naturelle. Ce que nous en déduisons, c'est que la mort pour la dignité et la liberté est comme une naissance.

En effet, les Algériens n'avaient pas voix à aucun statut avant la Manifestation du 8 Mai. Ils n'étaient ni Algériens, ni Français. Ils n'avaient pas droit à la citoyenneté. Ainsi, la mort pour la patrie est une naissance de l'actant politique. Pour le moment le non – sujet a un statut négatif⁽⁹⁾. Pour changer le statut, il doit accomplir des programmes où il est appelé à disparaître, mourir, d'où la nécessité de l'actant collectif. Et de ce fait, la relation d'hétéronomie s'impose à l'actant et ce, à double titre.

D'abord par le père, les Ancêtres, "*les Vandales*", et ensuite par la mère, la Matière, la Patrie. Donc la première identité de l'individu est celle qui est transmise par les parents. Et la Matière qui est dotée des propriétés du tiers actant, "incorruptible", "jamais en défaut". L'identité, pour le moment, n'est pas le résultat de programmes réussis; se distinguant par des activités corporelles⁽¹⁰⁾:

- parler (la voix) : un faire verbal,

⁽⁹⁾ Bertrand Denis, *Précis de Sémiotique Littéraire*, pp. 193 - 195.

⁽¹⁰⁾ Coquet Jean-Claude, *Sémiotique Littéraire, Contribution à l'Analyse Sémantique du Discours*, p. 151.

- ramper, se tenir debout, retourner : un faire corporel.

Ce sont essentiellement des mouvements du corps par rapport à l'espace qui est à la fois source et cible.

Après l'affirmation de soi comme un non-sujet (Lakhdar blessé et les cadavres), il situe ses programmes futurs dans la dimension du devoir. Et le programme "*apprendre à se tenir debout*" reprend le procès de résurrection, ou plutôt, il en est la traduction littérale, car en arabe "ressusciter" c'est au pied de la lettre se mettre debout, se relever. L'expression "*se mettre debout*" a un sens figuré qui est : sortir d'une situation difficile et se refaire une identité, positive bien entendu. L'identité négative est figurée par une posture du corps à l'horizontale : /*ramper*/.

La reptation est un procès animal renvoyant à un statut de non – sujet. Et l'identité positive est métaphorisée par /*se tenir debout*/, corps vertical, connotant l'évolution et le stade adulte. Le programme "apprendre à se tenir debout" nécessite un changement de visée. En effet, à l'acte de jugement revendiquant l'espace, doit faire suite l'action. L'identité est un programme de construction future. Cela revient à dire sur le plan sémiotique que l'/*être*/ de l'actant, c'est-à-dire sa qualification, dépend de son faire, autrement dit de sa fonction.

Nous pouvons dire par conséquent que l'identité de l'actant est positive malgré son état physique. Son corps est blessé et il est souffrant. Il y a même des cadavres en survie . Mais ce programme est seulement visé. Le non – sujet était dans une relation de dominant /dominé. Il doit instaurer une relation conflictuelle avec l'anti-sujet, sous l'égide d'un tiers actant qui a deux faces⁽¹¹⁾:

- une face où la "*Matière est génératrice de sang et d'énergie* " (C.E.,p.17) C'est un actant de don de vie avec le procès /*enfanter* / (voir les figures biologiques de la mère "*génératrice* ", "*sang* " attribuées à la "*Matière*").

Le biologique et le minéral sont ici aussi imbriqués. Ce don de vie est doublé d'un don de force, de pouvoir, avec un procès implicite /*construire*/ avec la figure de "*l'énergie*". La Matière assure la continuité suggérée par la qualificatif "*génératrice*" qui implique génération.

- L'autre face où la "*Matière est pétrifiée dans la combustion solaire*". Cette face est contraire à la précédente. Il s'agit d'une transformation négative, (voir le procès de /*pétrification* /, qui est un procès de capture dans sa forme ultime, c'est-à-dire la destruction de la vie: transformation du biologique en minéral).

⁽¹¹⁾ Arnaud Jacqueline, *La Littérature Maghrébine de Langue Française*, II/ le Cas de Kateb Yacine, p. 223.

Le corps devient poussière. La destruction est une consommation par le feu, "*combustion solaire*". Le corps se décompose et "*s'évapore*". Pour apparaître au grand jour, la patrie exige un prix trop élevé, celui de la vie et par conséquent le sacrifice. Cela implique et présuppose une équivalence entre la mort et la vie. D'autre part le non-sujet n'accomplit pas le programme à son profit ou du moins il n'en sera pas le bénéficiaire direct. Lakhdar dit à ce propos: "... *homme tué pour une cause apparemment inexplicable tant que ma mort n'a pas donné de fruit...*" (C.E.,p.17) Ainsi, la mort n'est pas une fin en soi. Elle est un moyen, car l'objet visé, la liberté, la patrie, dépasse les limites d'un actant individuel.

La mort est évaluée positivement, car elle permet la conjonction avec la source originare et surtout la conjonction avec le savoir. Il y a en effet transformation de la matière, espace non construit, informe, en un espace construit, "*la cité lucide*" (C.E.,p.17): "*Matière*" s'oppose donc à "*cité*" en raison du programme de construction présupposé, qui dote le non-sujet d'un savoir pratique découlant de l'action accomplie d'où la lucidité et les métaphores du clair /obscur suivantes: "... *la combustion solaire qui m'emporte au sein frais de la nuit*" (C.E.,p.17).

Les éléments s'opposent deux à deux: "*combustion*" / "*frais*", "*solaire*" / "*nuit*", "*emporte*" / "*sein*". Après l'épreuve de destruction par le feu, il s'ensuit la conjonction avec la mère. En effet, "*sein*" est la figure du giron de la mère. Donc avec cette logique des forces, il est possible d'inverser les situations. Ce qui est résumé dans le passage suivant: "... *joignant le corps écrasé à la conscience de la force qui l'écrase, en un triomphe général, où la victime apprend au bourreau le maniement des armes, et le bourreau ne sait pas que c'est lui qui subit, et la victime ne sait pas que la Matière gît inexpugnable dans le sang qui sèche et le soleil qui boit ...*" (C.E.,pp.17-18).

Il y a un phénomène de réversibilité, une espèce de rétroaction résultant de l'action accomplie, mais aussi de l'excès. Le "*bourreau*" devient "*victime*" de son acte. Les actants sont comme pris au dépourvu. Les figures du Maître et de l'Esclave, du Bourreau et de la victime, qui présupposent une relation de hiérarchie, parcourent toute l'œuvre de Kateb Yacine. La Matière change de statut au cours du conflit. De tiers-actant, elle devient second actant. Cette transformation est ambiguë car l'actant reste entre les deux statuts: "*gît*" et "*inexpugnable*" qui est un oxymore⁽¹²⁾ dont le premier terme décrit un état négatif, "*gît*", sans défense et donc objet saisissable alors que le second terme, "*inexpugnable*", présente un tiers actant ou un objet qu'on ne peut pas prendre.

⁽¹²⁾ Milly Jean, *Poétique des Textes*, p.188.

Les deux actants en conflits sont disjoints du savoir qui caractérise leur procès. Comme le savoir est empirique, la prise de conscience se fait après coup. En dernier lieu, c'est le "soleil" qui est le véritable bénéficiaire selon le procès: "le sang qui sèche et le soleil qui boit". Le soleil, par la lumière qu'il propage, est la figure de la vérité qui finira par s'imposer en dernier lieu, ce qui est figuré par le "triomphe général". On est frappé dans ce passage et dans toute l'œuvre de Kateb Yacine par le mouvement dynamique de réversibilité, qui est le relais du processus dialectique.

Les deux dépassent les actants. Ils les englobent. Le conflit devient conjonction et même don d'un savoir à l'opposant. Il y a conjonction "du corps écrasé" et de la "force qui l'écrase". Dans cette conjonction, la victime est corps et le bourreau est conscience. Les deux forment un seul être. C'est la loi de la nature qui s'impose. C'est la Matière et le soleil qui sont les Maîtres. Les actants disparaissent, restent seulement la Matière et le soleil. Cependant, l'actant opprimé est indissociable de sa terre⁽¹³⁾. C'est une loi naturelle. Faire de la nature le dernier juge, c'est une façon de conforter son argumentation et de réserver une chance d'autant plus qu'après la mort il y a résurrection. Les lois de la nature dépassent et embrassent l'homme et ses règles. Le phénomène de réversibilité est à l'origine de ce renversement, qui entraîne une série de transformations.

Par ailleurs le "bourreau" se trouve à la fin doté d'un savoir, "le maniement des armes", et la victime vit le conflit comme un objet d'expérimentation. Mais Kateb Yacine retourne les faits en attribuant le savoir à la "victime". Il dira: "La victime apprend au bourreau". Il y a communication d'un savoir. Mais la victime devient "sang" et fusionne avec la "Matière" avec une relation contenant /contenu. Ainsi après la relation d'appartenance instaurée avec l'espace, le non sujet pose une relation de communion, être le même.

L'opération de fusion est une pénétration réciproque des corps: "sang" – "Matière". Et au niveau sémiotique le non sujet disparaît dans le tiers – actant. C'est une ruse pour évincer le "bourreau", qui devient victime. Il est pris au dépourvu. Le non-sujet⁽¹⁴⁾ a choisi la mort plutôt que la vie dans l'oppression. S'il ne réussit pas le programme de réappropriation de l'espace au sens juridique, il le réussit au sens littéral des mots, c'est-à-dire par la mort. Ne jouissant d'aucune reconnaissance, la vie est une forme de mort.

C'est pourquoi l'actant opte pour une mort réelle. Dans cette logique sujet de séparation, sujet zéro, et non sujet sont synonymes d'objets zéro. Etant donné l'excès de domination, il y a changement des valeurs. Mourir est évalué positivement car cela met fin à

⁽¹³⁾ Arnaud Jacqueline, *L'Oeuvre en Fragments*, Sindbad, Paris, 1986. p. 20.

⁽¹⁴⁾ Greimas A.-J., *Essais de Sémiotique Poétique*, p. 203.

une mort lente. Mourir devient un acte de bravoure présupposant un vouloir au sens de prétendre à une vie meilleure, une identité positive, d'où le paradigme du sang qui caractérise l'actant collectif. Notons la couleur rouge commune aux différents éléments mis en présence: "*sang*", "*soleil*", "*feu*". Le paradigme du sang ne concerne pas seulement les militants. Il englobe tous les individus sujets de la séparation. Le processus de généralisation est courant chez Kateb Yacine qui se veut le chantre des opprimés du monde.

Le paradigme du sang est le suivant: /Vandales, fantôme, militants, marmaille circoncise/. Cet actant collectif est d'abord introduit par les pronoms du système impersonnel: "*ils*". L'actant non-sujet projette ensuite un pronom du système personnel: "*nous*", "*ici est notre rue*"..., (C.E.,p.18). La guerre est un programme dont l'issue échappe aux actants. Et pour tourner les circonstances à l'avantage de l'actant opprimé, Kateb Yacine fait de la mort un simple changement de corps, et la terre, d'inanimé devient un animé. Lakhdar dira: "*Pour la première fois je la sens palpiter comme la seule artère en crue où je puisse rendre l'âme sans la perdre*" (C.E.,p.18). L'espace, "*rue*" est transformée en "*artère*", corps vivant qui "*palpité*". Il y a permutation entre l'espace et l'actant humain. L'animé devient inanimé et l'inanimé devient animé. La vie circule entre l'actant inanimé et l'actant humain. Lakhdar déclare : "*je ne suis plus un corps, mais je suis une rue*" (C.E.,p.18). Il y a interchangeabilité entre la terre et Lakhdar, qui sont comme des vases communicants. Lakhdar s'ancre dans la rue, recherche une appartenance qu'il réalise à travers un sentiment du "*nous*" des opprimés avec l'acharnement de renverser la situation un jour. Il se fait militant. La mort est une non-mort, c'est plutôt un miracle, puisque l'inanimé est devenu animé⁽¹⁵⁾. C'est aussi un changement de dimension.

Le "*ici*", simple point, se transforme en "*rue*" qu'un "*canon*" ne peut "*abattre*". Le non-sujet change de statut et du fait de la fusion avec "*Matière*" il devient tiers-actant. Il prend une envergure plus grande et sa sensibilité est plus aiguisée. Il arrive à sentir la Matière avec une perception tactile, "*je la sens palpiter*". Le procédé d'amplification des corps et de l'espace va de pair avec la pluralisation de l'actant humain.

"*Je*" devient "*nous*" en passant par "*ils*", et "*ici*" devient "*ville*" puis "*pays*", tout comme le corps de Lakhdar devient "*rue*". Par ces opérations, la mort est dépassée. C'est une non-mort. Et l'assertion "*je suis une rue*" rappelle l'affirmation. "*Ici est la rue des Vandales*". Les deux assomptions sont des identifications. L'actant humain est inscrit dans l'espace lui

⁽¹⁵⁾ Barthes Roland, *Essais Critiques*, Editions du Seuil, 1964, p. 84.

prêtant son nom. Et ce dernier communique ses propriétés à l'actant humain qui devient indestructible.

Ainsi, il fusionne avec l'espace pour éviter toute éventuelle destruction. Lakhdar s'exclame: "*si le canon m'abat, je serai encore là, leur d'astre glorifiant les ruines et nulle fusée n'atteindra plus mon foyer.*" (C.E.,p.18). Il n'est plus à terre, mais au ciel, conjoint à la lumière. Par l'emploi du conditionnel, il considère ce qui suit la deuxième mort. Notons l'oxymore "*glorifiant / ruines*", qui verbalise le passage de "*rue*" à "*leur*" et du concret à l'abstrait. Le dépassement de la mort s'opère dans la conjonction des contraires. Le corps subit une première transformation à la suite d'un procès de destruction: Lakhdar →*rue*, c'est une conjonction avec la Matière, opération qui suggère la décomposition des corps après la mort. Avec la deuxième transformation, il y a évaporation et métamorphose puisque le corps devient "*leur*", lumière.

Et après cette deuxième modification, l'actant devient imprenable tout comme la Matière, son "*foyer*" est hors de portée. Le dernier refuge, c'est le ciel. Il y a changement d'espace. Le haut succède au bas. Il affirme: "*... à moins qu'un enfant précoce ne quitte la pesanteur terrestre pour s'évaporer avec moi dans un parfum d'étoiles, en un cortège intime où la mort n'est qu'un jeu...*" (C.E.,p.18). La transformation du corps en "*parfum*", "*leur*", suppose la décomposition des corps. La mère, "*la Matière*", est associée au bas, première mort, première transformation. Et l'amante, Nedjma est associée au haut, deuxième mort, deuxième transformation. L'étoile est un astre visé qui est substitué à la terre car elle représente la patrie non encore advenue au grand jour. Notons que le mouvement d'ascension vers le ciel, langage religieux, est un procès de mort. Et il est vécu par l'actant humain non sujet comme un désir, une passion. L'espace de l'identité positive est à construire. La patrie est visée. C'est un espace convoité, qui nécessite des sacrifices entraînant la perte de l'enfance et de l'innocence étant donné l'excès de violence.

La destruction est de plus en plus grande et ses instruments connaissent eux aussi une évolution: "*arme*", "*canon*", "*fusée*", "*atome*", "*allusion à la bombe*": "*...les maisons perdent leur blancheur comme du sang, avec une violence d'atomes au bord de l'explosion*" (C.E.,p.18).

A l'infiniment grand, "*Matière*" est opposé l'infiniment petit, atome. Le corps subit des transformations. Trois transformations sont impliquées. Elles sont doublées de trois lois physiques:

- mutilation des corps: tuer avec une arme,
- décomposition, évaporation: détruire avec canon,

- pulvérisation: explosion avec la bombe ("*atome*").

La transformation est exprimée par le changement de couleur, le passage du "*blanc*" au "*rouge*", puis le noir impliqué par "*l'explosion*". L'actant humain multiplie les personnifications de l'espace. Nous avons vu qu'il s'est identifié à une "*rue*". Et là encore "*les maisons*" sont des corps humains qui perdent leur "*sang*". Ce procédé révèle l'amour de l'actant humain non-sujet pour sa terre natale avec laquelle il forme un corps unique, les deux constituant un cercle. Au niveau sémiotique⁽¹⁶⁾ nous avons un parcours où Lakhdar est un prime actant qui se transforme en tiers-actant, en vue de fonder une identité qui lui a toujours été refusée par l'actant dominant.

Le statut sujet de Lakhdar est présupposé, immanent. Par contre, le statut non-sujet est manifeste. Ainsi, le sujet raconte son expérience de non sujet. Mais cette posture est une stratégie de dénonciation. Dans notre texte, Lakhdar est d'abord un corps, "*cadavres*", ensuite un "*blesé*" qui revient de l'au-delà et qui nous en parle. D'où ce savoir sur la métamorphose des corps et d'osmose des éléments, phénomènes qui sont utilisés comme arguments pour parler de l'enracinement de l'identité dans l'espace et de la détermination à mourir pour récupérer cet espace étant donné le lien de sang qui les lie. Cela présuppose l'équivalence être = terre (patrie). Le statut de non-sujet n'étant plus vivable est rejeté. C'est pourquoi il préfère la destruction totale. C'est le moyen ultime d'affirmation d'une identité positive, c'est-à-dire celle de sujet avec une reconnaissance par l'Autre.

Toutefois, l'anti-sujet est presque absent de la scène. Il est présenté par un actant délégué "*la police*" qui ignore "*les cadavres*" et refuse de les voir: "...*les cadavres que la police ne veut pas voir...*" (C.E.,p.18). Il s'oppose à l'enterrement des morts. Et ce paradoxe est dépassé par l'oxymore suivant. La loi n'est pas respectée. La limite entre la mort et la vie n'existe plus: "...*le tas de cadavres demeure en vie...*" (C.E.,p.18).

C'est un univers discursif qui soulève des problèmes métaphysiques relatifs à l'immortalité de l'âme qui fait disparaître les limites du corps. Ce dernier acquiert des dimensions cosmiques⁽¹⁷⁾: corps devenant "*rue*" ou "*étoile*". Le corps biologique est abandonné pour habiter un corps solide, la "*Matière*", "*la rue*". Car le corps biologique est destructible, temporaire, tandis que le corps solide est éternel et indestructible. Cette argumentation permet d'exprimer un vouloir fort de réappropriation de l'espace considéré comme sien. Il y a légitimation du droit de propriété sur la terre exprimée par le lien naturel, qui est le sang, déclenchant le désir de faire corps, de fusionner avec l'espace. Le non respect

⁽¹⁶⁾ Bertrand Denis, *Précis de Sémiotique Littéraire*, p. 35.

⁽¹⁷⁾ Coquet Jean-Claude, *Sémiotique Littéraire, Contribution à l'Analyse Sémantique du Discours*, p.184.

de la loi du l'anti- sujet nous permet d'affirmer que Lakhdar est un sujet poétique qui projette un actant objet zéro, "cadavres" et qu'il dote de "vie" ce qui bouscule les limites du vraisemblable. Lakhdar n'achève pas les "cadavres" il les maintient en vie.

Parallèlement à l'actant collectif masculin est projeté un actant collectif féminin. En effet, la "Matière", mère, figure de la patrie est transformée en amante, Nedjma, et enfin amplifiée et élargie à toutes les femmes et à toutes les épouses.

Elle est un espace, "étoile" mais aussi la figure de "l'Algérie". Et la mère, c'est la figure de la patrie d'où la métaphore "Matière". D'ailleurs, toutes les figures de la femme sont évoquées avec l'idée de totalité comme nous pouvons le constater dans le passage suivant: "...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 l'étreinte hissant mon corps loin de moi..." (C.E., pp.18-19). La femme est: "amante", "épouse", "mère". Au masculin est associé le pluriel (le nombre) et au féminin la totalité. Le quantitatif masculin est parallèle au qualitatif féminin. A ce niveau, Lakhdar se contente de cerner les contours de son identité, d'en tracer les limites. Il est placé dans la dimension pragmatique, faisait état d'un faire corporel: ramper, retourner, se tenir debout, descendre, ranimer, marcher... Et comme son corps s'est dissous dans la nature, "évaporation", c'est-à-dire qu'il a fusionné avec le tiers actant, il change de niveau et accomplit un faire verbal. A vrai dire verbal et gestuel se chevauchant formant deux isotopies imbriquées⁽¹⁸⁾:

Isotopie verbale	isotopie corporelle
/ déclamer /	/ descendre /
/ dire /	/ ranimer /
/ prononcer /	/ résurrection /
/ oraison /	/ survoler /

Le succès du programme personnel d'acquisition d'une identité positive exprimée par la métaphore corporelle "se tenir debout" est subordonné à la constitution d'un actant collectif. En effet, l'actant collectif "nous" est la condition de réussite du programme de l'actant personnel "je". C'est même une nécessité (voir le "il faut" employé par Lakhdar): "...et seule persiste ma voix d'homme pour déclamer la plénitude d'un masculin pluriel; je dis Nous et je descends dans la terre pour 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, il me faut au flux masculin ajouter le reflux pluriel afin que la lunaire

⁽¹⁸⁾ Milly Jean, *Poétique des Textes*, p. 279.

attraction me fasse survoler ma tombe avec assez d'envergure... ici je me dénombre et n'attends plus la fin" (C.E.,p.19).

Le procès pragmatique "se tenir debout" relève du social, car il est question de construire une identité positive, il est figuré par le procès religieux "résurrection". La conjonction avec le masculin pluriel s'accomplit par des opérations mathématiques, l'addition, "ajouter" et la multiplication, "se dénombrer". Par contre la conjonction avec le féminin singulier, Nedjma, ou pluriel, est réalisée par le corps, c'est une "étreinte" avec la totalité féminine, voir le quantificateur "toutes". C'est une force qui attire et qui englobe au prix de la vie. C'est un tiers-actant dont les effets sont des lois physiques. Il est question de "pesanteur", "d'attraction".

Cette dynamique des corps obéit à deux mouvements: mouvement vers le bas: attraction terrestre, pesanteur, mouvement vers le haut, attraction lunaire, évaporation. L'actant humain non -sujet s'organise. Il projette un actant collectif "nous" pour s'assurer la réussite. Et même la parole qui était simple " rumeur", puis " murmure", devient dans le (C.E.,p.19) un discours codé. Il s'agit d'une "oraison funèbre". Cependant, elle implique un paradoxe. Lakhdar dit "Nous sommes morts assassinés" (C.E.,p.19). Les morts ne parlent pas dans un univers cartésien. Ainsi, l'univers de Kateb Yacine est un univers poétique, où l'oxymore est la règle d'écriture courante. Cependant, l'univers poétique et l'univers cartésien ne s'excluent pas totalement, puisque le non-sujet quitte momentanément son univers de valeur pour porter un jugement sur son dire.

Lakhdar dira: "phrase incroyable", (C.E.,p.19). L'impliqué de cette phrase est la dénonciation. En effet, les termes "exterminés", "assassinés" présupposent un assassin. Ce crime est en outre accompli à "l'insu de la ville" (C.E.,p.19). Et l'anti-sujet le nie et aspire à le dissimuler. Lakhdar tente une dénonciation, un dévoilement de la vérité. Et la "police " adopte une attitude inverse.

Elle "ne veut pas voir" les cadavres et veut les "dissimuler", (C.E.,p.19). La non-reconnaissance du sujet dominé par l'anti-sujet est présente dans le procès de destruction, mais elle persiste aussi après la mort. "Les cadavres" ne sont pas enterrés, mais laissés exposés au soleil puis "ramassés" comme des objets, simples déchets pour dissuader toute tentative de revendication. Mais c'est un procès qui est voué à l'échec puisque Lakhdar affirme: "nulle force ne peut plus nous disperser" (C.E.,p.19).

1-2 La poétique de l'identité et l'espace:

A l'espace de la "rue" est opposé celui de la "ville", l'un ouvert, et l'autre construit et fermé. La rue est la sphère de la non mort, de la survie comme nous l'avons vu. Les "*cadavres demeurent en vie*". Et la ville est la sphère de la non-vie.

Les "*habitants de la ville*" sont "*claquemurés*". Il y a inversion des situations. En effet, le pouvoir de l'actant dominant est tel que la vie est une non-vie. C'est une forme de mort. Bien plus, la mort est préférable, car elle est une délivrance. La ville est une prison et même une tombe comparativement à la rue:⁽¹⁹⁾

<i>rue</i>	<i>ville</i>
<i>lumière</i>	<i>éteinte</i>
<i>voix</i>	<i>silence</i>
<i>étendus au grand jour</i>	<i>claquemurés</i>
<i>exposés au soleil</i>	<i>terrés.</i>

Dans la rue l'actant "*mugit*", "*râle*" et aspire à la résurrection. Tandis que dans la ville, l'actant se recueille, médite, terrassé par l'angoisse et par la mort prochaine. Les demeures sont éteintes et barricadées. La mort plane sur les deux espaces. Cependant la rue est un espace ouvert, où la peur est dépassée, tout comme la mort d'ailleurs. Il y a encore de la vie. Les cadavres résistent par des mouvements, par la voix, les "*râles*" etc. Par contre, la ville est un espace fermé, sorte de tombe, où règnent le silence et la peur. Les habitants sont "*claquemurés*". Il n'y a pas de vie, c'est une non-vie, une forme de mort. Ainsi, les militants assassinés n'ont rien perdu. Les vivants ne sont pas mieux lotis. Il y a une inversion de l'ordre des choses, ou du moins une similitude entre les vivants et les morts. Aux cadavres est associée la vie et aux habitants de la ville la mort.

C'est une argumentation qui consiste à dénoncer l'oppression et à rendre la mort préférable à la vie, car à travers elle, l'actant manifeste un vouloir. Il est sujet. En ville l'actant terrassé par la peur et l'angoisse est non-sujet. Ils ne peuvent même pas enterrer leurs morts et ressentent à leur égard du ressentiment par peur des représailles. Les premiers ont manifesté un vouloir et ont tenté de renverser l'équation de domination. De sujet de quête, ils sont transformés en objet zéro. Ils ont œuvré au moyen de la mort à mériter une vie digne. L'implicite de leur programme est que, mort pour mort, autant opter pour une mort digne et honorable. La même propriété est attribuée à la vie comme à la mort: "*Impasse jonchée de cadavres*": mort, (C.E.,p.17), "*impasse natale*": vie, (C.E.,p.18).

⁽¹⁹⁾ Greimas A.-J., *Essais de Sémiotique Poétique*, p. 205.

Et les autres par leur neutralité, ils collaborent à maintenir prévalente la logique des places où la vie est une non-vie, c'est-à-dire une mort n'ayant droit à aucune dignité, encore moins la liberté. Ils n'ont pas voix au chapitre puisqu'ils ne sont même pas des citoyens. Ils sont de simples muscles bons à être exploités.

L'actant conjoint à la rue accomplit le procès /survivre/. De "cadavres" l'actant est transformé en "foule". La mort⁽²⁰⁾ est dépassé avec la figure du "dragon", animal à plusieurs têtes, c'est-à-dire imbattable, sorte de phénix qui renaît de ses cendres. Voyons ce qu'en dit Lakhdar: "...et le tas de cadavres demeure en vie, parcouru par une ultime vague de sang, comme un dragon foudroyé rassemblant ses forces à l'heure de l'agonie, ne sachant plus si le feu s'attarde sur sa dépouille entière ou sur une seule des écailles à vif dont s'illumine son antre; ainsi survit la foule à son propre chevet, dans l'extermination qui l'arme et la délivre..." (C.E.,p.18).

Le discontinu "tas de cadavres" est transformé en continu, "la foule". Le dragon" est la figure intermédiaire, car il est un et multiple à la fois, un corps à plusieurs têtes. Nous retrouvons le même procédé de pluralisation : je → nous cadavres → foule Nedjma → toutes les mères, toutes les épouses.

L'actant de la ville simule la mort. Et il est transformé ou plus exactement assimilé aux "fantômes". Dans cet espace, il n'y a pas de mouvement et pas de paroles. L'actant ne manifeste même pas un méta-vouloir. Il est comme inexistant vu son enfermement et sa terreur. Retournons au texte: "... les habitants restèrent claquemurés, comme s'ils prévoyaient leur propre massacre, et s'y préparaient dans le recueillement; puis les fantômes eux-mêmes cessèrent leurs allées et venues, et les derniers chats firent le vide..." (C.E.,p.19). Dans la rue gît le "charnier", "un grand massacre avait été perpétré". La mort fait partie du passé. Il y a même un dépassement valorisant: Lakhdar dit: "... ici même abattu, dans l'impasse natale, un goût ancien me revient à la bouche..." (C.E.,p.18).

L'actant non-sujet assume son acte. Son vouloir est présent. Il est quasi-sujet. Par contre en ville, l'actant est un non-sujet, dominé par la peur. Son vouloir est absent. Le statut des actants se caractérise par l'instabilité, parce que leur programme essentiel consiste à construire une identité positive. Nedjma par exemple est d'abord second actant, c'est-à-dire objet de désir pour Lakhdar. Elle est l'espace convoité, second élément de la relation binaire⁽²¹⁾: "Nedjma mon étoile, la seule artère où je veux rendre l'âme". Elle est au centre de discours à la (C.E.,p.20).

⁽²⁰⁾ Kateb Yacine, *La Modernité Textuelle*, pp. 15 - 17.

⁽²¹⁾ Bonn Charles, Kateb Yacine, *Nedjma*, p. 64.

Sa tirade est une sorte de réplique à l'oraison funèbre de Lakhdar d'autant plus qu'elle le pleure. Et dans la didascalie, il est dit: " *Elle déchire son voile, sa joue, sa robe et se lamente*" (C.E.,p.20). L'intervention de Nedjma fait avancer et même précipiter le récit. Au début, elle est non-sujet tant qu'elle est déchirée par la douleur à la suite de la perte de l'amant. Pour elle Lakhdar est mort. Elle accomplit des procès inhabituels et irrationnels qui sont l'autoflagellation étant donné l'excès de la souffrance. L'acte d'autodestruction touche le corps, "déchire sa joue". C'est une pratique connue au Maghreb. Les femmes se déchirent les joues lorsqu'elles perdent un proche alors que c'est interdit par l'Islam. Nedjma déchire même ses habits, croyant Lakhdar mort, elle agit en tant que non-sujet. C'est un actant de la disjonction, c'est-à-dire un sujet de la séparation.

Dans le discours de Nedjma, Lakhdar est perçu comme un actant qui se caractérise par l'action, et par conséquent la modalité du pouvoir (voir les métaphores du labeur). C'est un actant sujet de droit, car c'est un " *amant sacré*", un " *élu*", c'est une " *mâle fourmi*", (C.E.,p.20). De même Nedjma dans la perspective de Lakhdar, était un objet modal, la liberté. En outre, elle était intégrée à la totalité féminine.

Pourtant, de son point de vue à elle, elle est non-sujet. Elle a une identité négative avec des métaphores du deuil: " *se lamente*", " *se déchire*". La couleur noire, symbole du deuil, est présente d'une manière abstraite dans " *poitrine aveugle*" à travers la cécité, et d'une manière concrète dans " *le sein noirci*", (C.E.,p.20). Notons que " *poitrine*" et "sein" sont deux désignations de la même partie du corps caractérisée une fois par un noir abstrait et une deuxième fois par le concret. En outre, avec " *aveugle*" il y a absence des yeux et " *noirci*" fait intervenir la vue. Dans les deux cas, il y a endurance et souffrance. Lakhdar est le favori, " *l'élu*", c'est-à-dire qu'un choix présuppose le vouloir qui n'a pas été consommé. La relation intersubjective⁽²²⁾ est brisée dans son élan avant d'être vécue. Lakhdar visait la conjonction avec Nedjma. Et cette dernière déplore la disjonction.

Ainsi, la conjonction est un programme réciproque, mais qui n'a pas aboutit en raison de la tournure des événements. La quête est brisée en cours d'actualisation. Les deux actants étaient sujets de quête, "amants". Ils sont devenus non-sujets. Lakhdar en tant que blessé à mort. Et Nedjma en tant que femme en deuil explorée. C'est une " *veuve jamais déflorée*". (C.E.,p.20). Notons les métaphores de la nature qui les décrivent. Lakhdar est un " *fourmi*", un insecte. Et Nedjma est figurée par la " *fleur*", le végétal. Le parcours sémiotique de Nedjma se caractérise par l'instabilité. Elle est d'abord sujet de quête, " *fleur aveugle cherchant l'élu*

⁽²²⁾ Ibid., p. 67.

emporté" (C.E.,p.20). Elle devient sujet de la séparation. Elle est ensuite non-sujet ne pouvant plus contrôler sa douleur. Et elle bascule enfin dans le statut zéro puisqu'elle dit: "*plus une bouche ne saura m'écumer*" (C.E.,p.20) . Elle se ferme à toute nouvelle relation amoureuse. Son vouloir est négatif. Et c'est la transformation de "*Fleur*", règne du végétal, en mer, "*écumer*", règne de l'aquatique qui est paradoxal. Nedjma⁽²³⁾ "amante" toujours vierge est une "*veuve*", une mère par le jeu homonymique mer/mère. Elle se sent trahie. Pour elle Lakhdar "*devait revenir*" après la manifestation. L'échec est incommensurable, parce qu'il n'y a pas de seconde chance. Il est "*tombé dans le tas de cadavres*" (C.E.,p.20).

Ainsi, la disjonction qu'elle n'a jamais envisagée se substitue à la conjonction qu'elle considérait comme certaine. Et la "*couche*", lit conjugal est "traversée". Relevons la rapidité du procès */traverser/*. La relation amoureuse est évincée. Ainsi, le procès */dormir/* change d'acception d'autant plus qu'il y a substitution de partenaires. Nedjma est remplacée par d'autres qui sont "*les cadavres*". Et */dormir/*, c'est-à-dire un sommeil temporaire dans la fusion amoureuse et chaleureuse dans un espace euphorique, la "*couche*" et l'amour devient un sommeil définitif dans la mort et la froideur de la rue, sur la terre nue. Avec Lakhdar le statut de non-sujet résulte de l'intervention d'un anti-sujet. Et Nedjma est touchée indirectement par cet actant opposant.

La cause directe de son statut de non-sujet est induite par la disjonction avec Lakhdar. La perte de l'un rejaillit négativement sur l'autre. Et dans les deux cas, c'est la douleur et la souffrance qui font perdre le contrôle de soi et surtout du jugement. Pourtant, Lakhdar dépasse son statut de non-sujet puisqu'il considère la mort comme une délivrance, une assertion d'un vouloir et surtout comme un moyen d'acquisition d'une identité positive. Son vouloir débouche sur le politique, car liberté signifie indépendance. Elle relève de la structure de la Nation, du peuple. Le "*je*" implique un "*nous*". Par contre, Nedjma vit son statut de non-sujet comme une négation parce qu'elle perd un être cher. Aussi se réfugie-t-elle dans le statut de sujet zéro, "*plus jamais*" dira-t-elle. Son vouloir est passionnel. Il relève de la structure du couple, je/tu. Et tandis que Lakhdar accepte son sort avec sérénité, elle exprime une déception.

Par ailleurs, comme son désir est entravé, elle n'est qu'une "*ombre, une silhouette*" et elle est "*somnolente*". En outre, son entourage la percevra comme une présence-absence, notamment Hassan et Mustpha, les amis de Lakhdar. Hassan dira à son propos: "*Nedjma n'a pas bougé de la journée. A présent elle s'en va silencieuse à la faveur de la nuit. Oui, c'est*

⁽²³⁾ Arnaud Jacqueline, *La Littérature Maghrébine de Langue Française*, II/ le Cas de Kateb Yacine, p. 243.

sa silhouette qui s'éloigne le long des murs". (C.E.,p.20). Il y a une réduction de l'actant; Nedjma n'est qu'une "silhouette" aux yeux de Hassan. De plus, il construit son déplacement à la forme passive.

Ce n'est pas Nedjma qui "s'éloigne", c'est sa "silhouette". Ce n'est pas elle qui accomplit l'acte en raison de sa passivité. Non seulement, elle est absente pour son entourage, mais elle ne "bouge" pas, silencieuse, elle ne parle pas. Cette stylisation⁽²⁴⁾ en fait une ombre, un corps qui se déplace de lui-même mu par une force invisible qui est le besoin de l'absent. Nedjma est une absence à cause de l'excès de préoccupation par l'amant perdu. Elle est entièrement absorbée par Lakhdar. Signalons qu'elle n'est pas avec les autres femmes. Elle est avec les militants. Si elle-même ne dépasse pas, pour le moment, le statut négatif, Mustapha le fera, à l'instar de Lakhdar.

En effet, nous avons vu qu'avec Lakhdar "le tas de cadavres" devient un "dragon", figure de menace et de destruction en plus de la multiplicité des têtes, c'est-à-dire imbattable. Et "même abattu" son corps prend plus d'envergure, puisqu'il devient "rue". Pareillement, pour Mustapha, Nedjma en deuil est considérée comme un guide, un modèle à suivre: "*Son voile flotte dans la nuit; on croirait, chavirant, une barque immobilisée pour nous révéler l'horizon; rejoins-là vite*" (C.E.,p.20).

Le "voile" signe de deuil est transformé en signe d'espoir et d'ouverture sur "l'horizon". L'actant militant représenté par Hassan et Mustapha a une identité négative à la fin de la manifestation, vu le massacre. Il est obligé de se cacher. Il a malgré tout un vouloir positif. Il est par contre disjoint du pouvoir. Son programme a échoué étant donné la disproportion des forces. L'anti-sujet est doté d'un pouvoir suprême. D'où la désignation de l'apposant par la métonymie "*botte inattaquable*" à la (C.E.,p.22).

Ainsi, le sujet dominant est un pied, force qui écrase. Et le sujet dominé est un être lié au bas, au sol. Rappelons à ce sujet, le procès /ramper/ évoqué par Lakhdar. Et Nedjma dira de ses compatriotes foulés aux pieds du colon, "bêtes clouées au sol". Le colon par sa domination transforme l'être humain en animal. Et dans cette relation, l'actant opprimé n'a aucune possibilité pour entrer en conflit et prendre sa revanche vis-à-vis de son exploitant. Il est souvent question de laver l'affront et même plus, puisque dans toute l'œuvre de Kateb Yacine il est question de "vengeance", de réparation. C'est pourquoi le statut positif nécessite un renversement de situations d'où la métaphore constante de la révolution⁽²⁵⁾. Toutefois,

⁽²⁴⁾ Bertrand Denis, *Précis de Sémiotique Littéraire*, p. 108.

⁽²⁵⁾ Sbouai Taïeb, *La Femme Sauvage de Kateb Yacine*, Essai de Lecture Active Suivi d'Inédits, Editions de l'Arcantère, Paris, 1985, p. 50.

la "vengeance" n'est pas accomplie ni assertée. Elle est "*méditée sans un mot, sans une arme*" (C.E.,p.22).

En effet, le sujet dominé se réfugie dans la haine et la rancune mais surtout dans l'espoir de se */relever/* et donc de renverser le sujet dominant. Nedjma dit à ce propos: "*... et j'ai beau errer encore aujourd'hui, dans les lieux interdits où l'on se traîne sans pouvoir mordre, bêtes clouées au sol par une botte inattaquable dont la présence nous obnubile comme une promesse de lutte indispensable à la vengeance que nous méditons sans un mot, sans une arme, mais nous avons au moins la certitude d'être battus avec l'orgueil d'être invincible*" (C.E.,p.22).

L'actant a un double statut. Il a une identité négative manifeste de non-sujet dans une relation de hiérarchie: dominant, colon / dominé, colonisé, et une identité positive immanente de sujet de quête. Le refus du sujet dominant a été asserté lors de la manifestation du 8 Mai 1945 qui a été fortement réprimée. C'est pourquoi le vouloir de sujet dominé est implicite malgré la disproportion des forces. Nedjma exprime cela par un oxymore: "*la certitude d'être battus avec l'orgueil d'être invincible*". "*battus*" / "*invincible*". La bataille est perdue, mais pas la guerre, comme le dit Nedjma en transformant l'offense en "*promesse de lutte*".

Ainsi, le sujet dominé demeure "invincible" dans la dimension du vouloir, d'où le procès */méditer/* et les propriétés "*orgueil*", "*certitude*". Le statut de non-sujet⁽²⁶⁾, "*traîner*", "*sans pouvoir mordre*", "*bêtes clouées au sol*", est supporté et même surmonté, car le sujet dominé a le sentiment au fond de lui-même qu'une telle situation ne saurait durer indéfiniment.

C'est pourquoi, nous parlons de double statut, l'un négatif et l'autre positif. L'actant a une identité négative contrebalancée par un vouloir positif qui n'est pas encore concrétisé. Pourtant, il ne serait tarder à l'être, car le sujet dominant est un défi qui favorisera le renversement des choses et y incitera. C'est une loi universelle.

Nous avons relevé, plus haut, l'image avec la figure du bourreau et de la victime, où le bourreau devient victime à son insu, "*le bourreau ne sait pas que c'est lui qui subit*" (C.E.,p.18). Ainsi, l'insurmontable est dénoncé, mais surtout affronté. Même Nedjma, qui dans un moment de faiblesse a asserté un statut de sujet zéro, après un tour d'horizon, elle opère un retournement et se présente comme un sujet positif. Ainsi, elle change de statut en quittant la sphère négative de l'être et se projette dans la sphère positive du devenir. Et sortant de l'aporie dans laquelle elle s'était enfermée, celle du désespoir, elle se situe sur l'attente

⁽²⁶⁾ Coquet Jean-Claude, *Sémiotique Littéraire, Contribution à l'Analyse Sémantique du Discours*, p. 102.

et l'espoir. Elle reprend le même syntagme linguistique, mais elle l'emploie autrement. Le "plus" + futur de "plus une bouche ne saura m'écumer", avec l'idée de fermeture aux autres, est transformé en "*plus que jamais je vais attendre*", idée d'ouverture et disponibilité. Nedjma sujet zéro devient ainsi sujet de quête. Le premier statut correspond à un moment de faiblesse pendant lequel elle a même frôlé le statut de non-sujet comme nous l'avons vu. Écoutons-la devenant sujet: "*puisque le seul ami a péri, plus que jamais je vais l'attendre, je vais piétiner la poussière et le sang, ainsi qu'une génisse galopant vers une boucherie, en quête d'une ressemblance perdue*" (C.E.,p.22).

La mort n'est pas redoutée. L'objet visé, la patrie, est tellement cher que la mort ne fait pas peur, d'autant plus qu'elle est un passage obligé. Ainsi, Nedjma finit par rejoindre Lakhdar sur ce point. Pour lui, la vie est une forme de mort. C'est une non-vie en raison de la terreur et de l'oppression qui sévissent dans le pays. Par contre, pour Nedjma, aller au devant de la mort permet de se conjoindre à l'être aimé (voir la figure de la "génisse" qui ne peut finir qu'à la "boucherie"). Cela souligne la nécessité de la mort qui est un destin. La passion est d'ordinaire dans la dimension du vouloir. Ici, elle vire la dimension vers du devoir. La mort est une nécessité qui n'effraie pas.

Cette convergence des points de vue des actants résulte d'une prise de conscience progressive et constitue une reconnaissance réfléchie. Cela n'est pas évident et vrai pour tous les compatriotes. Tahar, le père adoptif de Lakhdar par exemple n'approuve par les activités des jeunes gens.

1-3 La poétique de l'identité et la génération:

Tahar ne veut pas que la logique des places qui prévaut change, contrairement aux militants qui veulent la remplacer par une logique des forces. Cette divergence entraîne une non reconnaissance réciproque.

Le problème de non reconnaissance est implicite dans la relation polémique opposant Lakhdar, les militants à l'Etat en place et la police. Mais, elle est explicite entre les générations: père/fils. La discorde concerne surtout la volonté ou pas de s'attaquer au pouvoir dominateur en place. Et étant donné que la préoccupation centrale des actants dominés est l'identité, il est normal que la reconnaissance touche d'abord le père. Après la manifestation, c'est le problème de l'identité qui est soulevé au niveau des générations.

Comme nous l'avons déjà vu, le programme premier est de réussir la victoire finale. Il faut un "nous" pour affronter le "ils". Et le "nous" renvoie avant tout aux siens, au sens de la

famille et à tout le peuple ensuite. Le premier père qui sera projeté dans "Le cadavre encerclé" est le père de Lakhdar. Mais ce dernier est un père adoptif et non un père légitime.

Ainsi, l'identité à travers la filiation pose problème puisqu'il n'y a pas de lien de sang, de lien biologique. Le lien est conjecturel par opposition à la relation à la matière avec laquelle le lien est naturel. C'est un lien de sang. Le fils est plus soudé avec la mère, figure de l'espace. Souvenons-nous: la caractéristique de la Matière, est la générosité. Elle est "*génératrice de sang et d'énergie*", tandis que Tahar est un "*vieux bourdon radoteur et stérile*". C'est même un ennemi puisqu'il poignardera plus loin Lakhdar.

Tahar est le prototype des pères et des sujets de droits dans l'œuvre de Kateb Yacine, où, pour la plupart, ils sont absents, morts ou malades sinon ils se contentent des miettes que leur laisse le pouvoir en place. Et Tahar est la figure du pouvoir en place, c'est-à-dire l'ordre colonial, qui est, lui aussi, illégitime. La paternité de Tahar, tout comme le colonialisme, est remise en question. Elle est contestée. Nedjma est même sans famille. Mustapha le dira dans le (C.E.,p.21): "*Elle n'a pas de famille*". Les liens parentaux liants les actants sont passés en revue.

Et parler au niveau de la fiction de l'autorité parentale permet de parler, au niveau de l'Histoire, de l'autorité politique. Ainsi, à travers Tahar⁽²⁷⁾, c'est le régime colonial qui est ciblé. L'aspect négatif qui caractérise les pères est un moyen qui permet de remettre en question le colonialisme. Pour Tahar, Lakhdar est non-sujet étant donné qu'il se laisse manipuler. Cette transformation négative a pour agent "*vous*", c'est-à-dire "*les camarades*" qui sont des militants et ce au moyen "*d'idées nouvelles*". Lakhdar est aux yeux de Tahar, un actant auquel on aurait "*tourné la tête*". Il n'approuve pas le programme qui consiste à narguer la police. Il dit:

"... *vous lui avez tourné la tête, avec toutes vos idées nouvelles prises, je ne sais où (...) le jour où vous avez décidé de narguer la police en exhibant vos incompréhensibles banderoles...*" (C.E.,p.22). A travers la fiction, c'est l'Histoire qui est abordée. Le quotidien, l'ordinaire empruntent la charpente de l'Histoire. Ainsi, à travers la biographie, c'est l'évènement et l'Histoire qui se rejoignent. Le présent donne l'éveil au passé. Nous avons un parallèle: deux actants père / fils au niveau de la fiction s'affrontent tout comme deux actants colon / colonisé, au niveau de l'Histoire entrent en conflit sur fond de non reconnaissance réciproque. La structure conflictuelle se substitue à la structure de hiérarchie.

⁽²⁷⁾ Arnaud Jacqueline, *La Littérature Maghrébienne de Langue Française*, II/ le cas de Kateb Yacine, p. 249.

Les conflits constituent un chiasme⁽²⁸⁾, comme nous le verrons plus loin. Hassan, génération des fils, abattra un commandant (père de Marguerite), génération des pères. Et Tahar, le père, poignardera Lakhdar, le fils. Il y a échange de destructions par des représailles. La guerre de libération est figurée par le parricide et l'infanticide, notamment pour Marguerite, complice des jeunes militants qui assassinent son père.

Là, le parricide est explicite. Mais, avec Hassan, Mustapha et Lakhdar, il est abstrait et implicite, puisque tous trois s'attaquent au pouvoir, qui est loin d'être un père. C'est plutôt un tyran. Tahar, qui est passif et qui ne vise pas à transformer l'ordre en place. Mustapha lui dira: "... la lutte n'a plus de sens à vos yeux " (C.E.,p.23). Tahar est contre le changement. Il est du côté de l'être. Il rejette toute "idée nouvelle", qui implique le devenir. Il est du côté du statique. Il qualifie les revendications des jeunes militants de "banderoles incompréhensibles", "idées nouvelles prises je ne sais où", et les traite de "camarade sans nom". Il juge la révolte inutile, eu égard au déséquilibre des forces.

D'un côté, il y a un pouvoir organisé et armé (voir les termes "police", "milice", "armée", "mitrailleuses" etc.) et de l'autre côté rien, seulement des "blancs-becs enflammés", "sans arme" et uniquement "des drapeaux" et des "banderoles". Écoutons Tahar: "Qu'avez-vous fait avec vos drapeaux, contre les mitrailleuses? Toutes les révoltes s'apaisent aussi vite que les sanglots d'enfants. Nos maisons sont démolies au canon. La milice et l'armée viennent renforcer la police. On vous frappe, on vous humilie, on vous fait travailler de force, on tire sur vos cortèges maudits, et tout cela rejaillit sur des innocents" (C.E.,p.23).

C'est pourquoi, Tahar considère Lakhdar comme perdu et rend ses camarades responsables de sa transformation. Il était étudiant et donc sujet de quête dans la dimension du savoir. Il est devenu pour un bref instant sujet de quête dans la dimension politique, puis non-sujet après le "massacre". Lakhdar est transformé en non-sujet par les "camarades", au moyen des "idées nouvelles".

Le statut de "militant" entraîne la disjonction avec les parents. Cette disjonction est illustrée par la métaphore⁽²⁹⁾ "tourné la tête" qui au sens littéral signifie une nouvelle orientation du corps, signe d'éloignement. Et au sens figuré l'expression rend compte d'une manipulation. Pourtant, père et fils, dans leur argumentation respective dénoncent les méfaits et outrages infligés par le sujet dominant. Tahar le fait inconsciemment en parlant de l'ampleur de la destruction pour dissuader les jeunes militants. Son but est de rappeler la force

⁽²⁸⁾ Le Guern Michel, *Sémantique de la Métaphore et de la Métonymie*, Collection "Langue et Langage" Librairie Larousse, 1973, p. 29.

⁽²⁹⁾ Ibid., p. 31.

du colon, mais indirectement son argumentation tourne à la dénonciation. Sans le vouloir, Tahar abondera donc dans le sens des fils pour le lecteur bien entendu. La conjonction avec les camarades entraîne la disjonction avec les parents. Tahar évalue négativement cette transformation à la suite de laquelle Lakhdar est "perdu". Tahar dit: "*Accaparé par des camarades dont il ignore parfois le nom, le voilà perdu à présent ...*" (C.E.,p.22).

Dans la perspective de Tahar, le statut de militant, sujet de quête équivaut au statut de non-sujet. Il traite Lakhdar et ses amis de "fous" et voue leurs projets à l'échec en raison de leur démesure. Mais, dans la perspective des fils, le combat mènera forcément à la délivrance. Le statut de non-sujet et même la mort ne sont qu'un passage obligé, et au bout il y a la "résurrection". Cet actant refuse le statisme. Il est dans la dimension du devenir instaurant une logique des forces dont l'aboutissement est le renversement des places. Le sujet dominé considère Tahar et ses pairs comme un actant à l'identité négative. Ce sont des actants sans vouloir, "lâches" et "inquiets". Mustapha dira à Tahar: "*Ce n'est pas le nombre des morts qui pèse sur notre rue, c'est la mort solitaire des lâches, des inquiets de votre genre, vous les pères attardés qui trahissez les ancêtres*" (C.E.,p.23).

Le désengagement des "pères" est une trahison aux yeux des fils. Dans toute l'œuvre de Kateb Yacine, les pères sont défaillants. Aussi sont-ils mis à l'écart par les fils qui se réfèrent et s'inspirent directement des "Ancêtres". L'autorité reconnue est le tiers-actant Ancêtre(s) dont le prototype est Keblout. Le passé récent, celui des parents, est rejeté, car l'identité y est négative. C'est le passé lointain, celui des Ancêtres, qui servira de tremplin pour construire l'identité future. Le contrat qui devait lier le fils au père est rompu. Et Mustapha le signifiera en ces termes à Tahar: "*Nous ne travaillerons plus pour les vieux jours des larbins*"(C.E.,p.23). Au père correspond un programme d'acquisition passé de l'identité. Et au fils un programme d'appropriation future. C'est une identité nouvelle, à venir, non pas imposée par l'anti-sujet, mais choisie. Ce qui rend difficile la formation de l'actant collectif nécessaire à la lutte.

Rappelons que c'est un programme projeté par Lakhdar. En effet, la condition de la réussite est d'allier à la cause tout le peuple et surtout les opprimés. Il faudra pourtant écarter ceux qui risquent de compromettre la quête. Ceux qui, comme Tahar, désirent conserver leur être et engagent leurs enfants dans la même voie, celle de personne sacrifiée, vouée à la domination. Cet actant maintient la domination, sert dans les usines de l'Autre comme "ouvrier" et va à l'école au détriment de sa propre langue et culture. Le sujet dominé veut changer tout cela et il aspire à la libération. L'ancien statut est négatif. Ainsi, Tahar est un

non-sujet⁽³⁰⁾, "un esclave" qui ne peut plus se passer de la domination. Son identité est figée à cause du conditionnement subi et l'habitude. De plus la relation de hiérarchie est un lien de fascination, "*d'admiration*" (C.E.,p.23). La domination est consentie par les pères, qui ne se soulèvent plus. Attitude que rejettent les fils qui critiquent sévèrement la position des pères relégués au rang des colons.

D'ailleurs, Tahar est un traître. Il est la réplique du colon comme l'asserta Mustapha: "*...vos âmes de domestiques vous ont poussé dans l'ignominie de l'écrasement voluptueusement consenti, à nourrir des rêves d'esclavage aux dépens de vos enfants, à l'exemple de vos dominateurs*"(C.E.,p.23). Les pères acceptent le rapport de hiérarchie et d'exploitation. Ils ont intégré l'identité négative de non-sujet, des "*esclaves*". Ils n'ont aucune ambition. Et la reproduction de la même relation de domination est une forme de sécurité, de confort.

Cependant, pour les fils, c'est un leurre. Aussi tentent-ils de convaincre Tahar du contraire. Ne pas affronter le sujet dominant n'est pas une garantie pour préserver sa vie: "*vous croyez assurer vos vieux jours...*" (C.E.,p.23). Le père est dans l'erreur car il se fonde sur le paraître et sur le */croire/*⁽³¹⁾ et non sur l'être et le */savoir/*. Pour les fils, Tahar est investi d'un savoir trompeur et mensonger. Il se fonde sur le */croire/*. Son vouloir est nul, et son pouvoir est négatif sinon perverti, puisqu'il est au service de l'anti-sujet.

La cause de la disjonction père/fils, est que ces deniers ne partagent pas la passivité et "*les rêves de béatitude*" des pères, dont le vouloir est inexistant, cédant la place à "*l'ignominie*". Mustapha dira à Tahar "*vous serez les derniers dupés*"(C.E.,p.23), actualisant donc deux ruptures, une première avec le pouvoir en place et une deuxième avec les pères qui sont dans leurs sillons. Et c'est le passé lointin et glorieux des Ancêtres qui sera mis en avant. La quête de la nouvelle identité est donc entreprise à travers une relation ternaire. L'actant rejette le statut d'aliéné, de simple instrument au service du colon, de non-sujet en sémiotique. Le sujet dominé projette une identité collective, nationale et qui implique l'identité personnelle, l'une étant partie intégrante de l'autre. Ainsi, le devoir enveloppe le vouloir. Et dimension pragmatique et politique prévaut sur la philosophique.

Dans cette pièce, la figure du père est absente. Le seul évoqué est Tahar, et il est là bien plus pour doubler le colon que pour représenter la classe des pères. Par contre la mère est présente. A la fin de la pièce interviendront la mère de Lakhdar et celle de Mustapha.

⁽³⁰⁾ Coquet Jean-Claude, *Sémiotique Littéraire, Contribution à l'Analyse Sémantique du Discours*, p. 127.

⁽³¹⁾ Ibid., p. 91.

Et la mère, contrairement au père, figure le peuple aliéné. Elle est sujet de séparation⁽³²⁾ parce qu'elle est disjointe de son fils. Cette séparation entraînera son aliénation totale. Elle devient alors non-sujet car elle perdra la raison à la suite de l'assassinat de Lakhdar. Nous y reviendrons au moment opportun.

Ce que nous pouvons affirmer, c'est que Tahar a échoué dans son programme de conjonction avec Lakhdar. Il ne réussit pas à le convaincre à abandonner la lutte. Bien plus, il le confronte dans sa position par une argumentation maladroite. En voulant dénoncer l'impuissance des jeunes militants qui sont dotés d'un pouvoir négatif, il ne peut s'empêcher de parler de l'excès de pouvoir du sujet dominant et surtout de ses abus. La dénonciation est implicite. Elle transparait du fait de la démesure de la punition devant la banalité du délit commis, comme on peut le lire dans les propos suivant de Tahar: *"Peuvent-ils compter sur vous, les neuf enfants du greffier brûlé vif, après avoir été arrosé d'essence, parce qu'il avait eu la lubie de conserver vos journaux?"* (C.E.,pp.23-24). Tahar, qui voulait faire peur et dissuader les fils, leur donne des motifs de révolte. Il augmente leur détermination. Et son anecdote montre que le sujet dominant n'a pas besoin de motif pour commettre des abus.

Il se contente de prétexte pour recourir à l'excès de violence quant à l'injustice, c'est un euphémisme et un fait courant. Le sujet dominé n'est même pas toléré comme présence par le sujet dominant. Écoutons Mustapha relatant un fait divers: *"Dis-moi, Hassan, te souviens-tu de ce jeune homme que le tribunal militaire condamna pour regard outrageant à un fonctionnaire dans l'exercice de ses fonction?"* (C.E.,p.24).

La non reconnaissance est une humiliation. Le sujet dominé n'est pas supporté, même réduit à un simple regard. Ce que le lecteur constate, c'est que la tournure prise par l'argumentation penche vers la justification de la révolte et du conflit. La non reconnaissance n'est pas une simple ignorance du sujet dominé par le sujet dominant mais elle est un rejet total, un mépris. Pourtant le sujet dominé est indispensable au confort du sujet dominant, c'est-à-dire comme instrument. Même une machine demande du ménagement. Le colon n'en a pas pour le colonisé, qu'il ballote au gré de ses besoins.

Cela entraîne un excès de déconsidération qui, par un effet de réversibilité, éveille les consciences. Hassan projette même un programme de répartition pour rendre la vie supportable: pour lui, se venger du sujet dominant, sinon partir. Il dit: *"pourquoi rester dans ce pays, si la vengeance est impossible?"* (C.E.,p.24). Le colon contribue à sa propre destitution à cause de ses excès. Le conflit est plus que nécessaire. Ainsi, le statut de sujet

⁽³²⁾ Ibid., p. 87.

émerge de celui de non-sujet qui est imposé. Et lorsqu'il est vécu d'une manière excessive, il s'ensuit une volonté de changement. La fuite envisagée par les fils est condamnée par Tahar. Pour lui, quitter l'Algérie pour aller travailler en France et être exploité dans les usines et parler la langue de l'Autre est une trahison. Il accuse ainsi les jeunes militants: "... vous avez mangé à la table de vos ennemis, vous avez parlé leur langue et porté l'uniforme sous lequel on vous avait pourtant canardés (...) Aussi n'ai-je été ni soldat, ni manœuvre dans les fameuses usines de là-bas" (C.E.,p.24).

La pratique de la convivialité avec le sujet dominant est une forme de trahison. Et quitter le pays est aussi de la lâcheté. Cependant, Tahar ne sait pas que c'est en côtoyant les ouvriers français et en faisant la guerre à l'Allemagne au côté des soldats français que les Algériens ont pris conscience de leurs droits. Le statut de sujet a commencé à émerger grâce au contact avec les français de France et non avec les colons français. Ce qui reste au sujet dominé, c'est le combat sur place. Ce choix est implicite. Tahar ne va pas jusque là. Il se contente de rejeter les propriétés de sujet dominant. Il dit que l'odeur du vin lui répugne maintenant qu'il s'est mis à la prière. Il rejette les éléments de la culture du colon et opère un retour à l'identité arabo-musulmane. Sa lutte à lui se situe au niveau de la culture et de la civilisation, dimension du savoir. Et le combat des fils est politique. Il implique l'action c'est-à-dire la dimension du pouvoir.

Finalement, les deux actants sont d'accord. C'est ce que laisse entendre la fin de leur dialogue: Hassan: "A présent l'odeur du vin te plonge dans un incroyable dégoût". Tahar: "C'est depuis que je fais la prière. (...) vous ne pouvez imaginer ce que c'est d'accéder au minaret, avec des habits bien blancs et un corps pur" (C.E.,p.24). Tahar accomplit un retour aux sources, ce qui constitue une forme de combat du sujet dominant. Cependant, le comportement de Tahar reste complexe et ambigu puisque plus loin il poignardera Lakhdar et il collaborera avec le colon. Sa conduite n'est pas cohérente, rappelons qu'il n'est pas instruit.

Pendant que les militants bavardent, Nedjma sort rechercher Lakhdar. Ils ne peuvent pas sortir car la police est à leur poursuite. Nedjma reprend donc son programme de quête de Lakhdar. Elle le retrouve dans le tas de cadavres. C'est un actant qui n'a pas la maîtrise de son corps. La rencontre est inattendue et Lakhdar est qualifié d'"apparition". Ce procédé de stylisation des actants et leur réduction à une "silhouette", "une apparition", "une ombre" est fréquent chez Kateb Yacine. Dans notre texte, c'est l'homme, en l'occurrence Lakhdar, qui est une apparition et c'est la femme qui le recherche. La technique d'inversion des structures, des situations figurant la révolution est une règle dans l'œuvre de Kateb Yacine. Le terme d'"apparition" est justifié parce que Lakhdar revient de parmi les morts. Il entre dans

l'isotopie⁽³³⁾ de la mort ("*fantômes*", "*résurrection*", "*outré-tombe*", "*oraison funèbre*" etc.). Il ne jouit pas de toutes ses forces, "*Il titube dans la rue, comme obsédé*" (didascalie du C.E., p.27).

Pour le moment rien n'est dit sur sa faculté de jugement. Ce qui est évident, c'est la non maîtrise du corps et l'obsession n'est que supposée. Lorsque Lakhdar prendra la parole, il constate son passage de la "*rue des Vandales*" à la "*ville*" et ses propos sont quelque peu obscurs. Il revient à la vie. La "*rue*" et la "*ville*" s'excluent l'une l'autre. La rue "*prend fin*" et la ville "*prend forme*". Parallèlement, la vie ranime les "*membres*" de Lakhdar. C'est donc l'actant humain qui constitue l'espace rien que par sa présence.

Lakhdar dit: "*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...*" (C.E., p.27). Il réalise une opération de reconnaissance des lieux relevant de la dimension du savoir. La deuxième est la récupération du contrôle du corps par des mouvements relevant de la dimension du pouvoir du corps propre.

Cependant, nous ne pouvons pas dire qu'il contrôle son jugement, en raison des contradictions qui caractérisent son discours. Il parle par oxymores⁽³⁴⁾. Il est dans la ville tout séparé par un "*mur immense*". Il a quitté la mort, et pourtant il se dit "*enseveli*". Nous savons que pour lui la ville est l'espace de non-vie, en raison de la terreur qui y règne. Ici, il parle de "*ville morte*": "*c'est alors qu'un mur immense est élevé entre la ville immense et moi. Je sors enfin de cette mort tenace et de la ville morte où me voici enseveli*" (C.E., p.27). Il est à la fois "*sorti*" de la ville et "*enseveli*". Et il "*sort*" de la "*Mort tenace*", mais il est "*enseveli*". Son rapport à l'espace ici est un rapport de contenant / contenu. La ville est une sépulture. Et c'est à partir de ce souterrain, sous terre, que Lakhdar examinera son identité avec la métaphore de "*l'arbre*" et des "*racines*" avec lesquelles il est en contiguïté.

Il fait le récit de sa famille. Le végétal et le minéral servent de déclencheur, mais aussi de figure au familial et au social. Le contact avec la terre et les racines des arbres est assimilé au lieu du sang et de la famille. La bifurcation d'un niveau à l'autre est réalisée en exploitant le sens propre et le sens figuré des mots "*arbre*" et "*racines*".

Ainsi, métonymie et métaphore⁽³⁵⁾ s'emboîtent. Les programmes accomplis par Lakhdar le rapprochent de ces procédés. Lakhdar a servi de passerelle entre les morts et les vivants. Il a été le porte parole des morts, après avoir frôlé la mort lui-même. Il a servi

⁽³³⁾ Greimas A.-J., *Essais de Sémiotique Poétique*, p. 209.

⁽³⁴⁾ Milly Jean, *Poétique des Textes*, p. 20.

⁽³⁵⁾ Le Guern Michel, *Sémantique de la Métaphore et de la Métonymie*, p. 66.

en quelque sorte d'intermédiaire. Et là, il fait le récit de sa propre famille qu'il trouve riche et qu'il étend aux contours de la tribu. Voyons ce qu'il en dit: "*Sur un arbre éperdu s'évertue ma riche famille, riche de sang et de racines, la tribu au mausolée désert qui vécut avant moi dans un arôme de café grillé...*" (C.E.,p.27). C'est l'identité personnelle, le père et la mère légitimes qui sont projetés.

Toutefois, Lakhdar est orphelin. Il connaît l'amertume de la mort à la naissance même. Le père est mort avant que le fils ne vienne au monde. Ce dernier considère cet état de fait comme un piège, voir la figure du "*poisson mort*" utilisée à la (C.E.,p.28). Il dit: "*... ainsi ma mort traverse une autre mort prématurément paternelle ...*" (C.E.,p.28). Le père devant apporter la protection n'est plus là. Et la mère est sous l'autorité d'un "*bellâtre*". Lakhdar est disjoint et du père et de la mère. Il est sujet de la séparation.

Cette situation lui impose des devoirs tout comme la patrie qui n'existe pas. Bébé, il est sans protection, et adolescent, il est militant. Il prend part à la manifestation qu'il a presque préparée tout seul. En effet, Lakhdar est le responsable du parti. Et sur le plan individuel c'est-à-dire au niveau de la fiction, la biographie, il doit venger son père et libérer sa mère. Le "*bellâtre*" n'est pas adjuvant. C'est un opposant comme nous l'avons vu. Il s'agit de Tahar bien entendu. La relation avec la femme est toujours assortie d'une condition et d'un programme à réussir. La conjonction avec Nedjma n'est possible qu'après la mort et surtout la constitution de l'actant collectif et la destitution du sujet dominant. Et retrouver la mère n'est possible qu'après l'éviction du rival du père et de l'opposant Tahar, le père adoptif, c'est-à-dire qu'il faut venger le père légitime et libérer la mère.

L'identité ne sera recouvrée et reconstituée qu'avec l'accomplissement et l'aboutissement de ces programmes. Lakhdar parle de "fruits". A peine Lakhdar vient-il de quitter le statut de non-sujet, qu'il projette un statut de sujet hétéronome⁽³⁶⁾ de son propre chef, même s'il parle de "*férocité du sort*", (C.E.,p.28). A deux reprises, une fois dans la rue et une autre dans la ville, lorsqu'il prend la parole, il procède à un repérage spatial, ensuite il affirme un vouloir au sens de /*prétendre à* /, car il projette une identité en procès. Ici encore, il se pose des questions sur le bénéficiaire des résultats de son programme. A qui profitera le fruit de son sacrifice. Qui consolera la mère de la perte de son fils? Et qui recueillera et protégera l'amante, Nedjma? Lakhdar s'inquiète: "*...et je n'ai plus qu'un parâtre pour détourner Zohra ma mère de ma prochaine sépulture, et je n'ai plus que des amis à qui reviendra Nedjma, l'amante en exil. Et me voici doublement abattu.*" (C.E.,p.28). Le sujet hétéronome est doublé

⁽³⁶⁾ Bertrand Denis, *Précis de Sémiotique Littéraire*, p. 238.

d'un sujet de la séparation. La disjonction est exprimée par les deux occurrences "je n'ai plus". Ce statut de privation est perçu comme une destruction. Et cette signification résulte de l'exploitation des différents sens de "abattu", le sens propre, tué d'une balle, et le sens figuré, démoralisé. Les deux sens ne s'excluent pas. Au contraire ils sont convoqués tous les deux. Ce procédé est fréquent chez Kateb Yacine.

Par ailleurs la seule consolation de Lakhdar résulte du fait que la mort n'est pas définitive. La descente sous terre est suivie d'une remontée. Et tout départ appelle un retour comme la chute et le redressement. C'est pourquoi l'identité négative est toujours l'occasion pour projeter une identité positive. A l'état d'abatement succède un enthousiasme. Lakhdar affirme: *"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..."* (C.E.,p.28). L'actant humain transcende l'espace et le temps. Lakhdar "enseveli", il se "relève". Même transformé en pierre, il échappe à la capture et à l'emprise du *"Génie des morts"* (C.E.,p.28). Le statut de l'actant humain balance entre les deux pôles de l'identité, le négatif, non-sujet, et le positif, sujet⁽³⁷⁾. L'actant mort est un objet zéro dans un univers cartésien. Mais dans l'univers de Kateb Yacine, la mort est une assomption d'un vouloir et elle n'est qu'une étape transitoire. Elle est même une victoire sur le sujet dominant, car elle entraîne un déséquilibre.

En effet, il ne saurait y avoir de dominant sans dominé, ni de Maître sans Esclave. Le statut de Lakhdar est instable. Il se caractérise par la mouvance. Lakhdar se situe hors du temps dans une posture inaccessible. Peut-on parler de fantasme ou de métaphysique à propos de ce passage: *"...Ainsi le Génie des morts est en retard sur mon histoire, maintenant qu'à l'égal des pierres je viens dormir dans la rue, et que le temps piétine, m'empruntant une forme dernière sans pouvoir se transformer avec moi ni déchiffrer mon masque, maintenant que le temps dispute à la mort ma mémoire loin d'eux embusquée, nul horaire ne sera plus le mien et mon sang dilapidé ne connaîtra jamais plus de norme, ni de débit"* (C.E.,p.28).

Cet univers échappe "aux normes", au "temps". L'instabilité et l'hétérogénéité sont les règles de cet univers poétique. Après avoir été parmi les morts, Lakhdar revient dans le monde des vivants. De nouveau il est pierre et plus bas, il n'est "ni mort ni vivant". Pareil à un phénix, il passe de la mort à la vie et la *"dernière sépulture"* n'en est en fait qu'une parmi d'autres.

⁽³⁷⁾ Ibid., p. 240

Dans le (C.E.,p.29), il parle "*d'inaccessible agonie*" et de "*balles perdues*". Le procès /*transfigurer*/ sert de métatexte aux multiples métamorphoses de Lakhdar. Il était une "rue" puis "*Pierre*" et maintenant il est terre "*en friche*". Et c'est lui-même qui rend compte de ces transformations. Dans le passage suivant le "je" est remplacé par le "Nous": "*Nous ne sommes pas encore excités, mais seulement vaincus dans la rue, où seul, à la barbe, des meurtriers, je rampe, ni mort ni vivant, laissé en friche par la sentence du printemps, dans une odeur de maquis fracassé ...*" (C.E.,p.28). Notons l'arrêt des activités. Le labour est suspendu, "terre en friche", et le militantisme stoppé, "*maquis fracassé*". Le rapprochement est sonore également. Ce sont presque les mêmes sons: F-r-s et F-r-k-s. La suspension de l'action est corrélée par la position d'entre deux qu'occupe Lakhdar, "*ni mort ni vivant*". Mais il est aussi suspendu à la "*barbe des meurtriers*". Cette image d'un actant qui pend à la moustache d'un autre actant revient souvent. La posture de halte est figurée par la semence et la récolte. La métaphore des labours a déjà été exposée dans (C.E.,p.17), où la mort est un "*grain de blé*" qui donne un "*fruit à l'assaut de la prochaine aire à battre*". La mort est une semence suivie d'une récolte. Le parallèle est explicite comme on peut le dire: "*...homme tué pour une cause apparemment inexplicable tant que ma mort n'a pas donné de fruit, comme un grain de blé dur tombé sous la faux pour onduler plus haut à l'assaut de la prochaine aire à battre...*" (C.E.,p.17).

La pensée de Lakhdar procède par analogie. L'humain est illustré par le végétal. La comparaison, "*comme*", est le procédé stylistique le plus fréquent chez Kateb Yacine. Lakhdar entend "*les coups de feu*" au loin, ce qui lui redonne de l'espoir. Tantôt il examine son état présent, c'est-à-dire son statut de non-sujet, tantôt il se réfugie dans le passé, et parfois il se projette dans l'avenir, ce qui donne une espèce de balancement et d'alternance⁽³⁸⁾ entre une identité négative et une identité positive.

En effet, nous avons un univers sémiotique⁽³⁹⁾, instable, qui oscille entre les statuts de sujet de la séparation de non-sujet, les deux contrebalancés par le statut de sujet de quête. Cependant ce dernier statut n'est qu'entrevu. Il relève du devenir. Dans la didascalie, l'instance narratrice qualifie le discours de Lakhdar de "*délire*". Mais nous ne relevons aucun élément qui permette d'avancer une telle évaluation. Bien au contraire, Lakhdar en tant que sujet d'un état antérieur de non-sujet. Parfois il prédique un "je", actant personnel et parfois il recourt au "nous", actant collectif. Ainsi, l'identité est abordée selon deux perspectives, l'individuelle et la nationale. Au niveau des figures, à "*L'arbre familial*" succède celle "*des ancêtres*

⁽³⁸⁾ Coquet Jean-Claude, *Sémiotique Littéraire, Contribution à l'Analyse Sémantique du Discours*, p.186.

⁽³⁹⁾ Ibid., p.188.

⁽⁴⁰⁾ Milly Jean, *Poétique des Textes*, p. 176.

peupliers"(C.E.,p.29). Ce changement alternatif est valable aussi pour l'actant inanimé. Par exemple, dans (C.E.,p.27), nous avons vu que la ville était "*ville morte*", et dans (C.E.,p.29), elle devient espace de vie et de fête. Écoutons Lakhdar: "*...notre ville par vaillance quittée, par toute notre existence envahie, la ville toujours jeune, en fête au bord des ruines*". Les qualifications de l'espace sont construites avec des contradictions.

Le lecteur est frappé par la fréquence des oxymores⁽⁴⁰⁾. La ville est à la fois "*quittée*", ce qui constitue une relation de disjonction avec l'actant "*nous*", et "*envahie*", relation de conjonction. Elle est "*en fête*", un état d'enchantement, mais aussi "*au bord des ruines*", état de désolation. Après la séparation survient l'étreinte, la joie, mais de nouveau la désolation. Cet univers poétique parsemé d'oxymores nous incite à approfondir notre analyse. La relation à l'espace est complexe. La ville est un lieu personnifié. Il est question "*d'appels de notre ville*". Nous avons déjà relevé l'interpénétration liant l'actant inanimé et l'actant humain. A ceci s'ajoute la communication. Et même lorsqu'il y a disjonction, les liens ne sont jamais tout à fait rompus.

Dans le (C.E.,p.18), Lakhdar "*sent palpiter*", la rue, et dans le (C.E.,p.29), il entend la ville. Notons l'élément dysphorique "*dangereux*" associé aux "*appels*": "*seul et dans mon ombre rôdent les dangereux appels de notre ville...*" (C.E.,p.29). Le lien d'appropriation déjà rencontré avec la rue, "*notre rue*", est également utilisé avec la ville. Lakhdar dit "*notre ville*". Il se sent interpellé par l'espace. A l'isotopie du "*sang*" associée à la rue, succède celle de l'ouïe attribuée à la ville, "*bruit*", "*appels*", etc. Le procès /*entendre*/ est diachronique, puisqu'il associe des éléments présents à d'autres passés. Il y a une espèce de parcours dans le temps, celui de la mémoire. "*Le bruit du sang*" qui fait référence aux "*coups de feu*" actuels relève de la dimension du pouvoir puisque le procès est réalisé par le corps à travers l'écoute. Ce bruit donne l'éveil à la mémoire, "*silence ressuscité*". Et le "*j'entends vivre*" relève de la dimension du savoir, car il y a identification de l'actant qui est à l'origine du bruit. Il s'agit de la "*Smala*" qui fait référence à la résistance d'Abdelkader. Ainsi, le combat de la conquête passée en 1830, est mis en parallèle avec la manifestation de 1945. C'est pourquoi la mémoire sert de refuge, d'autant plus que le passé évoqué ici est euphorique et glorieux, ce qui donne la force pour endurer un présent dysphorique.

Le cheminement dans la mémoire est figuré par cette image: "*dans la nuit en marche*" (C.E.,p.29). A ce passé positif est corrélé le procès "*je m'élève*" qui reprend le programme /*se tenir debout* / projeté par Lakhdar. Et il est question aussi de "*stature*". Avec cette ascension,

l'actant se conjoint aux Ancêtres. Cette conjonction est exprimée par l'image d'un arbre comme le dragon plus haut doté de plusieurs parties. Les "têtes" et les "écailles" du "dragon" sont ici des "feuilles" de "peupliers" (voir "*les ancêtres peupliers dont la stature remue feuille par feuille*") (C.E.,p.29). Le retour des mêmes images est courant chez Kateb Yacine. Le "dragon" rassemble ses "forces", et les "peupliers" ont une stature qui "remue". Dans les deux cas nous avons un centre autour duquel se rassemblent des éléments plus petits. La nature double les actants humains comme on peut le constater dans le passage suivant: "*j'entends vivre le bruit du sang, je retrouve le cri de ma mère en gésine, j'entends vivre la smala sous le sirocco à mes veines parvenu, et je m'élève au crépuscule vers les ancêtres peupliers dont la stature remue feuille par feuille, au gré d'une imbattable chevauchée végétale, rappelant, dans la nuit en marche, la cavalerie dispersée des numides à l'heure du Maghreb renouvelant leur charge*" (C.E.,p.29).

Ici le tiers actant Ancêtres sert de modèle pour l'actant individuel. Il s'agit des "Numides"⁽⁴¹⁾. Deux isotopies caractérisent cet actant. Celle du "bruit", "entends", "cri", "sirocco" et celle du mouvement, "parvenu", "m'élève", "remué", "chevauchée", "en marche", "cavalerie", "dispersée", avec l'idée de recommencement. En effet, "*renouvelant leur charge*", est parallèle au retour à la vie accompli par Lakhdar dans la dimension du pouvoir, puisqu'il s'agit du corps. Ce procès est doublé par le souvenir, le réveil de l'Histoire relevant de la dimension du savoir par la référence à un espace identitaire, le Maghreb uni du temps des Numides, qui n'existe plus. Lakhdar situe ainsi son identité dans la dimension du savoir. Mais elle est ressentie par le corps, "*à mes veines parvenu*". Et là aussi l'identité est caractérisée par un paradigme du sang déjà rencontré avec l'actant inanimé "rue". Ce sang est aussi bien celui de la guerre que celui de la naissance. Au niveau de la rue il s'agissait de la naissance de Lakhdar: "*ici je suis né*" (...) rupture ombilicale (C.E.,p.17), et au niveau de la ville: "*le cri de la mère en gésine*" (C.E.,p.29). Le sang est présent à la naissance au sens propre, synonyme de vie. Et il est là pendant la lutte, où il y a également naissance, ou du moins expression de la liberté et assertion d'un statut positif, celui d'un actant politique avec la propriété "imbattable" qui évoque à l'esprit du lecteur le qualificatif "inexpugnable" attribué à la "Matière" (C.E.,p.17) L'actant collectif projeté par Lakhdar était placé dans la dimension de pouvoir. Il s'agit des "*jeunes camarades*". Il a le statut de non-sujet, puisqu'il se caractérise par le procès /*se cacher*/. C'est un actant actuel ici, l'actant collectif est placé dans la dimension du savoir car il réfère au Ancêtres. Il est ancré dans le passé. Ce parcours dans

⁽⁴¹⁾ Arnaud Jacqueline, *La Littérature Maghrébine de Langue Française*, II/ le Cas de Kateb Yacine, p. 374.

la mémoire est scellé par le chiasme de la didascalie: "*salve et galop, galops et salves. Silence ressuscité*". Le chiasme⁽⁴²⁾ réactualise les deux isotopies déjà relevées. Celle du bruit et du sang avec "*salves*", et celle du parcours avec "*galop*".

En outre, il réactive l'alternance singulier/pluriel. En effet, le premier hémistiche du chiasme est au singulier et le second est au pluriel. La répétition fait boule de neige puisqu'elle amasse un "s". Par ailleurs, le chiasme est accompagné d'un oxymore, "silence ressuscité". Nous pouvons même signaler un second chiasme: "*galops*" (vie), "*salves*" (mort)- "*silence*" (mort), "*ressuscité*" (vie). Le silence implique la mort présupposée par "*salves*", et "*ressuscité*" convoque à l'esprit "*la résurrection*" déjà signalée. Le chiasme joue la fonction de clôture dans l'œuvre de Kateb Yacine.

En effet, le chiasme remplace le rideau au théâtre. Il signifie le passage d'un acte à l'autre, d'une idée à une autre. Le terme de clôture est d'ailleurs employé par Lakhdar qui dit: "*Enfin! Pour clore...*" (C.E.,p.29) où le mot "enfin" en lui même signifie la fermeture. Cette traversée dans le temps est une revivification. Dans la "*rue*" Lakhdar était simple "*voix*". Là, il "reprend conscience" comme l'affirme l'instance narratrice dans la didascalie et il redevient l'homme "*violent*". C'est Lakhdar qui affirme ce nouveau statut: "*Enfin! pour clore, avec cet horrible cumul de temps, le cœur ravagé qui le recueille, je redeviens – non par comédie, mais par soin – l'homme violent qui n'a cessé d'empiéter sur les ombres.*" (C.E.,p.29).

Lakhdar, militant blessé, retrouve sa violence et se sent responsable du passé "*poids des trésors*" et du présent "*l'homme abandonné*" du charnier. C'est un actant hétéronome (voir l'assertion "*les mains crispées qui me retiennent*"). Les mains sont le membre de rétention par excellence. Lakhdar situe son programme dans la dimension du devoir. Après avoir évoqué les Ancêtres par la figure des "*peupliers*" mais aussi directement par l'actant "*Numides*", il réalise une espèce de raccourci en plaçant "*le poids des trésors*", c'est-à-dire le passé, dans les mains des cadavres du charnier, et en se disant maintenu lui-même au charnier par ces mains. Les cadavres sont réduits à des "*mains*".

Rappelons que c'est Lakhdar, qui a organisé la Manifestation⁽⁴³⁾, et qu'il est un des responsables du parti. Il quitte la dimension du savoir et se situe dans celle du devoir. Et c'est le savoir qui détermine le devoir. Lakhdar se mandate lui-même après réflexion: Il dit: "*Tout le poids des trésors est dans les mains crispées qui me retiennent au charnier. (...). Les hommes abandonnés jettent sur moi leurs mains prises à de gigantesques anneaux*

⁽⁴²⁾ Milly Jean, *Poétique des Textes*, p. 164.

⁽⁴³⁾ Arnaud Jacqueline, *La littérature Maghrébine de Langue Française, II/ le Cas de Kateb Yacine*, Publisud, 1986, p. 381.

qui viennent, à ce que je vois, de corps guettés par la pourriture"(C.E.,p.30). Lakhdar n'accepte pas le statut de non-sujet et de sujet de la séparation, qui sont équivalents dans cet univers, où l'envahisseur ne respecte même pas le sacré. Les morts ne sont pas enterrés et il *"féconde notre sépulture"* dit il. Le sujet dominant est un actant de la capture excessive qui, dès son arrivée, a procédé à la désappropriation du sujet dominé. La dépossession est totale. En outre, Lakhdar est captif de son passé proche relatif à sa famille. Il doit venger ses parents. Comme il est lié par le passé lointain, celui des Ancêtres, il doit reconquérir la terre, prendre la revanche de la tribu et édifier la patrie.

Pour prédiquer ce statut d'hétéronomie, Lakhdar s'adresse à Nedjma, qui a fini par le retrouver. Mais paradoxalement elle refuse de l'entendre. Et le discours de Lakhdar sera ponctué par les *"je ne veux pas entendre", "je n'entends pas"* de Nedjma. Elle l'aide pourtant à se mettre debout. Ainsi, Lakhdar aspire à une réhabilitation des choses. Et au regret d'un statut négatif et dégradant, celui de non-sujet et de sujet de la séparation, dus à un excès de prise et à un abus de pouvoir opérés par le sujet dominant. A travers cette argumentation justificative du combat, le sujet dominé projette un programme implicite, qui consiste à chasser le dominateur. Tout en endossant la responsabilité sous la couverture d'un actant collectif exprimé par "nous tous", Lakhdar dénonce le sujet dominant; il déclare: *"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, en apprenant sa langue à nos orphelins, tranquillement installé avec les siens, sans s'effrayer de nos protestations, d'outre tombe"* (C.E.,p.30). Lakhdar dénonce le laisser faire de ces compatriotes face au viol, *"féconder nos sépultures"*, face à la destruction des pères, ce qui fait des *"orphelins"*, et en plus la suppression de la langue. Aucun égard n'est accordé au sujet dominé. Le sujet dominant s'empare de tout sans aucun scrupule et ne tient compte d'aucune *"protestation"*. Et même la mémoire des morts n'est pas respectée. Le sacré est profané.

Ce récit est une stratégie pour exhorter à la révolte et au renversement de la relation de la hiérarchie. Lakhdar fait porter la responsabilité de cet état de fait à un "Nous" qui se distingue par la neutralité. D'où la conséquence connue. Le sujet dominé est transformé en sujet de la séparation et en non-sujet, que Lakhdar rend par l'image *"fleurs anachroniques"* et même celle de *"cerveaux obscurcis"* où sont *"blotties"* des *"abeilles de plomb"*. Et c'est pour transformer ces statuts négatifs que Lakhdar se fait sujet hétéronome. Il se délimite un programme qui consiste à:

- *"dénouer les derniers liens des morts"*. (C.E.,pp.30-31),
- *"dissimuler les cerveaux"* c'est-à-dire enterrer les morts.

Le sujet dominé est un actant disjoint de sa terre. Lakhdar dit "leur terre défendue". C'est un actant de la souffrance dont le corps subit une détérioration, "*ces cerveaux qui se déchirent*". Il y a pétrification du cerveau, qui se transforme en "plomb". Lakhdar projette d'y remédier. Il dit à Nedjma: "*Laisse moi dissimuler, en âme dénouant les derniers liens des morts, ces cerveaux qui se déchirent en fleurs anachroniques sur leur terre défendue, O fleur tout agitée près du nectar vomé, gerbe de cerveaux obscurcis que traversèrent par essaims tant d'abeilles de plomb dans nos têtes blotties...*" (C.E.,p.31). Le procès /dissimuler/ projeté par Lakhdar est actualisé au niveau du discours même, puisque "*les morts*" sont remplacés d'abord par "*cerveaux*", lieu de la mémoire, qui sont transformés en fleurs et finalement en contenants où sont blotties les balles figurées par "*abeilles de plomb*". Notons les oxymores⁽⁴⁴⁾ suivants: "*traverser*" (présence du mouvement)/ "*blotties*" (absence de mouvement) et "*vomé*" (mouvement vers le dehors). "*Blotties*" (mouvement vers le dedans), "*abeille*" (vie ou animé, animal)/ "*plomb*" (mort inanimé, minéral). La mort est transportée dans le registre de la nature, "*nectar vomé*" et "*gerbe de cerveaux obscurcis*". Le nectar et le cerveau sont des substances précieuses et ils sont gaspillés.

Remarquons l'image du bouquet de fleurs surplombé d'abeilles, qui est utilisé pour parler de la foule arrosée par les mitrailleuses. Notons également l'opération de vidage des têtes avec "*ces cerveaux qui se déchirent*" et "*cerveaux obscurcis*", mais aussi le "*nectar vomé*", image corrélée à celle de remplissage (voir le procès /"*blotties*"/). Le cerveau est remplacé par le "*plomb*" référence aux balles et à la mort. Et l'abeille, figure du travailleur, du militant, est dysphorique. Le bruit de son labeur, le "*nectar*" est dilapidé. Le passage par des morts, corps entiers et s'achève sur un point du corps, une partie de la tête. Et l'élément de vie, "*l'abeille*" se transforme en élément de la mort, le "*plomb*". L'animé devient inanimé, le biologique et même l'animal, devient minéral. Lakhdar effectue une évaluation négative de la Manifestation. Il exprime une déception à cause des massacres et de l'absence de résultat. En effet, aucune reconnaissance ne suit l'affrontement. Au contraire, la police recherche les survivants et interdit aux habitants d'enterrer les morts, qu'elle laisse exposer au soleil. D'autre part, la métaphore de la "*fleur*" a été utilisée pour désigner Nedjma. Et là, elle est employée pour les militants.

Mais, la propriété du végétal n'est pas propre à Nedjma, d'autant plus qu'elle est avant tout espace (mer, rocher). Lakhdar n'arrive pas à dialoguer avec Nedjma la femme. Comme elle persiste à ne pas l'écouter il lui rétorque "*Vas-t-en, séparons-nous...*". Alors, il cherche

⁽⁴⁴⁾ Le Guern Michel, *Sémantique de la Métaphore et de la Métonymie*, p. 70.

d'autres possibilités pour se conjoindre à elle. Il y a une transformation négative des actants, qui ont maintenant "*des cœurs monstrueux*". Et c'est l'âme qui emporte la préférence de Lakhdar, car elle facilite le déplacement et ne présente pas les inconvénients du corps. Il dit à Nedjma: "*L'âme seule suffit pour traverser le monde...*" (C.E.,p.31) C'est Nedjma sous un aspect aquatique et spatial qui pallie la Nedjma humaine. Nedjma est un "*récif*" contre lequel vient se briser Lakhdar. Ainsi, la conjonction avec Nedjma se fait dans la souffrance et la douleur avec meurtrissure du corps. Elle est "*rivage*", "*grotte*", "*gouffres brisants*". Le repos du guerrier est raté. Lakhdar dit dans (C.E.,p.31): "*Le naufrage ne m'attire plus*". Le contact de Nedjma figurée par la mer/mère, est mortel. L'isotopie de la mer est très riche: "*ramer*", "*marée basse*", "*récif*", "*nage*", "*brassées*", "*naufrage*", "*rivage*", "*gouffres*", "*débarquer*". Lakhdar y est "*mortellement blessé*". Sa parole est une menace. Lakhdar décide de se taire, "*je me tais*", dit-il, car "*élever la voix*" c'est "*être trahi*".

Il accomplit une série de procès relevant du corps et donc de la modalité du pouvoir, /ramer/, /nager/, /débarquer/. Pourtant il a une préférence pour le faire verbal, "don de la parole". Lakhdar confie à Nedjma: "*Toute chaude je t'ai sur le bout de la langue, et je rame en silence afin de l'aborder à marée basse. Comme un récif, ton sein me paralyse. Je nage à peine par brassées retenues, vers le sommeil de la grotte. Et maintenant je viens te rendre l'âme. Le naufrage ne m'attire plus. Je préfère au sommeil le don de la parole, pourvu que tu me soutiennes. Mais les rivages de ta chair ne sont que gouffres et brisants. Mortellement blessé je débarque; il me suffit d'élever la voix pour être trahi*" (C.E.,p.31). Il y a un parallèle entre le corps de Nedjma et le paysage marin avec deux aspects: - Un aspect saillant: "*sein*", "*récif*" avec un statut de non-sujet pour Lakhdar qui ne peut plus bouger. Il est "paralysé". - Un aspect entrant, vide, où la chair est un "*gouffre*", où Lakhdar est également non-sujet, puisqu'il est "*mortellement blessé*". Au niveau de ce nouvel espace qui est le paysage marin, Lakhdar renouvelle son assertion d'acceptation de la mort, comme il l'a déjà fait quand il était dans la rue. Il assume son vouloir, c'est-à-dire le sacrifice. Et "*rendre l'âme*" est synonyme de ranimer l'espace. Lakhdar a donné son âme à la rue "*je suis une rue*". Et là il vient rendre l'âme à Nedjma, figure de l'Algérie. Il dit à Nedjma: "*Et maintenant je viens te rendre l'âme*" (C.E.,p.31). Nedjma est à la fois dehors et dedans. Elle est "*sur le bout de la langue*" de Lakhdar, dedans, et en même temps elle est l'espace contre lequel il vient s'échouer, dehors. Et pour amortir le choc Lakhdar choisit "*la marée basse*". Il sollicite même l'aide de Nedjma, à qui il dira "*pourvu que tu me soutiennes*" (C.E.,p.31).

Lakhdar est conscient de l'aspect difficile de Nedjma. Il dispose d'un savoir sur sa nature. Pourtant ce savoir ne le rebute pas, puisqu'il va au devant des difficultés. Il assume

pleinement son vouloir, même au prix de sa vie: devenir non sujet ou objet zéro, mais ceci doit résulter d'un choix personnel et non pas être la conséquence d'une relation de hiérarchie instaurée par un opposant, comme c'est le cas avec le sujet dominant. La conjonction avec Nedjma⁽⁴⁵⁾ femme ou patrie est désirée plus que tout. Lakhdar est doté d'un vouloir. Pour le concrétiser, il doit souffrir, faire des sacrifices et même endurer la mort. Ce pas est franchi parce que le devoir se substitue au vouloir.

Le statut d'autonomie et celui d'hétéronomie sont entremêlés parce que l'intérêt personnel est subsumé par l'intérêt collectif. D'ailleurs, le statut d'autonomie est inexistant parce que l'Algérien n'est pas reconnu. Ce n'est pas un citoyen. C'est un simple ouvrier temporaire, même pas permanent. Et dans cette pièce, des actants qui étaient des soldats durant la deuxième guerre mondiale, sont relâchés sans aucun statut, d'où la manifestation pendant laquelle ils étaient sujets de quête. Ce statut a duré le temps qu'ils soient vus et massacrés. Leurs revendications ne sont même pas entendues. Leur vouloir est sévèrement réprimé. La Manifestation est ratée en raison du massacre qui s'en est suivi. Et la conjonction avec Nedjma aussi a échoué. Et c'est elle-même qui fait le constat: *"je t'ai guetté au fond des gorges (...) Toujours tu m'as perdue"* (C.E.,p.31).

Et la relation intersubjective se transforme avec l'évocation du rival. Le couple est maintenant une structure triadique, deux amants et un rival. La relation amoureuse dans toute l'œuvre de Kateb Yacine obéit à une structure triadique. Cette disjonction est corrélée d'un changement de l'espace. Lakhdar quitte le sépulcre pour la *"fosse"*, puis la *"cage"*. L'espace est toujours négatif, mais il y a une légère amélioration puisqu'il y a passage de la mort à la vie: *"fosse"* est remplacée par *"cage"*. Et le thème de l'amour est substitué à celui de la mort. Dans la relation de rivalité, Lakhdar est également non-sujet. C'est un corps enterré, écrasé par les rivaux qui lui *"marchaient sur la poitrine"*, et les *"chutes"* sont fréquentes. Il finit même par perdre son réduit, *"le rival s'imposait dans ma cage"* (C.E.,p.31). L'amour est un piège et un conflit avec l'intrusion du rival qui s'empare de l'espace de l'amant. Lakhdar en fait le reproche à Nedjma: *"Si je réagissais, tes mutineries m'entraînaient en de nouvelles chutes dont chaque rival profitait en s'imposant dans ma cage"* (C.E.,p.31). Le lecteur constate que c'est Nedjma⁽⁴⁶⁾ qui est l'objet convoité, motif de la rivalité et c'est pourtant l'espace, *"la cage"* qui est pris. La conception triadique de la relation amoureuse est justifiée par la nature de Nedjma, qui est souvent un espace, la patrie en devenir. Elle est la figure de l'Algérie qui a de tout temps été envahie, conquise par une puissance extérieure.

⁽⁴⁵⁾ Bonn Charles, Kateb Yacine, *Nedjma*, p. 90.

⁽⁴⁶⁾ *Ibid.*, p. 100

Pour nous, contrairement à la plupart des lectures faites de l'œuvre de Kateb Yacine, Nedjma est la figure de la patrie. L'image de la femme est surtout là pour exprimer l'intensité de la passion pour le pays d'où la rivalité constante. La rivalité est par ailleurs, une mise à l'épreuve constante. La double relation, intersubjective et conflictuelle à la fois, introduit un certain dynamisme: La passion est à la fois: positive → amour / négative → rivalité du fait de la jalousie. Nedjma a deux visages. C'est d'abord celui d'une séductrice, avec les propriétés de douceur et de docilité. Elle se distingue par le procès /piéger/ et elle est figurée par le chat dont nous relevons l'isotopie: "*faire le gros dos*", "*ronronner à la moustache*", "*griffe*". Lakhdar lui dit: "*moi qui portais encore ta griffe*" (C.E.,p.32). Cette marque sur le corps relève de la dimension du pouvoir et elle entraîne l'acquisition d'un savoir pratique. Autrement dit Lakhdar ayant vécu une expérience avec Nedjma dispose d'un savoir sur sa nature, contrairement aux rivaux qui sont disjoints de ce savoir. Il dit encore à Nedjma: "*Moi seul pouvais dissiper leur ignorance*" (C.E.,p.31).

L'autre face de Nedjma⁽⁴⁷⁾ est celle de la rebelle, d'où ces fréquentes "*mutineries*" et le "*supplice*" qu'elle fait endurer à ses amants. La relation intersubjective je/tu suit un certain parcours. Elle commence toujours par un coup de foudre qui s'intensifie avec l'intervention du rival. Lakhdar confirme cette excitation "... *Ils m'auraient excité contre toi*" (C.E.,p.32). Et après "*le point culminant*", a lieu "*la chute*" et "*le vide*" et surtout la perte de l'espace. C'est pourquoi, l'amant redoute "*l'altitude*" de Nedjma "*l'étoile*". Il essuie un double affront, car l'affrontement avec le rival entraîne la perte de l'espace, et l'ascension vers l'amante est suivie d'une chute étant donné que la conjonction n'est pas définitive. Nedjma est une mutine qui ne se laisse pas enfermer (Voir la figure de "*l'espace ouvert aux quatre vents*" et surtout celle de la femme fatale).

Ainsi, après l'élévation, la montée, se produit la descente, la chute. Il est impossible de dérouter tous les rivaux. Lakhdar sait tout cela et il le reproche à Nedjma: "*Mais je ne voulais pas atteindre ton altitude, sachant que le vide était au bout*" (C.E.,p.32). Cependant, Nedjma ne l'entend pas de la même oreille. A la séduction succède le défi. Elle fait remarquer à Lakhdar qu'il ne va pas jusqu'au bout du parcours, de la "*conquête*". "*Jamais tu n'as voulu achever ma conquête. Souviens-toi du matin où tu m'as quitté, avec des sarcasmes en guise d'adieu*" (C.E.,p.32). Nedjma demande à Lakhdar de s'investir d'avantage dans la relation. Son programme est resté inachevé. Il n'a pas réussi à devenir sujet de droit⁽⁴⁸⁾. Nedjma, qualifie de "*sarcasmes*" les adieux de Lakhdar. Et la cause de l'échec n'est pas un manque de moyens,

⁽⁴⁷⁾ Ibid., p. 80.

⁽⁴⁸⁾ Coquet Jean-Claude, *Sémiotique Littéraire, Contribution à l'Analyse Sémantique du Discours*, p. 90.

dimension du pouvoir mais un manque de volonté, puisqu'elle lui dit: "*jamais tu n'as voulu...*". Et le "*matin*" auquel fait allusion Nedjma est celui de la Manifestation. Lakhdar saisit la balle au bond et fait le récit de la Manifestation.

L'écriture de Kateb Yacine est une remontée dans le temps, récit à rebours. L'histoire est entamée par la fin et fait l'objet de feed back. Avec l'exaltation des Ancêtres, nous avons une identité dans la dimension de l'être, mais avec le récit de la Manifestation, c'est-à-dire du conflit, l'identité est dans la dimension du devenir. Et là les deux clans opposés sont projetés explicitement. Lakhdar qualifie les jeunes militants "*d'organiseurs*" donc un sujet de droit. Mais ce statut n'est reconnu que pour les partisans du mouvement. Leur programme consiste à manifester un vouloir et non pas le combat ou l'affrontement. C'est une protestation revendiquant l'égalité des droits avec les français, c'est-à-dire la citoyenneté. Le mécontentement du sujet dominé est dû à la non reconnaissance des services rendus. Les performances et les sacrifices consentis lors des deux guerres mondiales aux côtés de la France ne font l'objet d'aucune considération, encore moins de récompense.

Lors de la Manifestation, voir le procès */montrer/* employé par Lakhdar dans (C.E.,p.17), "*Pour montrer la rue*", le sujet dominé était désarmé. Lakhdar fait constater à Nedjma: "*Tout nous servait de projectile, mais nous n'avions aucune protection*" (C.E.,p.32). Il croyait surprendre le sujet dominant, mais ce dernier était averti ou du moins s'attendait à l'événement, par conséquent il a préparé la répression. Le sujet dominé sera pris au dépourvu. Le sujet dominant est non seulement une force organisée mais en plus sur le qui vive: "*Ce matin là les soldats étaient consignés dans leurs casernes prêts à intervenir*". (C.E.,p.32). C'est l'actant sujet de droit possédant un espace institutionnel "*la caserne*" et disposant d'armes, "*mitraillettes*", "*tirs*", "*balles*". Son identité est caractérisée par le pouvoir, alors que les Algériens⁽⁴⁹⁾ sont de simples volontaires formant une "*foule aux mains vides*", ils ont investi "*la rue*", espace de passage, et leur action se situe dans la dimension du vouloir. Ils se caractérisent par la détermination, notamment celle de Lakhdar, comme le confirme Nedjma: "*Il voulait fermer la porte, congédier les militants, se charger de toute la besogne*." (C.E.,p.26).

Ainsi, nous avons deux actants au pouvoir inégal. Le sujet dominé n'avait que son vouloir. Il est disjoint du savoir et du pouvoir. La plupart étaient des "*paysans*" et ils "*ignoraient*" que le sujet dominant était au courant de leurs projets. Par contre, le sujet dominant est conjoint au savoir et il a orienté son pouvoir en conséquence. Il savait que

⁽⁴⁹⁾ Arnaud Jacqueline, *La Littérature Maghrébienne de Langue Française*, II/ le Cas de Kateb Yacine, p. 365.

la Manifestation allait avoir lieu. Lakhdar dira: *"Ils ont tiré par rafales"* (C.E.,p.32). le sujet dominant considère le sujet dominé comme *"hors la loi"*, le traite de *"bandit"* ou de *"terroriste"*, et non comme un protagoniste, encore moins comme un partenaire. Le vouloir du colon est exclusif. Il en résulte un pouvoir suprême, sans aucune reconnaissance ni disposition de reconnaissance, d'où la répression violente et les *"représailles"* qui eurent lieu lors de la Manifestation.

Le sujet dominé est disjoint du pouvoir. Son programme consistait à asserter un vouloir, c'est-à-dire se comporter pour la première fois de sa vie en sujet. Et ce sujet est seulement visé puisque *"médité"* dans la clandestinité.

Ce que nous pouvons affirmer avec certitude, c'est que cet actant a un méta-vouloir qui peut seulement être exprimé dans une relation conflictuelle, car le sujet dominant s'oppose à tout changement. Pour lui la relation de hiérarchie doit être maintenue sans alternative. D'où la répression de toute émergence d'un actant sujet et bannissement de toute relation contractuelle qui présuppose la légalité.

C'est un système hiérarchisé des forces. Touché lors de la Manifestation⁽⁵⁰⁾, Lakhdar change de statut: sujet → il devient → non-sujet. La modification survient par une perte du contrôle des sens et le maintien du corps. La perception devient trouble et la station debout difficile. L'actant est par terre et le rapport au monde se brouille. Les sens n'accomplissent plus leur fonction, Lakhdar est *"assourdi"*, *"insensible"*. La vue est brouillée. L'oreille, qui est une écoute constante, devient rideau. Le corps se solidifie et se pétrifie. Il devient de plomb et la vue cesse. C'est la rupture avec l'entourage. Lakhdar ne reconnaît plus personne. Il y a disjonction avec son propre corps, avec le monde physique et humain alentour, et même avec les siens, les camarades de combat. Lakhdar ne contrôle plus rien, ni son corps, encore moins son jugement. Il a le statut de non-sujet. Cependant cette identité négative est vécue d'une manière euphorique. Il dit: *"c'était loin d'être triste (...) il faisait beau"* (C.E.,p.32). Pourtant, le retour à la réalité est dur, surtout quand il se retrouve seul. Cela entraîne la conscience d'une faiblesse. La destruction de l'actant collectif est un échec, car le programme engagé nécessite la masse.

Rappelons que Lakhdar s'était fixé comme condition de réussite la constitution d'un actant collectif. Mais la foule est dispersée. Cette disjonction fragilise l'actant qui perd sa hardiesse, et la dysphorie succède à l'euphorie, comme le confie Lakhdar à Nedjma: *"Mais la foule se faisait rare. Alors je ressentis ma faiblesse"* (C.E.,p.33).

⁽⁵⁰⁾ Ibid., p. 367.

Toutefois Lakhdar ne perd pas entièrement conscience. Il est à demi-évanoui. C'est un état entre la conscience et l'inconscience, un état intermédiaire. Lakhdar se place souvent dans l'entre deux pour saisir l'indicible, l'invisible et en rendre compte d'où l'abondance des oxymores. Ici nous avons la figure des "*yeux entrouverts*". Nous avons vu Lakhdar d'abord "*ni vivant ni mort*", puis entre semence et récolte, c'est-à-dire en attente, et là dans la semi-conscience. Cette posture d'entre-deux est illustrée par la fonction de porte-parole des morts, du peuple, que remplit Lakhdar.

Le lecteur est frappé par les situations similaires, souvent renforcées par la réutilisation des mêmes mots et parfois de syntagmes entiers comme "*... avec un goût ancien dans la bouche...*" employé en (C.E.,pp.18-32). Pour revenir à lui-même, Lakhdar commence par réoccuper son corps par la vérification des sens (goût, sensibilité, ouïe, vue), vient ensuite le repérage spatial et enfin la considération de l'entourage. Le corps, fenêtre sur le monde, fait défaut. L'actant est disjoint de toutes ses facultés. Il y a perte des liens avec le monde réel. Le corps est atteint. La souffrance inhibe la perception. Plus de savoir, ni de pouvoir, même celui du corps, et pas de vouloir. L'actant est dans un état second où la guerre est une "*fête*".

Un nouveau monde irréel est substitué au monde présent. Le passage suivant relate l'expérience type du non-sujet: "*Ils ont tiré par rafales, et je me suis retrouvé à terre, avec un goût ancien dans la bouche, assourdi, insensible, mais les yeux encore entrouverts. Puis la foule s'est mise à danser, et je n'ai pas rôlé, ou du moins je n'ai pas entendu mes rôles, pas plus que ceux des autres blessés, car il y avait du plomb dans mon corps et du bruit dans la ville; il me semblait tout simplement que le peuple s'était mis à danser. C'était loin d'être triste. D'ailleurs, j'avais des cigarettes. La flaque rouge où j'étais couché, je ne la voyais pas. Il faisait beau. La Manifestation n'était pas terminée. Il me semblait que les soldats étaient d'un autre monde, et quant aux policiers je les avais oubliés. Mais la foule se faisait rare. Alors je ressentis ma faiblesse*" (C.E.,pp.32-33). L'isotopie⁽⁵¹⁾ de la guerre est remplacée par celle de la "*fête*". Le procès /*danser*/ est employé avec deux occurrences avec comme agent "*la foule*" et le "*peuple*". Ainsi, /*manifester*/ est transformé en /*danser*/. Lakhdar revient à lui-même, et c'est en tant que sujet qu'il décrit l'expérience de non-sujet. Il est disjoint du pouvoir. Il dit: "*Je ressentis ma faiblesse*".

Comme nous l'avons signalé plus haut, l'assomption de l'identité de sujet se fait au travers de l'actant collectif et non de l'actant personnel pour des raisons "*d'envergure*". L'actant collectif connaît lui aussi cet état second. La communion et l'enthousiasme

⁽⁵¹⁾ Le Guern Michel, *Sémantique de la Métaphore et de la Métonymie*, p. 91.

transforment l'individu en non-sujet, car l'actant est gagné par une sorte de griserie et d'ivresse, comme l'avance l'instance narratrice dans la didascalie: "*Hurlément de la foule grisée par son propre massacre*" (C.E.,p.33). Le retour au statut de sujet ne se fait pas une fois pour toute parce que le corps est touché. Il y a flottement, comme le dit Nedjma de Lakhdar: "*Mais il divaguait toujours, en essayant de se redresser*". Notons l'ambiguïté de "*divaguer*" dû au double sens du terme, qui signifie aussi bien la perte de l'équilibre du corps, dimension du pouvoir, que la perte du jugement, dimension du vouloir. D'autant plus que le programme */se tenir debout/* déjà relevé est impliqué ici par le procès */se redresser/*. Intervient une autre forme de non-sujet, qui est celle de l'actant disjoint de la conscience patriotique.

C'est un actant qui fait passer son intérêt personnel et immédiat avant l'intérêt national. Cependant, cette évaluation là dépend de la perspective militante. Le premier exemple est celui de Tahar. Ici, il est question du "*marchand*". Nous remarquons que l'actant "*marchand*" dans l'œuvre de Kateb Yacine est évalué négativement. Tahar et le marchand d'oranges dans le "cadavre encerclé" sont des traîtres. Ils outrepassent la simple non-prise de conscience. Ce qui est en cause, c'est leur collaboration avec l'anti-sujet. Le marchand est un indicateur de la police française. Il dénonce les siens dans une période de guerre et ce type de programme est fortement réprimé. En agissant de la sorte, il se renie lui-même. Et il agit ainsi parce qu'il a peur. C'est un non-sujet. En se mettant au service du sujet dominant, il participe au maintien d'un statut négatif qui équivaut à une autodestruction. En outre, il rompt le contrat social qui le lie aux siens. Ces derniers ne se méfient pas de lui et ne se rendent compte de sa trahison qu'après coup et après en avoir fait les frais. La fonction de marchand le dote du statut de sujet de droit, mais ce n'est qu'une couverture. Hassan et Mustapha le sermonnent sévèrement et le menacent de mort. Le jeu de mots est très riche aussi. Ce qui est frappant, c'est l'effet de double qui illustre la duplicité: rapporter au sens de gagner sa vie avec la fonction de marchand, "*ça rapporte*", et au sens de moucharder, "*rapporter quelque chose à quelqu'un*". C'est le même procès avec deux significations différentes: - Faire un travail qui rapporte, - Rapporter un renseignement à quelqu'un, donner quelque chose et donner quelqu'un. Le double sens provient du jeu sur les compléments.

Nedjma exhorte Hassan et Mustapha: "*laissons-le. Ce n'est qu'un vieillard*". (C.E.,p.35). Lorsque Hassan et Mustapha lui demandent s'il a vu Lakhdar, il ne leur répondra que sous l'effet de la menace, prétextant que lui, il ne fait pas de politique, car "*ça ne rapporte rien*", alors qu'en fait il cumule deux identités. Celle de commerçant qui est une structure contractuelle et d'échange: vendre, c'est une fonction qu'il exerce en vue de "*gagner sa vie*".

Ce programme n'est en fait qu'un masque, une façade pour cacher une identité négative et malhonnête, celle d'indicateur de la police. Et là il "donne" les siens pour sauver sa peau. Ainsi, le procès "gagner sa vie" est préservé en "donnant" celle des autres. Le commerce des objets couvre un commerce de vies humaines. Le mot vie est employé au sens propre avec le verbe "donner" et au sens figuré avec "gagner", où il signifie argent. Avec le programme /moucharder/ "gagner sa vie", dans un contexte politique et de surcroît en période de guerre, est à lire au pied de la lettre. Le marchand sauve sa vie en donnant celle des autres, non par simple égoïsme, mais sous l'effet de la peur et de la menace étant donné le rapport des forces. Il est non-sujet, simple instrument du sujet dominant. Il ne recourt pas au jugement. Il est traité de "chien" par Mustapha: "*Alors, tout en dormant, tu fais ce métier de chien?*" (C.E.,p.35).

Le procès /dormir/ implique l'absence d'efforts d'autant plus que le marchand "fait semblant de dormir" pour ne pas attirer l'attention et collecter les renseignements. Au niveau manifeste, il est marchand, au niveau immanent c'est un indicateur. Au niveau du paraître, il /dort/, et au niveau de l'être⁽⁵²⁾, c'est une /écoute/. Là encore le rôle de traître et de mouchard est attribué à vieillard, génération des pères, paradigme des actants corrompus. Par ailleurs le commandant français aimerait bien que tous les Algériens soient à l'image de Tahar et du marchand. Pour lui "*les mêmes hommes se retournent*" contre eux. Il fait le bilan de l'Histoire de l'Afrique du Nord. Il attribue une identité positive au sujet dominé, qui a su, à travers le temps, évincer les différents envahisseurs. Ainsi, il annonce l'échec de son programme de capture, qui ne saurait durer. La défaite est entrevue, (voir l'emploi du futur). Le commandant dit: "*Nous ne réussirons pas à submerger ces habitants...*" (C.E.,p.36). Pourtant la France a divisé en trois le Maghreb uni, Tunisie, Maroc .et Algérie pour mieux y régner, et en plus elle dispose de l'aviation. Mais le sujet dominé est rebelle à toute autorité dominatrice. Il n'est jamais totalement soumis. Le conflit reste ouvert et non neutralisé malgré les efforts fournis par le sujet dominant: - Division de l'espace et déplacement de population avec comme règle: diviser pour mieux régner, implanter plus de colons, disposer d'une logistique militaire importante (aviation, armes modernes...). Et la force de sujet dominé est constituée uniquement d'une détermination qui est exprimée par l'oxymore "*en déroute*" "*réunis*" (C.E.,p.36).

Voyons ainsi l'ambiguïté du mot "*charges*": au sens concret, il signifie un poids, une responsabilité, relevant de la modalité du devoir, et au sens abstrait, revenir à la charge,

⁽⁵²⁾ Bertrand Denis, *Précis de Sémiotique Littéraire*, p. 242.

dans un combat impliquant la modalité du pouvoir⁽⁵³⁾ et présupposant le vouloir. Le vouloir est présent avec passage à l'acte. Cette idée de renouvellement de la "charge" a déjà été utilisée par Lakhdar (C.E.,p.29). Le commandant constate la fin d'un règne ou du moins son échec: Il dit: "... les mêmes hommes se retournent contre nous. Ils reviennent à la charge, surgis des siècles révolus, et ils mordent la poussière pour apparaître à nouveau, Numides en déroute pour d'autres charges réunis..."(C.E.,p.36). Plus loin, l'intervention de la fille du commandant permet de lire que le système colonial s'est tué lui-même à cause de son aveuglement, pensant que seule sa volonté avait droit de cité et que tout est immuable. Les propos du commandant dépeignent le sujet dominé doté d'un vouloir à l'état latent. Seul le pouvoir est intermittent. Il se soulève de temps à autre (voir les procès /revenir/ et /surgir/, /apparaître à nouveau/). Quant à l'expression "mordre la poussière", elle se prête à deux lectures. Les Nomades sillonnent le désert qui est connu pour ses vents de sable. Mais cela réfère aussi à la mort, avec les combats qu'ils ont livrés aux différents conquérants. La figure du commandant pose l'altérité au sens fort du terme.

Nous avons vu à travers Tahar et le marchand une scission de l'actant collectif les Algériens. C'est une altérité doublée d'une vraie altérité, puisque l'Autre est un étranger. En sémiotique, la première oppose un sujet et un traître. La seconde déploie un sujet et un anti-sujet. Cette dernière structure sera le moteur de la suite du texte avec l'introduction de Marguerite, fille du commandant. Elle demande à Lakhdar, qu'elle a pris pour un français dans un premier temps: "Vous êtes étranger?" (C.E.,p.37). Peut-on parler de dérision ou de dénonciation de la part de Kateb Yacine qui met ces propos dans la bouche de Marguerite. Il y a inversion des faits. En effet, c'est l'étrangère qui traite d'étranger l'originaire des lieux. C'est une dénonciation de l'ordre en place. Marguerite dit à Lakhdar: "Vous êtes étranger? Non. Vous êtes Arabe. Je le vois maintenant, en vous regardant de plus près. Vous avez le sang" (C.E.,p.37). Cette inversion est présentée comme une méprise. Lakhdar est blessé, étendu par terre. Lorsque Marguerite a ramassé Lakhdar, il était à demi évanoui et il marmonnait en français, fait qu'il ne se reconnaît pas. Il dit à Marguerite: "Vous avez dû confondre" (C.E.,p.36). Il s'est exprimé en français involontairement. Autre signe de son statut non-sujet antérieur que lui, confirme Marguerite qui a trouvé ses "paroles incompréhensibles". Cet aspect du non-sujet en fera une dénonciation de la perte de la langue maternelle. L'actant est disjoint de sa culture. L'école est francisée pour tous, malgré la grande majorité arabo-berbère. En réponse à la question de Marguerite, Lakhdar dit en rougissant: "Ce que c'est que d'être

⁽⁵³⁾ Ibid., p. 247.

à l'école..." (C.E.,p.36). Mais l'instance narratrice ne précise pas le sens de la rougeur. S'agit-il de colère, de honte ou tout simplement de gêne. Cette digression sur la langue et le fait de reléguer les originaires des lieux au rang d'étrangers permet de justifier la lutte. D'autant plus que Marguerite tiendra des propos racistes. Elle reproduira des stéréotypes courants dévaluant le sujet dominé réduit à des "poux", la bestiole la plus répugnante. Elle dit à Lakhdar: "*C'est bizarre... les autres, je ne peux pas les voir. Ils sont sales. Au dirait des poux. Vous n'êtes pas comme eux. Etendez-vous sur mon lit*" (C.E.,p.37).

Nous constatons que le rejet du sujet dominé se manifeste par les sens. L'exclusion est épidermique. Elle passe par la vue: "*Je ne peux pas les voir*", "*ils sont sales*". Cette non reconnaissance transforme le sujet dominé en objet. Pourtant Marguerite, qui a failli écraser Lakhdar, le prend dans sa voiture, l'emmène chez elle et le soigne. Elle accomplit une scission de l'actant collectif Arabes. Elle confie à Lakhdar: "*Vous n'êtes pas comme eux*". Cette conjonction est scellée au niveau de l'espace et même le plus intime. Marguerite étend Lakhdar sur son lit. Elle est sujet de droit, puisque c'est en tant qu'infirmière qu'elle le secourt: "*Heureusement, je suis infirmière. J'aime soigner les gens*" (C.E.,p.36) Son programme de secours est placé dans la dimension du devoir⁽⁵⁴⁾. Son statut d'infirmière lui dicte des obligations. Mais au niveau immanent des choses, son action est une double rébellion contre le père. D'une part, elle aide l'ennemi de son père, ce qui constitue une trahison. D'autre part, elle exerce momentanément son métier d'infirmière, alors que son père le lui a interdit. Elle en fait la confiance à Lakhdar: "*Mon père ne veut plus que je travaille*" (C.E.,p.36). Son statut de sujet de droit, "*infirmière*", est transformé par le père en sujet de la séparation car il la prive d'exercer sa vocation, elle qui "*aime soigner les gens*". Le père est ainsi dans une relation d'opposition avec sa fille. Le vouloir de l'un, "*j'aime*", est contrecarré par celui de l'autre, "*ne veut plus*". Marguerite n'a pas une identité positive. Elle est transformée en objet de possession avec une relation de hiérarchie, le père étant l'autorité supérieure. Malgré ses compétences, Marguerite n'est pas sujet. Et la rencontre fortuite avec Lakhdar est une occasion pour elle de devenir sujet, non seulement parce qu'elle exercera son métier, mais parce qu'elle sera ralliée à lui. Elle accède au statut de sujet par un concours de circonstances. Elle est la figure des français de gauche qui ont soutenu les revendications des Algériens. Ce sont surtout des français de France qui ne sont pas des colons. Lakhdar en fera le constat explicitement pour ses amis: "*Elle est de Paris. Chez-elle, c'est comme si on avait franchi la mer*"(C.E.,p.39).

⁽⁵⁴⁾. Ibid., p. 249.

Cette distinction entre les colons et la France métropolitaine est développée par Mustapha, qui dit à Marguerite: *"Oui, ce sont les colons qui décident. Ils ont obtenu à Paris que les pouvoirs soient en quelque sorte partagés entre la milice et l'armée"* (C.E.,p.41). Marguerite infirmière est un sujet de droit qui se transforme en sujet de désir. Plus loin, il sera question *"d'amour"* entre elle et Lakhdar. Et là également, la relation intersubjective est à peine instaurée qu'elle est doublée d'une rivalité confirmée par l'instance narratrice dans la didascalie. Nedjma arrive sur les lieux sans qu'il soit dit comment elle a su que Lakhdar était là. A peine le couple est-il formé qu'il se transforme en structure triadique. Seulement ici la rivalité est entre femmes: Marguerite /Nedjma/ Lakhdar. Au niveau des procès nous avons une exclusion, *"Marguerite sort"*. *"Entre Nedjma"* (C.E.,p.37). Elles ne se croisent pas au début et l'amour n'est pas encore explicite. La réaction de Nedjma est instinctive. Elle renverse la situation avec Lakhdar. Contrairement aux pages précédentes, c'est elle qui l'accuse de lui faire du mal, opérant une permutation des rôles. Lakhdar était sujet de quête et Nedjma en était l'objet. Et là, Nedjma est sujet de quête⁽⁵⁵⁾, elle poursuit Lakhdar, qui est objet de quête.

Le procédé de reprise mais avec un renversement des situations, rôles, parcours, statuts- etc. est une règle d'écriture chez Kateb Yacine et elle est présente dans toute son œuvre. Cela donne un récit formé de boucles. Et cette figure du cercle est en mouvement au sens de la révolution. Nedjma est exactement dans la même position que Lakhdar dans (C.E.,p.31). C'est elle qui formule des reproches: *"Trop loin je t'ai suivi. Ce n'est pas moi qui te garderai. Toujours tu gis abîmé dans ton propre regard, si on peut appeler regard cette araignée qui court sur ton front. Je te poursuis pendant que tu m'aveugles et que tu me frappes. Sur moi pèse ton âme cruelle, et je porte le deuil, mais tu n'es mort que pour moi"* (C.E.,pp.37-38). Le procès "gis" a été attribué à *"Matière"* (C.E.,p.18). Ici il détermine Lakhdar. Et l'araignée court sur le *"front"* de Lakhdar. Cette récurrence d'image est constante dans l'univers Katébienn comme nous l'avons déjà vu, la relation intersubjective détruit le corps. Nedjma parle de cruauté. Le protagoniste est un poids, une force qui *"aveugle"* et qui *"frappe"*. Les deux actants sont altérés. Lakhdar est *"abîmé"* et son front est sillonné de rides figurées par l'araignée.

Rappelons, cependant, que cette métaphore est un détour pour désigner l'organisation. La relation d'amour entraîne des souffrances. Nedjma envisage même la disjonction. Elle dit *"Ce n'est pas moi qui te garderai"*. Lakhdar a lui aussi proposé la disjonction

⁽⁵⁵⁾ Coquet Jean-Claude, *Sémiotique Littéraire, Contribution à l'Analyse Sémantique du Discours*, p.180.

après l'impossibilité de dialoguer avec Nedjma (voir plus haut). Et là, elle parle de "*deuil*", de "*mort*" alors que Lakhdar est vivant. Par contre, Lakhdar ici, vit la relation intersubjective comme une fusion ainsi qu'on peut le lire plus bas. Ce qui est intéressant, ce sont les transformations, car le discours des actants, tout comme l'univers du "Cadavre encerclé" est instable. A cette instabilité s'ajoute l'effet de double. Nedjma a deux aspects ici aussi. Elle est "*terre*" et "*compagne*" à la fois.

Écoutons Lakhdar: "*Je fume avec toi confondu, Terre écrasée, compagne imprévisible, de ton blé dur par surprise couché...*" (C.E.,p.38). Comme on peut le constater la fusion est totale. Elle n'est pas simple communion mais superposition, "*confondu*", l'un est pris pour l'autre. Dans "*confondu*" nous pouvons lire /*Fondre avec*/ et le feu de l'amour est suggéré par le procès /*fumer*/. Rien ne dit qu'il s'agit de cigarette. En outre, dans les pages précédentes, le "*blé*" désignait métaphoriquement Lakhdar. Ici, il est métonymie de Nedjma terre, "*ton blé dur*". Sauf que, dans cette occurrence, le blé est mûr. Il est "*couché*" tandis que plus haut nous étions au début du parcours, c'est-à-dire que le blé était de la semence. Nedjma est "*terre écrasée*", "*compagne imprévisible*" et "*blé dur couché*". Elle est non-sujet⁽⁵⁶⁾, avec une position horizontale codée d'une manière négative dans l'œuvre de Kateb Yacine. La didascalie conforte cette lecture car Nedjma est transformée par la jalousie. Elle a "*l'œil amer*" et elle a perdu sa douceur. La rivalité en fait un non-sujet. D'ailleurs l'instance narratrice parle d'impuissance et de "provocation": "*le premier projecteur met en évidence le visage tuméfié de Lakhdar, que Marguerite fixe, fascinée, à la lueur du second projecteur, révélant cet amour nouveau, éclos à l'insu du blessé. Le troisième projecteur désigne l'impuissante provocation de Nedjma, dont l'œil amer semble dissoudre la douceur rivale*" (C.E.,p.40). Le statut de non-sujet est étayé par un oxymore, "impuissante provocation". La passion est double. C'est une attraction corrélée d'une répulsion à cause de la rivalité. Cette première structure triadique est doublée d'une autre mais cette fois ce sont des hommes qui s'opposent, Lakhdar et Mustapha à propos de Nedjma. Il y a effet de double, mais aussi inversion. La rivalité qui opposait des femmes, confrontée des hommes. Nedjma / Marguerite // Lakhdar – Mustapha / Lakhdar // Nedjma.

Pour parler de cette configuration de l'amour, les actants recourent aux figures de la nature. Nedjma est transformée en "*cigogne*", Lakhdar en "*arbre*", et Mustapha en "*Corbeau*". La rivalité a été exprimée par le regard chez Nedjma et Marguerite. Avec Lakhdar et Mustapha, elle passe par les mots, mais n'aboutit pas à la dispute: Mustapha (jaloux):

⁽⁵⁶⁾ Ibid.,p.187.

"Il devient insensible, pareil à ces arbres que le bec des cigognes déchire jusqu'à l'os. Lakhdar: La même cigogne (montrant Nedjma) te fait claquer du bec. Mais je suis tranquille. Nous sommes frères. Les corbeaux ne se profanent pas entre eux..." (C.E., pp.40-41).

Le monde animal double le monde humain. La figure de l'arbre, qui évoquait l'identité d'un point de vue généalogique, désigne Lakhdar, qui, à la fin de la pièce, utilise l'arbre comme tombeau. Mourant, il se superpose à un arbre auquel il reste attaché par le couteau. Nous y reviendrons. C'est Mustapha qui identifie Lakhdar à un arbre pour la première fois. L'univers animal est, lui aussi cruel. Notons la destruction du corps "*déchire jusqu'à l'os*". Et à la "*cigogne*" est substitué le "*corbeau*" préfigurant le vautour. La rivalité est très forte, mais Lakhdar lui pose des limites, "*les corbeaux ne se profanent pas entre eux*" dit-il. D'autant plus que les rivaux sont liés dans un combat commun.

D'ailleurs, de but en blanc Lakhdar enchaîne dans la dimension politique en demandant à Mustapha: "*A présent dis-moi, où sont nos hommes*" (C.E., p.41). Cette pirouette dit autre chose comme 'passons aux choses sérieuses'. L'amour implique la dimension du vouloir, et le combat politique la dimension du pouvoir.

Pour nous, la fiction, c'est-à-dire la relation amoureuse, n'est qu'une métaphore de la relation conflictuelle au niveau de l'Histoire. La fiction double l'Histoire comme le monde végétal, spatial et animal double les actants. Toutefois Marguerite est mise dans la confiance, même à propos de secrets concernant le parti. Il y a passage de la dimension philosophique, à la dimension politique, ce qui entraîne Marguerite plus loin dans l'action. De fait, elle est impliquée dans l'action politique. Ainsi, la relation intersubjective⁽⁵⁷⁾ je/tu (Lakhdar-Marguerite) est remplacée par la relation ternaire. Elle se conjoint à l'actant collectif militants. Elle partage le savoir. Elle est dans la confiance des dernières informations du parti. Et elle prend part à l'action en donnant son avis: "*N'espérez pas que Paris désavoue l'armée*" (C.E., p.41). Par contre, en agissant de la sorte, elle désavoue son père et son pays.

⁽⁵⁷⁾ Ibid., p.184.

Chapitre 2

**Lecture Analytique de la Poétique Katébienne
de l'identité à travers l'action politique**

2-1 La poétique à travers l'action politique en devenir:

Les jeunes militants relèvent l'aspect pervers du pouvoir absolu, dont la courbe est toujours ascendante. Les colons veulent toujours plus et ne se voient "*jamais assez puissants*", (C.E.,p.41). Leur posture est celle du non-retour s'achevant par l'autodestruction du fait de la réversibilité qui est illustrée par le parricide. Nous avons la rébellion des fils contre les pères au niveau du clan des Algériens, dispute opposant Tahar et les jeunes gens. Ici, elle a lieu du côté des colons. Marguerite met fin à la relation parentale. Et les colons, pouvoir local, se démarquent de Paris, le pouvoir central. Le parricide, qui était jusque là abstrait, devient concret. Marguerite participera au meurtre de son père.

Dans le "cadavre encerclé", le statut de sujet est acquis à travers le parricide, qu'il soit concret ou abstrait. Le père, les colons sont un actant au pouvoir exclusif qui transforme le protagoniste en non-sujet, car seul leur vouloir compte. L'actant dominé doit détruire le sujet dominant pour devenir adulte, avoir une identité positive et donc être sujet. Le sujet dominant est une menace pour les autres dans un premier temps. Il finit par être un danger pour lui-même, car il ne sait pas arrêter sa propension. Mustapha décrit le colonialisme ainsi: "*Nous connaissons le pouvoir des colons. Un beau jour, ils iront vous terroriser en France. Déjà ils vous harcèlent, vous dupent, vous débordent. Ils sont vos mercenaires jamais assez puissants. Ils se retournent contre vous, au comble de la servile arrogance.*"(C.E.,p.41).

L'excès exprimé par le vocable "comble" est figuré par /terroriser/, /harceler/, /duper/, entraîne un changement qui est un retournement. L'origine, la France, devient la cible du colon. Et le colon, de Maître, devient esclave de sa propre logique. Ceci est décrit par l'oxymore "la servile arrogance" et le procès /se retourner contre/ qui présuppose les procès initiaux: /être avec/ ou /être pour/. La relation d'égalité se transforme en relation conflictuelle (voir la forme linguistique "contre"). La "puissance" se mue en "arrogance", la force se dégrade en faiblesse. Le sujet dominant se transforme en "mercenaire", simple instrument au pouvoir en expansion continu.

Nous en déduisons qu'un pouvoir a besoin d'être régulé pour éviter qu'il ne devienne son propre ennemi. Cela est illustré par la Manifestation au niveau de l'actant collectif et par le parricide au niveau de l'actant personnel. Mais les deux niveaux sont noués. Le commandant est aussi le père de Marguerite. Le lien de parenté relève de la dimension du vouloir, car il implique l'identité. Il est aussi substitut de l'actant collectif, les colons. Son titre militaire de "commandant" en fait un chef et là, il est dans la dimension du pouvoir. Il a un double statut et entre aussi bien dans la fiction que dans l'Histoire. Il subit une transformation

de destruction totale et disparaît avec le procès /tuer/. Opération que nous schématisons comme suit:

Avant	transformation	après
<i>Commandant</i>	<i>tué</i>	<i>0</i>

Cet actant est tué au niveau des deux dimensions. En tant que commandant, dimension du pouvoir, il est abattu par Hassan. En sémiotique⁽¹⁾, son statut de commandant équivaut à un sujet de droit défini par son pouvoir. Et en tant que père, dimension du vouloir, le parricide est assumé par Marguerite. Il y a assomption, car après le meurtre, elle se soucie de Lakhdar et non de son père, dont elle "*enjambe le corps*" (C.E.,p.42).

Par ce déplacement, elle barre le père. L'implicite de ce geste est la traversée, la marche sur /du corps/. C'est un meurtre symbolique. Les deux corps forment une croix et scellent la mort. En commentant l'attitude de Marguerite à Nedjma, Hassan dit qu'elle "*passse à la jeunesse en marchant sur son propre sang*", (C.E.,p.42). Elle "*traverse*" le corps du père et "*se saisit*" de Lakhdar. La relation intersubjective l'emporte sur la relation de hiérarchie. Et le lien d'amour est plus fort que le lien du sang. Marguerite transgresse l'interdit, la loi et s'allie au grand Autre, l'Arabe, le "*sale*", le "*pou*" et de surcroît l'ennemi du père. Par ce programme secondaire le père est mis définitivement entre parenthèses. Après quoi, Marguerite prend part à l'action avec l'autre clan. Elle "*emporte Lakhdar*". Elle prête sa voiture aux jeunes militants, assassins de son père. A la fin, elle part même avec eux. Ce que relate l'instance narratrice dans la didascalie: "*Marguerite vacille, puis se place résolument au centre de l'action. Elle enjambe le corps de son père pour se saisir de Lakhdar, qui se débat abasourdi*"(C.E.,p.42).

Là encore notons l'inversion des faits. Le lecteur est dupé. Il s'attend à ce que ce soit Marguerite qui soit bouleversée et abasourdie, et c'est Lakhdar qui l'est. Et Hassan, "subissant encore la fascination" du comportement de Marguerite, se demande si le tué est réellement son père. Seule Nedjma, jalouse, affecte l'indifférence. Le procès /vaciller/ figure une hésitation plutôt qu'une perte de contrôle de soi. En effet, sa détermination s'affirme rapidement (voir l'adverbe "résolument" qui modifie son procès). Son vouloir est présent et il a un prolongement dans l'action, "elle se place au centre de l'action". Son vouloir s'accompagne d'un pouvoir⁽²⁾. Son statut antérieur d'avant la rencontre avec Lakhdar était négatif. Elle était dominée par un père autoritaire. Elle ne pouvait pas accéder au stade adulte

⁽¹⁾ Greimas A-J., *Essais de Sémiotique Poétique*, p. 88.

⁽²⁾ Ibid, p. 82.

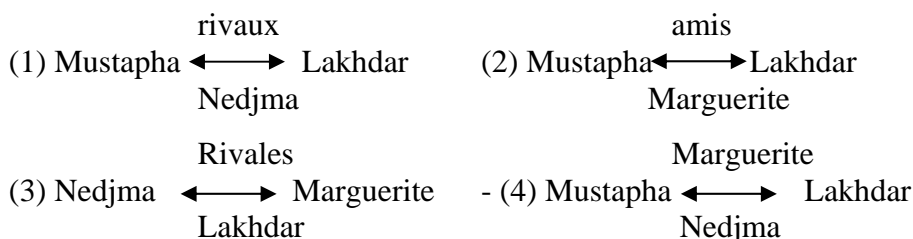
étant donné la relation de hiérarchie, où elle était sujet de la séparation quant à son métier qu'elle ne pouvait pas exercer. Et elle était non-sujet, car son vouloir était inexistant. Elle était l'objet de son père. Elle n'entreprenait aucun programme. Aux yeux de Hassan, elle était non-sujet "sommambule" et, c'est comme telle qu'elle a agi en leur présence. C'est "un de ces coups du sort" qui l'a projetée dans l'action.

Pour le lecteur ce coup du sort, tiers actant transcendant, et doublé d'un coup de foudre, tiers actant immanent. L'amour transforme l'individu auquel il peut donner des ailes et qu'il peut entraîner dans des conduites inattendues. Hassan trouve que Marguerite était non-sujet pendant le meurtre de son père. C'est une victime comme il essaie de faire comprendre à Nedjma: *"Tu as tort de la détester. Ce n'est qu'une étrangère, simple fille dépaycée, désœuvrée, réduite à la vie de caserne, étouffée par l'esprit de caste auprès d'un père sans pitié. Sa solitude l'a jetée parmi nous comme une sommambule. Elle passe à la jeunesse comme on passe à l'ennemi, marchant sur son propre sang, sans connaître ceux dont elle choisit le camp, tirée de sa réclusion par un de ces coups du sort ..."* (C.E.,p.42). Lakhdar a fait l'éloge des Ancêtres, les Numides, actant collectif. Mustapha a fait le portrait de l'actant collectif "colons" (C.E.,p.41). Et Hassan brosse celui du colon, actant personnel, père de Marguerite. L'alternance pluriel/singulier ponctue toute la pièce comme le reste de l'étude nous le confirmera.

Dans un mouvement constant va-et-vient entre actant collectif et actant personnel, l'identité advient dans un long travail de conscientisation et de justification prenant le plus souvent des allures de dénonciation, de révolte et de revendication. Cela pour légitimer la guerre, le sang et la mort car la vie n'était plus et n'est plus possible d'où l'équivalence posée par Lakhdar: vie=mort. Le colon actant collectif ou actant personnel exerce un pouvoir exclusif qui détruit les plus proches. Marguerite est transformée en "sommambule". Il y a une opération de "réduction" (voir les procès et propriétés qui caractérisent Marguerite: "étouffée", vouée à la "solitude" et à la "réclusion"). L'espace du père est un lieu d'enfermement, "caserne", "Caste", "réclusion". L'excès de possession du père propulse sa fille dans le camp ennemi. Elle quitte la sphère du père pour celle de l'ennemi-amant. Le père devient ennemi, et l'ennemi ami. La conjonction de Marguerite avec les jeunes militants n'est pas seulement dictée par les sentiments. Elle se sent interpellée par le combat des jeunes militants parce qu'elle est opprimée elle aussi.

Résumons-nous. La relation intersubjective est une triade. La masculine a pour objet de désir Nedjma et la féminine Lakhdar. Les deux triangles hissent Nedjma et Lakhdar, qui sont à la fois des acteurs et objets, double statut par opposition aux autres, qui sont simples

acteurs, c'est-à-dire sujet de quête. L'imbrication des deux triangles fait ressortir un certain équilibre, car il y a constitution d'un couple, celui de Lakhdar et de Nedjma. Ce que nous représenterons par la figure suivante.



Par ailleurs Nedjma ne comprend pas le revirement de Lakhdar et de Mustapha. Elle fait constater à Hassan: *"Devant moi, Lakhdar et Mustapha se haïssaient. Face à cette Française, leur amitié s'est renouvelée"* (C.E.,p.43). Dans cette supplique de Nedjma, le chiasme est configurationnel. Il y a un parallèle et un croisement des actants. Il faut voir aussi l'oxymore *"haine" – "amitié"* qui célèbre le passage de Marguerite et sa venue dans le clan. Le deuxième chiasme est produit par Hassan, qui adopte Marguerite. Il répond comme suit à l'inquiétude de Nedjma: *"Ainsi la jalousie d'amour cède à la fraternité des armes"* (C.E.,p.43). *"Jalousie", "amour" – "fraternité", "armes"*. La passion est reléguée au second plan. C'est la *"fraternité"* qui est mise en avant. Et les actants personnels s'effacent et se fondent dans l'actant collectif. Aucune, ni Nedjma, ni Marguerite n'épousera Lakhdar.

La relation intersubjective n'est jamais menée jusqu'à son terme. Elle est là pour figurer la passion pour la patrie. Les situations et les actants sont opposés deux à deux. Marguerite et Nedjma à travers les procès */entrer/*, */sortir/*, mais aussi en tant que rivales par rapport à Lakhdar.

Pourtant, dans les didascalies dans (C.E.,pp.42-43), elles sont parallèles, en occupant une position centrale. Marguerite *"se place au centre de l'action"* (C.E.,p.42), pour réaliser une action physique. Elle est dans la dimension du pouvoir. Nedjma est au *"centre de la scène"* (C.E.,p.43) et accomplit un faire verbal⁽³⁾. Elle est dans la dimension du savoir, car elle communique aux autres un savoir sur Lakhdar. La position du *"centre"* dote la femme d'un statut positif. Nedjma prend la parole et projette un actant collectif à l'identité négative. Elle explique comment Lakhdar, est devenu un révolutionnaire, c'est-à-dire un sujet de quête. *"Au sortir de son enfance, il projetait de vivre dans un pays étranger que je ne nommerai pas..."* dit-elle (C.E.,p.43). Il est question de France bien entendu. Mais ce projet est annulé, car

⁽³⁾ Ibid, p. 21.

Lakhdar s'est conjoint au "café", espace des adultes, espace masculin dans les pays méditerranéens. C'est aussi un lieu de parole dans lequel Lakhdar se conjoint à cet actant collectif. Enfant, il est plongé dans le monde des adultes. Nedjma dit à ce propos: *"Son père vivait dans un café, jour et nuit. Lakhdar se souvenait de l'y avoir accompagné, lorsque des temps de sécheresse laissèrent les hommes sans travail. Les ouvriers, les paysans, les petits fonctionnaires et même l'avocat ne quittaient pas le café"* (C.E.,p.43). Le père est un initiateur. Lakhdar, fait ses premiers pas dans le "café", avec son père. Mais ceci n'est qu'un souvenir. Ce qui précipitera Lakhdar dans le monde des adultes, c'est l'intervention de la police dans la rue où elle *"fit plusieurs rafles"* (C.E.,p.43). Le café devint alors un refuge. La police agit comme un propulseur. Lakhdar relégué au rang des adultes est comme violenté.

L'enfance est saccagée dans l'œuvre de Kateb Yacine. Dans le discours de Nedjma l'intervention de la police et l'entrée de Lakhdar au café sont présentées comme un lien de cause à effet, en plus du passé simple qui imprime une rapidité au procès. Elle dit: *"Chacun courut se réfugier dans les cafés, les boutiques, les bains, et jusqu'à la gare... Et Lakhdar entra au café..."* (C.E.,p.43). En outre, le père vit dans le café parce qu'il est sans travail, sujet de la séparation⁽⁴⁾. La prise de conscience et l'engagement de Lakhdar sont ainsi forcés et inéluctables. Son enfance est sacrifiée. Nedjma a pris la parole pour expliquer comment est advenu le statut de militant de Lakhdar. Et relativement à lui, elle a projeté un actant collectif sujet de la séparation. C'est un actant oisif *"sans travail"*. Mais son rôle est double. Elle sert aussi de relais ou d'introducteur au niveau de la mise en scène. Par son dire Nedjma restaure le café et par sa fonction d'annonciatrice, le passé devient présent. Des hommes vacants vont lire les journaux et parler des dernières nouvelles. Il est question de *"la condamnation du chef du parti"*. Et c'est l'avocat, homme instruit, qui lit le journal et annonce le fait. L'avocat s'inclut dans le *"nous"*. Malgré son rang d'avocat, il ne se sent pas à l'abri. L'avocat affirme: *"Sans cesse la loi nous menace, et nous le fait sentir par des sentences pareilles"* (C.E.,p.45).

L'avocat dans l'œuvre de Kateb Yacine a un statut ambigu. Et l'appellation honorifique est typographiée de deux manières différentes avec et sans majuscule: *"Maître"* (3 fois) *"maître"* (6 fois). Ce titre est dévié de son sens contextuel au sens d'avocat qui relève de la dimension du savoir. C'est au sens de hiérarchie qu'il est réutilisé impliquant la dimension du pouvoir. Plus loin un ouvrier se reconnaîtra, par opposition, comme *"esclave"*. Cette dérive des significations des termes est d'autant plus aisée que l'avocat applique la loi du sujet

⁽⁴⁾ Klinkenberg Jean – Marie, *Précis de Sémiotique Générale*, p. 239.

dominant. Il est du même côté de la barrière. C'est un confrère des juges, de ceux là qui ont condamné le chef du parti.

Chez Kateb, les fonctionnaires comme les pères sont corrompus. Et la dénonciation est souvent le résultat d'un jeu de mot. Ainsi, l'équation⁽⁵⁾ Maître / Esclave est reposée: - Un fonctionnaire : "*Voilà le Maître qui pleure*" (C.E.,p.44). - Un ouvrier: "*Moi je préfère ma tête d'esclave*" (C.E.,p.46). L'implicite de cette deuxième réplique est une lourde dénonciation. L'avocat est un actant à la solde du sujet dominant, pas en tant que traître, mais en tant qu'il a vendu son âme. Il entre dans le paradigme des pères, de Tahar et des marchands, qui inclut les traîtres et les mouchards. Dans l'imaginaire populaire Algérien "*avocat*" et "*mouchard*" sont synonymes, sinon fortement liés. L'identité de l'avocat est négative aux yeux de ses compatriotes.

Ainsi, son identité est dénigrée, on lui préfère celle de non-sujet, de l'esclave ou de l'ouvrier, qui sont réduits à une force musculaire dans la perspective du sujet dominé bien entendu. Car ce dernier garde un vouloir immanent. Le statut manifeste de non-sujet n'est qu'un gagne-pain. Et dans les projets de vengeance des jeunes militants, l'avocat aura "*une condamnation légère*", mais condamnation quand même. Pourtant, l'avocat dénonce les injustices dans les propos tenus en leur présence. Il donne même des explications et des conseils aux jeunes Lakhdar, Mustapha et Hassan. Il dira: "*La loi, et les colons: il est bien condamné. (...) Il mourra en prison*".

L'avocat dont l'identité est positive, actant personnel, projette à son tour un actant collectif, la loi et les colons. La loi et les colons sont équivalents. La loi est celle des colons, elle est là pour préserver leurs intérêts et représenter leur volonté. Le pouvoir et le devoir se superposent. Le pouvoir est un. Le législatif, le juridique et l'exécutif sont aux mains des colons. Avocats et juges, lois et colons sont synonymes pour un indigène. L'anti-sujet a un pouvoir totalitaire. Cet actant et ses lois coupent la société en deux: d'un côté ceux qui promulguent la loi et l'appliquent à leur avantage, de l'autre ceux qui subissent à leur dépens. C'est une loi partielle et injuste, une réalité amère. L'avocat dira: "*Ce n'est pas la première fois*".

En effet, ici même dans le "*cadavre encerclé*" dans (C.E.,p.24), où il est dit qu'un jeune homme a été condamné par le tribunal militaire pour un simple regard jugé outrageant. Cette loi aveugle qui frappe sans raison évidente est perçue par Mustapha comme une

⁽⁵⁾ Ibid, p. 245.

menace. Aussi projette-t-il un actant collectif en danger. La loi qui a accablé "*le chef du parti*" s'abattra sur tous. Le fait divers et singulier est transformé en menace collective. Et là nous retrouvons le processus de généralisation. Le "*il*" devient "*nous*". Mustapha dit: "*Il me semble, maître à vous entendre, que nous serons tous tôt ou tard condamnés?*" (C.E.,p.45). Le balancement: actant personnel, actant collectif, sphère personnelle et sphère impersonnelle, produit un mouvement dynamique⁽⁶⁾ constant avec progression au niveau de l'identité: elle était négative avec le statut de non-sujet, elle est devenue positive avec le programme de dénonciation et même passage à l'acte avec l'assassinat du commandant.

Le conflit est ouvert. L'autre clan répond par des représailles en condamnant le chef du parti à vingt ans de travaux forcés. Mais le lien n'est pas fait. C'est le lecteur qui l'établit. Et les menaces redoutées donnent lieu à des projets de revanche et à des programmes de changement de la loi. Nous avons vu que Lakhdar a posé comme condition de réussite de son programme la constitution d'un actant collectif. C'était une simple intuition et un sentiment sécuritaire.

Ici, l'avocat suggère aux jeunes militants de n'agir qu'en tant qu'actant collectif, par une stratégie tactique. L'accomplissement par un actant personnel d'un programme placé dans la dimension politique est une grave erreur et, même une autodestruction. L'actant collectif est une nécessité car il constitue une force. Un lecteur hâtif parlera d'écriture s'enroulant sur elle-même, ou de simple répétition.

Nous pensons plutôt que c'est une écriture qui pose d'abord des jalons et y revient pour progresser. Il y a un travail de maturation qui s'opère menant à la révolution. Les dimensions ne sont pas les mêmes. Dans le discours de Lakhdar, c'est la dimension du vouloir qui est impliquée. Nous étions dans un univers poétique. Et avec l'avocat, c'est la dimension du savoir et celle du pouvoir qui sont posées parce qu'il s'agit de stratégies de guerre et c'est un homme instruit qui parle. C'est un sujet de droit qui a de l'expérience. Les dires de l'avocat sont là pour confirmer les appréhensions de Lakhdar qui détaille: "*Vous voulez dire que le chef du parti a été le seul à se rebeller, et que toujours il récidive sans pouvoir nous convaincre? Vous voulez dire que nous ne l'avons pas suivi jusqu'au bout?*" (C.E.,p.45). La "*récidive*", c'est-à-dire la répétition, est un moyen pour "*convaincre*"

⁽⁶⁾ Ibid, p. 250.

La répétition⁽⁷⁾ n'est pas une simple redondance. Elle est un élément constitutif de l'ensemble car la reprise n'est pas un simple calque. Il y a toujours du nouveau. L'invariable est corrélé au variable. Cette réplique de Lakhdar est une sorte de métatexte pour lire Kateb Yacine. Ce que Lakhdar a énoncé en tant que sujet de quête, révolutionnaire sans expérience, est ici confronté par les explications d'un homme de loi, un avocat qui de surcroît "*connaît beaucoup de juges*" et qui est "*inscrit au barreau depuis vingt ans*" (C.E.,p.45). Il dit: "*Cependant la loi ne frappe point les masses. Tant que nous serons ensemble, elle nous laissera vivre ou soumis (...) je prétends qu'il est insensé de sortir d'un peuple affamé, ignorant comme le nôtre, pour tomber de soi-même sous le coup de la loi. Vous voyez bien que ce malheureux, en définitive, se retrouve abandonné. Sa condamnation ne sert qu'à nous intimider un peu plus, et nous ne faisons que subir les rafles sans y être pour rien ...*" (C.E.,p.45).

Accomplir un programme politique comme actant personnel relève d'un statut de non-sujet, car cela revient à manquer de discernement, "*il est insensé de sortir d'un peuple...*". Il s'ensuit un procès de chute: "*tomber... sous...*". Cela équivaut à une autodestruction. En plus, cela entraîne une destruction transitive du fait des représailles dont sont victime les siens. D'autant plus que le "*peuple*" est "*affamé*", "*ignorant*". C'est un actant réduit à un ventre creux, et dont la tête est vide. La bravoure de l'actant personnel est un acte gratuit. Il n'est reconnu par aucun clan, ni le sien, encore moins celui de l'opposant. De sujet de quête il se transforme soit en objet zéro s'il est mort, soit en sujet de la séparation du fait de non reconnaissance s'il est seulement emprisonné. Pour l'instant l'actant collectif est un actant non organisé. Il s'agit de la "*masse*", de la "*foule*", du "*peuple*" qui est paralysé par les "*rafles*" à la suite de représailles.

Les propos de l'avocat se recourent avec ceux de Tahar. Pour eux, la lutte est inutile, parce que le peuple est pris en otage "*sans y être pour rien*", dans un but d'intimidation. Il y a même du découragement dans son discours, car il prêche l'inaction et la modération. Il relève surtout le poids des représailles, l'inaptitude du peuple et la vanité des actes individuels. Dans son argumentation, il oppose la loi et les colons, c'est-à-dire un actant organisé et sujet de droit à un actant informe et inculte, disjoint du savoir et de l'avoir. C'est un non-sujet, simple corps démuné, "*affamé*" dont la préoccupation est par conséquent de trouver à manger, ce qui est la première nécessité. L'avocat est dans une position inconfortable, car il n'est totalement

⁽⁷⁾ Sboui Taïeb, *La Femme Sauvage de Kateb Yacine*, p. 91.

admis ni d'un côté ni de l'autre. Et sa seule préoccupation consiste à maintenir l'ordre établi, celui de la hiérarchie et de la soumission qui semble lui convenir, puisqu'il dit: "*Tant que nous serons ensemble, elle nous laissera vivre soumis*" (C.E.,p.45). Il y a un effet déceptif dans ses propos terminés par "*soumis*".

L'avocat reste fidèle au paradigme⁽⁸⁾ des pères, sujets de droit relevant de la logique des places. Il est le pendant de Tahar. Il faut maintenir un ordre où il a une place, même inconfortable. Il n'est pas question pour eux d'engager une logique des forces dont il ignore l'issue. C'est le statisme qui le détermine tout comme le sujet dominant dont le programme consiste à réprimer toute émergence du vouloir. L'identité de sujet n'est pas reconnue à l'indigène qui doit demeurer un non-sujet. C'est le sujet au sens monarchique qui doit persister, c'est-à-dire le non-sujet. L'avocat se hasarde à jouer le rôle d'éveilleur de conscience. Mais, il reste au seuil du procès. Il communique son savoir, sa sagesse aux jeunes militants. Cette transmission se fait par suggestion et non par des propos ouverts et engagés. Il ne s'implique pas dans le combat. Mustapha et Lakhdar reprennent ses propos et les explicitent. Il en précise le sens et rendent l'implicite explicite, (voir les formes linguistiques: Lakhdar: "*Vous voulez dire que...*" et Mustapha: "*Il me semble, maître, à vous entendre que ...*" (C.E.,p.45). Lui se contente d'acquiescer: "*Ah! Mon fils, vous m'avez compris!*", "*oui, mon fils, toi aussi tu comprends*" (C.E.,p.45).

Notons que le rapprochement de l'esprit exprimé par le procès /comprendre/ est en rapport avec les formes linguistiques. Le "*vous*" devient "*tu*". Pourtant, l'avocat reste sur la défensive et finit par se retirer en projetant la figure du tiers actant "Dieu": "*Dieu vous aide, mes enfants. Je vais voir si le journal est arrivé*" (C.E.,p.46). Il se décharge sur Dieu et se cantonne dans un rôle passif de consommateur, lire les journaux, c'est-à-dire suivre les événements de loin. Contrairement à lui, les jeunes militants se mettent au travail. Ils commencent une réunion. Leur identité est placée dans la dimension du pouvoir. Ils passent à l'action en disant: Lakhdar: "*C'est le moment de s'y mettre...*" Mustapha ("tirant un carnet de sa poche"): "*la séance est ouverte*" (C.E.,p.46).

Le lecteur tire lui aussi ses conclusions. L'identité de l'avocat a un aspect positif malgré tout. Il incite indirectement à aller à l'avant. La scène a d'abord été transformée en café. Maintenant, elle sert de lieu de militantisme, sorte de bureau d'ordre. Les mots, les objets, l'espace sont souvent détournés de leur sens premier chez Kateb Yacine. Lakhdar fera une extrapolation à partir du verbe "*inscrire*". L'avocat est "*inscrit au barreau*", donc "*leur*

loi n'est pas inaccessible". Le côté négatif de l'identité d'avocat, conjoint à l'espace et au savoir de l'Autre, est transformé en moyen de lutte. L'avocat est un mauvais modèle revu et corrigé. C'est lui qui emploie le premier ce procès */inscrire/*, saisi et récupéré par Lakhdar comme une balle qu'il faut rebondir mais à un autre niveau. La phrase "*s'inscrire au barreau*", c'est-à-dire avec et à côté du sujet dominant est transformée en s'inscrire contre le sujet dominant.

Les mots rebondissent comme des balles figurant un tir fusant d'une bouche et repartant d'une autre avec une signification nouvelle. Lorsque l'avocat dit qu'il est "*inscrit au barreau depuis vingt ans*", Lakhdar lui répond: "*Vous me donnez envie de le faire*" (C.E.,p.46). Il réutilise la même expression mais à des fins nouvelles. Son programme consiste à changer la loi, qu'elle s'applique dans l'autre sens, ce qui constitue la révolution, car elle induit un changement de situations. L'avocat se retire au moment où Lakhdar, par un jeu de mots, superpose à travers le procès */inscrire/* le barreau au maquis. Le maquis est substitué au barreau.

Le passage s'opère par une pirouette comique où Lakhdar s'érige en chef et ambitionne de modifier le cours de loi. Lakhdar s'exclame: "*Je pense à cet homme qu'on vient de condamner. Lui aussi est inscrit au barreau pour vingt ans, mais de l'autre côté du prétoire. (...). Donc, leur loi n'est pas inaccessible... Il suffit de s'inscrire au barreau. Mais ce sera de l'autre côté du prétoire, car la loi va changer de camp*" (C.E.,p.46). Les "*vingt ans*" d'ancienneté au barreau de l'avocat, qui renvoient au passé, sont mis en parallèle avec les "*vingt ans*" de condamnation à tirer en prison du chef du parti, qui sont futurs. Le café est transformé en tribunal condamnant le sujet dominant et sa loi. Lakhdar projette une révolution (voir le retournement dénoté par "*de l'autre côté de...*" et le procès */"changer"/*). Il transforme l'espace d'exclusion, où seuls sont admis les instruits, ceux qui ont fait de longues études, en un lieu d'inclusion, "*Tout le monde peut ici s'inscrire au barreau*". Le barreau⁽⁹⁾ est une limite, une droite de séparation qui ne fonctionne que dans un sens, car l'autre est barré. C'est la ligne de démarcation et une parole d'exclusion.

D'un côté il y a les forts et de l'autre les faibles. C'est aussi une prison et là la droite devient cercle. Lakhdar vise à renverser cet ordre selon le mode de la dérision, où l'opération de transformation est accélérée. Lakhdar est souvent désigné par la figure de la fourmi, qui accomplit un travail lent et tenace. Son programme consiste à réussir une révolution des êtres.

⁽⁸⁾ Ibid., p. 88.

⁽⁹⁾ Ibid, p. 93.

Le peuple informé doit devenir une armée organisée et des personnes sûres. C'est pourquoi il n'accepte pas dans son camp, malgré le "tout le monde" utilisé tout à l'heure, la participation d'actants sujets de droit jugés faux et corrompus et souvent traîtres.

D'ailleurs, Tahar et l'avocat se retirent d'eux-mêmes. Seuls les actants sujets de quête sont admis pour construire la nouvelle identité et instaurer la nouvelle loi. C'est le paradigme des vierges, des enfants et des fils. Tahar sera pratiquement chassé avant la réunion. Lakhdar lui dira: "*Nous commencerons quand tu seras parti*" (C.E.,p.46). Lakhdar agit en responsable, même si la séance est présidée par Mustapha, puisque Lakhdar est blessé et qu'il revient du combat. C'est Mustapha qui ouvrira la séance. Il dit: "*La séance est ouverte*" (C.E.,p.46). Il est aussi le secrétaire du parti puisqu'il tire le carnet de sa poche. "*Le carnet*" est ici un document du parti. Le carnet du parti relève de la dimension du savoir et du pouvoir. Il se rapporte à un actant collectif. A partir du mot "*inscrire*", le tribunal est transformé en "*maquis*", puis en prison par l'entremise de "*barreau*".

Le lecteur est happé par les transformations en chaîne. Les exemples sont multiples car le génie de Kateb Yacine est en partie ce pouvoir-là. En effet, le poète est quelqu'un qui travaille avec/sur la langue. Donc, pour mieux lire Kateb Yacine et partager son plaisir, il faut creuser de ce côté-là. Il y a éparpillement des actants. L'avocat est parti de lui-même. Tahar est chassé et le reste est demeuré sur place. Les actants se scindent en deux. Les sujets de droit⁽¹⁰⁾ (l'avocat- père), relevant de la dimension de l'être et, entrant dans une logique des places, ils sont disjoints des actants sujets de quête (fils et opprimés hors du système), placés dans la dimension du devenir et qui sont pour la logique des forces. L'identité de ces derniers est à venir. Elle est projetée dans le futur avec un programme de construction en cours. Et le procès à réussir est un processus dialectique car il doit déboucher sur une identité nouvelle et il promet l'avènement de la nation, l'Algérie arabo-musulmane qui n'existait pas auparavant.

Le programme délimité au cours de la réunion vise à transformer la prison en maquis. Les actants doivent entrer en prison. Ainsi, l'emprisonnement sera provoqué et voulu. De ce fait la capture ne sera plus une capture, mais une capture du capturant, car elle est un piège. Capture à la puissance deux: (capture)². Le sujet dominant est piégé dans son propre espace. La capture est transformée en moyen de lutte. Le sujet dominant est combattu dans son propre terrain, dans un espace de répression. L'espace qui était utilisé pour briser la lutte va devenir un maquis et un lieu d'organisation du combat.

⁽¹⁰⁾ Bertrand Denis, *Précis de Sémiotique Littéraire*, p. 61.

Le programme a pour objectif de libérer tous les "détenus", c'est-à-dire transformer l'actant prisonniers, sujets de la séparation, en actants conjoints à la liberté. Lakhdar, qui était non-sujet après la Manifestation, avec la formulation de ce programme, devient sujet. La suite des événements nous permettra de voir s'il s'y maintiendra ou pas. Le sujet de quête⁽¹¹⁾ est pour le moment au début de son parcours, c'est-à-dire à la phase de simples projets concernant toute la nation. Aussi le vouloir est-il subordonné au devoir. C'est un dessein qui dépasse l'individu, même si l'actant s'automandate lui-même.

En effet, son héroïsme est corrélé et subsumé par la solidarité, qui est un sentiment très fort. Le devoir est également présent par un autre biais. C'est que l'actant n'est pas libre de construire son identité comme il veut, car elle dépend du sort du pays et de celui des compatriotes. L'actant est sujet hétéronome dans la relation conflictuelle qui l'oppose à l'anti-sujet. Le procès de lutte est transitif et réfléchi à la fois. Lakhdar combat et risque la mort. Le résultat de procès échoit aux compatriotes. Et s'il reste en vie, il est lui aussi bénéficiaire de l'action. Le statut d'hétéronomie absorbe celui d'autonomie, même si Lakhdar est responsable.

Dans les propos suivants, il inclut dans son combat même "les bandits de droit commun", condamnés par le pouvoir en place. Il récupère ainsi l'adage populaire 'l'ennemi de mon ennemi est mon ami'. Il vise une "libération totale". Mustapha proclame: "... Il faut organiser les salles communes, malgré la présence des condamnés de droit commun; ne pas être arrêté par surprise, mais pénétrer dans les pénitenciers, avec un plan de libération totale, comprenant même les bandits de droit commun, car nous n'avons pas à juger ceux qui sont à l'autre bout de nos chaînes" (C.E.,p.47). Un actant collectif est disjoint d'un objet de valeur, "la liberté".

Le programme consiste à transformer cette disjonction en conjonction avec l'objet manquant. Au niveau de ce programme secondaire qui est l'évasion de la prison, seul le vouloir de l'actant est positif. Cette identité n'est pas reconnue par l'anti-sujet. Conjoint au vouloir l'actant est hors la loi, recherché et condamné à la clandestinité.

2 2 La poétique à travers l'action politique et les figures de la droite et du cercle:

Nous avons vu que Marguerite et Nedjma occupent une position par rapport au "centre" ce qui présuppose un cercle. Lorsqu'elles s'effaceront et seront remplacées par les hommes au niveau de la scène, c'est le mot "barreau" qui servira de fil conducteur. Notons

⁽¹¹⁾ Ibid., p. 57.

que le barreau⁽¹²⁾, une droite, symbole du phallus, est une notion associée au masculin. Par contre, le "centre"⁽¹³⁾, élément du cercle, est prêté aux femmes. Mais le "barreau", droite, se transforme en cercle, car il est question d'emprisonnement et même de prison à violer (voir le procès /"pénétrer"/ substitué au procès /"arrêter"/).

Briser le cercle de la réclusion consiste à morceler "barreau" en "barre" et "eau". L'"eau" évoque la mer, c'est-à-dire l'évasion. La barre, qui est le cercle de la capture et de l'oppression, est réduite à l'"eau" espace de la liberté, de la jouissance, car il est celui de la mère. "Arrêter" présuppose un obstacle et "pénétrer" implique à faire voler en éclats les chaînes.

Le procès de coupure est commode, même pour le mot barreau qui devient barre + eau. Ce procès est projeté par Lakhdar qui veut changer la loi. La loi, c'est la règle, la limite. Brisser la barre pour se conjoindre à l'eau, la mer figure de la patrie. La première partie du programme projeté sera réalisée. Nos actants réussiront à pénétrer dans la prison. Le "trio" Lakhdar, Hassan et Mustapha "sont réunis dans la même cellule" (C.E.,p.47), comme ils l'avaient prévu. Après le cercle et la droite, c'est le triangle, trio, qui est employé. Ce triangle devient carré en prison par la conjonction avec le responsable. Il se fait de nouveau un retour au cercle avec le projet de "libération totale"

Jusque là nous pouvons dire que le sujet dominé est sujet, car il a pu tromper la vigilance du sujet dominant, qui est le réel captif à cause de l'emprisonnement volontaire, si on peut s'exprimer ainsi. Et la prison n'est pas un espace de capture. Les actants y sont de leur propre volonté et comme ruse de leur part, même s'ils ne peuvent pas en repartir quand ils veulent. Leur objectif est de rencontrer le chef et de filtrer la prison. Les propos de Lakhdar: "Vous voulez dire que nous ne l'avons pas suivi jusqu'au bout?", sont appliqués à la lettre. Le procès /suivre/ est accompli au sens littéral. Les jeunes militants suivent leur chef en prison avec un plan de libération bien entendu.

Le procès d'emprisonnement qui concernait un actant personnel est suivi d'un emprisonnement de groupe, actant collectif. Le singulier "il" devient pluriel "ils", au "flux masculin il faut ajouter le reflux pluriel", selon la formulation de Lakhdar dans le (C.E.,p.19).

La première inscription du titre "cercle des représailles" est actualisée dans la rue, qui est une impasse. Au niveau visuel, c'est aussi bien une droite brisée, demi droite fermée d'un côté. Et là, c'est le sujet dominant qui réprime un actant collectif. Acte auquel répondent les

⁽¹²⁾ Ibid., p. 54.

⁽¹³⁾ Ibid., p. 53.

jeunes militants par le crime du commandant, ce sont les deuxièmes représailles. Le commandant est tué dans sa maison. Sa propre fille s'est retournée contre lui.

C'est une forme de réversibilité, car ce qui détruit vient de l'intérieur par retournement. La maison du commandant devient sa propre tombe. Le sujet dominant répond en arrêtant "*le chef du parti*". Et là, le sujet dominant est figuré par le "*barreau*", le tribunal. La loi, droite, entraîne l'emprisonnement, c'est-à-dire le cercle. Le sujet dominé veut porter cette fois un coup dur à l'opposant par des représailles qui le toucheront en tant qu'actant collectif. D'où le dessein de "*renverser la loi*", "*libérer*" tous les prisonniers ce qui implique la neutralisation du pouvoir du sujet dominant. Le sujet dominé pénètre dans l'espace du sujet dominant pour l'attaquer. Il est entré dans la maison du commandant pour s'en prendre à un actant personnel, et il s'infiltré dans la prison pour combattre un actant collectif. Le sujet dominant est pourchassé dans son propre espace. C'est une manière de faire vider les lieux au sujet dominant, qui est éjecté en quelque sorte. Le commandant tué sera transporté hors de chez-lui. La maison est vidée. Et la loi au tribunal va changer de côté. La prison doit être vidée de ses détenus.

Il y a mouvement⁽¹⁴⁾ de bascule qui évacue l'ancien et le remplace par le nouveau. Le trio réussira-t-il ce prodige? Au niveau du paraître il a le statut de sujet de la séparation en tant que prisonnier. Mais au niveau de l'être, il est sujet de quête en raison de ses projets de libération. La liberté visée ne porte pas sur la sphère personnelle mais sur la sphère collective. Cependant ce programme est entravé. Lakhdar sera condamné à mort. Et l'attente est pénible pour lui. Il dit: "*Une fois la sentence entendue, le temps n'est plus qu'un souvenir de fusillade future...*" (C.E.,p.48). L'actant humain (Lakhdar) est tiraillé entre le passé et le futur. Le présent difficile est évacué.

Cet écartèlement est exprimé par l'oxymore⁽¹⁵⁾ "souvenir" et "future" qui encadre le programme secondaire "fusillade". La mort prématurée n'est pas étrangère à l'actant humain qui en fit la première expérience avec la mort du père, actant personnel, et au cours de la Manifestation, actant collectif. Nous retrouvons là une espèce de réflexe chez l'actant qui, pour se prémunir contre les situations difficiles, se réfugie dans le passé. Lakhdar se remémore les jeux d'enfants avec Mustapha, à qui il dit: "*Ce sont des souvenirs d'école*" (C.E.,p.48). Ils font allusion aux jeux à la guerre des écoliers.

⁽¹⁴⁾ Arnaud Jacqueline, *La Littérature Maghrébienne de Langue Française*, II/ le Cas de Kateb Yacine, p. 368.

⁽¹⁵⁾ Milly Jean, *Poétique des Textes*, p. 251.

L'enfance est fauchée, tuée dans l'œuf et happée par le monde des adultes. L'écolier est confronté à l'Autre. Et cette relation est problématique à cause de la pauvreté, même pour Mustapha, dont le père est (vivant) un "oukil". Pour lui, il y eut un début de relation passionnelle avec l'institutrice, mais elle est vite estompée. Et l'école est non pas un espace de savoir mais un lieu où le fossé se creuse petit à petit entre les enfants des deux communautés. Et le seul jeu relaté est celui de la guerre. L'enfance est l'espace de la conscience du malheur. L'actant est sujet prématuré.

L'enfance reste un objet de nostalgie, car elle a été confisquée tout comme la patrie. Au lieu d'être un âge d'insouciance, elle a été une conscience aiguë de la perte, d'où le ressentiment et la haine qui permettent de surmonter l'épreuve. Le parcours du souvenir par le cheminement de la mémoire, dimension du savoir, est parallèle à celui du corps, dimension du pouvoir à travers le procès *"jaillir"*. Lakhdar confie à Mustapha: *"Mais à présent, je sens mon sang jaillir, au visage d'hommes toujours les mêmes"*. (C.E.,p.48).

A la réminiscence du souvenir correspond une sensation de remontée intérieur du sang. Mais le parcours intérieur devient extérieur avec une violence. Il quitte le corps et éclabousse l'Autre (voir le procès *"jaillir au visage d'hommes..."*). Ce procès a une origine, qui est le corps de Lakhdar, et une cible, limite, qui est "le visage" de l'opposant.

Le procès *"jaillir"* est ambigu. Le sang monte au visage de Lakhdar. Et il jaillit au visage des "hommes". L'ambiguïté se pose au niveau du complément d'objet indirect *"visage"* qui devrait être au pluriel. Un problème de lecture se pose. *"Au visage"* est à lire avec ce qui précède ou ce qui suit? Le syntagme est détourné au profit d'un autre. L'écriture du *"visage"* au singulier préfigure la fusillade. L'exécution perfore le corps, d'où le sens jaillit et se répand sur l'Autre. *"Visage"* peut être attribué aussi bien à Lakhdar qu'aux *"hommes"*. Il y a empiètement de l'un sur l'autre. Il y a superposition. Cette superposition devient plus bas un *"face à face"*. Ainsi, par des considérations sur la *"sentence"*, qui est un procès concernant le passé et le présent en vue d'une issue sur le futur, l'actant humain déploie l'espace de l'enfance à travers *"le temps"* et par *"le souvenir"*. La *"sentence"* présente favorise la remontée dans le temps et l'inscription du conflit, même dans la sphère de l'innocence, au niveau du jeu, qui est rétrospectivement lu comme une initiation et une préparation à ce qui devait advenir.

L'enfance, la mémoire et le moment présent sont des sphères parallèles où le sujet dominant et le sujet dominé s'affrontent continuellement. Lakhdar dit à ce propos: *"Dès l'enfance, je les voyais comme des ennemis. Déjà la haine m'étouffait. La haine et le besoin de*

les prendre un jour face à face. Pour savoir s'ils nous ont vraiment vaincus" (C.E.,p.48). Le passage précédent contenait une isotopie⁽¹⁶⁾ du "sang" et celui-ci, celle de la "haine". Ce sont l'une l'inverse de l'autre. Ce que nous pouvons représenter par le tableau suivant:

<u>"haine"</u>	<u>"sang"</u>
<i>Psychologique</i>	<i>corporel</i>
<i>/étouffer/</i>	<i>/jaillir/</i>
<i>implosion</i>	<i>explosion</i>
<i>rétenion</i>	<i>empiètement sur l'Autre</i>

Lakhdar se réfugie dans le statut de la passion qu'il enracine dans un passé lointain, c'est-à-dire l'enfance. Une passion qui est une répulsion, la "haine", et qui est à son point extrême. Cet excès est exprimé par le procès *"étouffer"*. Le sentiment reste en-deçà de la limite car il est contrebalancé par la volonté d'affronter l'anti-sujet. Ce qui est *"une promesse de lutte"* comme l'a déjà affirmé Nedjma dans les pages précédentes. La haine se transforme en motivation produisant *"le besoin"* d'agir sur/contre le sujet dominant.

Le parallèle face à face est illustré par l'oxymore⁽¹⁷⁾ *"étouffer"* trop, idée de plein, et *"besoin"* manque, idée de vide, tour à tour associés à *"haine"* qui est en quelque sorte régulée par deux mouvements, un de faiblesse (*"étouffer"*, *"vaincus"*) et un de la force (*"besoin"* et *"prendre"*). Il y a croisement des éléments du chiasme qui se trouve noué: *"haine m'étouffait"*, *"la haine et le besoin de les prendre"*. L'actant prédique l'état passionnel et projette un statut positif à travers le programme de revanche et de renversement. Les mots rebondissent souvent dans un contexte différent, avec un sens voisin, sinon contraire. La *"sentence entendue"* en (C.E.,p.48) où le savoir est positif, devient *"Alors nous ignorions la sentence ennemie"*, le savoir est négatif.

L'actant "hommes" figure l'opposant. Il est projeté par Lakhdar, ensuite Mustapha reprend des pans d'expression employés par Lakhdar. Il dit: *"Dès l'enfance nous avons su qu'il faudrait les battre. Dès que nous avons pu courir, nous avons pris la fronde et le maquis. En vain, ils ont prévenu nos coups. En vain nous périssons à leur place: notre sépulture leur sera toujours réservée."*(C.E.,p.49). L'actant ignore totalement le statut d'autonomie. Il est sujet hétéronome dès l'enfance. Le tiers actant est introduit ici par la forme linguistique *"il faudrait"*. C'est un tiers actant transcendant qui est l'honneur et la patrie. Le procès *"courir"*

⁽¹⁶⁾ Ibid., p. 248.

⁽¹⁷⁾ Le Guern Michel, *Sémantique de la Métaphore et de la Métonymie*, p. 73.

convoque à l'esprit le programme /*se tenir debout*/ énoncé par Lakhdar dans l'incipit. L'actant qui n'était défini que par un seul prédicat /"*courir*"/, est propulsé dans la dimension du devoir.

Et le pouvoir du corps s'est transformé en action politique figurée par "*la fronde et le maquis*". La première expérience est une structure conflictuelle: sujet dominant et sujet dominé. Mustapha est moins enthousiaste que Lakhdar. Ses propos sont défaitistes (voir la répétition de "*en vain*" et le procès "*nous périssons à leur place*"). Mustapha projette une identité négative comme issue au conflit. L'échec est une constante, puisqu'il concerne même le futur: "*notre sépulture leur sera toujours réservée*". L'emploi du futur, "*sera*", et de l'adverbe "*toujours*" rendent compte du découragement de Mustapha.

L'avenir est bouché, puisque le devenir est lui aussi dysphorique. Il ne reste de sujet dominé après l'affrontement que la "*sépulture*". "*Nous*" est transformé en objet zéro. Plus, le sujet dominé est sous le pouvoir du sujet dominant même après la mort. Il est hanté par l'idée de profanation du sacré.

Dans l'incipit, Lakhdar nous apprend que les cadavres restent exposés au soleil. Le dernier acte revient au sujet dominant qui "*féconde*" et profane les "*sépultures*". Pourtant Mustapha se ressaisit en quelque sorte. Après avoir accordé un privilège apparent au sujet dominant, il lui réserve une destruction. Nous avons déjà vu que la capture est une feinte. Et là aussi il n'est pas épargné. Mustapha en annonce la chute: "*Ils tomberont comme des mouches par le seul effet de notre absence. Comment pourraient-ils vivre sans nous?*" (C.E.,p.49). Les actants répartis dans un espace nivelé à la verticale haut/bas⁽¹⁸⁾ à travers les figures des "*mouches*" et du "*sépulcre*". Le sujet dominant est un parasite du fait de la figure "*mouches*" qui le désigne, mais aussi par le programme "*vivre sans nous*".

Le procès "*nous périssons à leur place*" se transforme en 'à leur tour'. Le sujet dominant est un monstre qui dévore ce sur quoi il repose et sur quoi il finit par s'effondrer. Et "*Sépulture*" contenant le corps du fait du procès de dévoration devient un espace vide. Le plein devient vide. Le sujet dominant creuse par conséquent sa propre tombe. Et "*réservée*" qui signifie mettre à part pour quelqu'un, c'est-à-dire un privilège, devient une mauvaise surprise du fait du piège. La victoire du sujet dominant n'est qu'apparente, car il est dupé par le sujet dominé. En effet, c'est la capture qui le guette (voir le procès final /"*tomber*"/ employé au futur, "*ils tomberont*").

⁽¹⁸⁾ Ibid., p. 76.

La mort⁽¹⁹⁾ est un moyen pour introduire un déséquilibre par l'absence d'un des éléments de la structure de hiérarchie. La répétition en écho par les deux moitiés du chœur des propos de Mustapha, qui lui-même a repris les propos de Lakhdar, comme nous l'avons signalé est une forme d'initiation mais aussi de pluralisation de l'actant qui est disposé au combat

C'est une forme de constitution de l'actant collectif militant qui s'élargit de plus en plus. Au début, c'était un actant personnel, en l'occurrence Lakhdar. La répétition par le chœur produit au niveau de la lecture un chiasme, un croisement. Au niveau des formes géométriques, cela donne un cercle. Nous avons: Mustapha: "*Ils tomberont comme des mouches par le seul effet de notre absence. Comment pourraient-ils vivre sans nous?*" Chœur:

"... *Comment pourraient-ils vivre sans nous? Par le seul effet de notre absence, ils tomberont comme des mouches. Comment pourraient-ils vivre sans nous?*"(C.E.,p.49). Le statut négatif est dépassé par l'oxymore immanent qui se traduit par une chute en cascade. Le sort du sujet dominant dépend de celui du sujet dominé et, si l'un meurt, l'autre aussi par conséquent.

La destruction du sujet dominant est programmée sur la base de la logique du Maître et de l'Esclave solidairement liés, où la chute de l'un entraîne celle de l'autre. Le haut tient grâce au bas. Les mots ont une première signification, mais lorsque nous arrivons à la fin du passage, un nouveau sens surgit, notamment à travers *"réservée"*. Il y a un effet de surprise et la destruction du sujet dominant s'opère par un effet boomerang⁽²⁰⁾. Le sujet dominant est figuré par la vermine qui dévore le corps, se dévore elle-même et finit par disparaître. C'est une loi de nature. Cette idée rejoint celle du colonialisme imbu de son pouvoir qui finit par concourir à sa propre perte comme nous l'avons déjà relevé. L'image est figurée par le retournement.

Le mouvement de retour⁽²¹⁾ en arrière au niveau de la lecture figure un redressement. Le chiasme⁽²²⁾ formé par la répétition en écho par le chœur des paroles de Mustapha contient la vie au niveau des éléments extérieurs et la mort au-dedans. Cette image rejoint celle du programme qui fait de la prison un maquis, un espace d'activité. La vie comme l'action sont transférées à l'intérieur d'un espace clos, la tombe et la prison. L'image du tombeau est

⁽¹⁹⁾ Coquet Jean Claude, *Sémiotique Littéraire, Contribution à l'Analyse Sémantique du Discours*, p. 151.

⁽²⁰⁾ Ibid., p. 150.

⁽²¹⁾ Ibid., p. 153.

⁽²²⁾ Milly Jean, *Poétique des Textes*, p. 157.

appuyée par l'ambiguïté de la phrase introductive de la didascalie, où le procès *"décliner"* joue sur l'homonymie *"chœur"*/ cœur.

L'instance narratrice dit: *"Ainsi la voix du prisonnier a décliné dans le chœur de la foule qui la renvoie en écho..."* (C.E.,p.49). Les deux mots sont superposés l'un apparent et l'autre immanent en figurant le conflit. Quelle signification donner au son[Koer]? Le niveau formel reprend l'image des mouches dévorant le corps. Et le chœur, l'écho présuppose le vide, mais aussi une présence, d'où la superposition de chœur/cœur. Et le chœur recouvre et évoque le cœur qui a disparu après le procès de dévoration. Dans la didascalie le procès *"décliner"* est construit avec un *"dans"*, complément circonstanciel *"décliner dans"*. La répétition en écho par le chœur est un passage de l'actant personnel à l'actant collectif. Et il joue aussi sur le dedans dehors. Mustapha est en prison et la foule est dehors. Cela donne le schéma suivant:

1 moitié du chœur	Lakhdar, Mustapha	2 moitié du chœur
de la foule	prisonniers et bourreaux	de la foule
<i>"rue"</i>	<i>"prison"</i>	<i>"rue"</i>

La voix ne se perd pas, le chœur la reprend. L'actant personnel est repris par l'actant collectif. L'espoir renaît. Mustapha dira: *"Le sommeil n'est plus de ce monde. Pour celui qui verra l'aurore toute nue. Comme un amant défiant la nuit à la course..."* (C.E.,p.50). Il y a *"course"* et *"défiance"*, en vue de la conjonction avec l'objet de la quête. La patrie est figurée par l'amante. L'effort à consentir pour réussir cette union est exprimé par les antinomies⁽²³⁾ suivantes:

"sommeil"	"défiance" présupposant la veille
(repos)	(labeur)
"nuit"	"aurore"
(obscur)	(clair)

Il y a passage de la relation conflictuelle à la relation intersubjective illustrée par le parallèle entre Mustapha et les deux moitiés du chœur. Actant personnel et actant collectif sont conjoints par la reprise des mêmes phrases formant un double chiasme avec inversion: *"le sommeil n'est plus de ce monde. Pour celui qui verra l'aurore toute nue, comme un amant défiant la nuit à la course.... Pour celui qui verra l'aurore toute nue, le sommeil n'est plus de ce monde"* (C.E.,p.50).

⁽²³⁾ Ibid., p. 158.

Au niveau de ce chiasme l'actant a une identité positive, c'est un "amant". Un "amant" fervent est dissimulé au creux du chiasme où la lumière, "aurore toute nue", succède à l'obscurité, "sommeil nuit". L'actant retrouve sa violence. La simple réplique se transforme en "colère" et le mot "guerre" sera enfin lâché par Lakhdar:

*"Est-ce que l'approche de la mort rend notre
colère plus terrible,
Est-ce que nous vivons les rêves belliqueux de l'en-
fance,
Est-ce la guerre ou est-ce un rêve?
Il y a cent ans qu'on nous désarme.
A peine reste-t-il de quoi partir pour la chasse..."* (C.E.,p.49).

L'exaltation tourne à la dénonciation. En outre, la présentation typographique est intéressante dans la mesure où une certaine lecture est codée. En effet, il y a jeu sur les majuscules et minuscules. Tous les vers commencent par une majuscule sauf deux: "colère plus terrible", "fance".

Nous avons vu plus haut qu'il y a jeu homonymique entre cœur/ et cœur. Ici "fance" qui fait l'objet d'un enjambement⁽²⁴⁾, peut être lu comme un mot d'ordre "fonce". Il est en relief du fait de son isolement. L'actant a un statut positif car il affirme une dénonciation et exhorte au combat, "la guerre". Le "rêve" du sommeil et de l'amant dans le chiasme précédent se transforment ici en cauchemar avec le contexte de la guerre. D'ailleurs, "rêve" et "guerre" sont mis en parallèle dans la phrase interrogative: "Est-ce la guerre ou est-ce un rêve?". L'identité de l'actant est dans la dimension du devenir, car il doit remédier à un double manque "le temps et l'espace", comme l'affirme Hassan: "le même Lakhdar à court de temps et d'espace". (C.E.,p.50). Lakhdar donne à son statut négatif une portée "universelle". Il parle d'"oppression universelle" (C.E.,p.51).

Nous retrouvons le procédé de généralisation. Lakhdar se rallie à tous les opprimés de la terre. Certains des écrits de Kateb Yacine sont consacrés à des causes relatives à tous les opprimés de la terre. Kateb Yacine prend le parti des faibles, ce qui constitue une preuve de son esprit révolutionnaire.

Face à cette inscription dans un combat universel⁽²⁵⁾, Lakhdar a un statut de sujet hétéronome qui est seulement visé, car l'identité réelle d'un opprimé est soit un sujet de la

⁽²⁴⁾ Ibid., p. 162.

⁽²⁵⁾ Kateb Yacine, *La Modernité Textuelle*, p. 30.

séparation soit un non-sujet. Lakhdar projette un actant, "*notre pays*", à la fois tiers actant en tant que patrie et second actant en tant qu'objet de désir. Lakhdar s'implique dans un actant collectif "*nous*" à l'identité négative. Même l'objet visé a des propriétés dysphoriques.

En effet, "*le pays*" est pauvre, disjoint de l'avoir et vidé de sa force, car les "*hommes sont décapités*". Il est sans pouvoir dans ces deux acceptions en tant qu'avoir et en tant que force. Cet aspect dysphorique est atténué par Lakhdar, qui garde la mémoire des disparus. Notons le jeu sur le vocable "*tête*" et "*décapités*". Lakhdar prête sa tête en quelque sorte à ceux qui ont été décapités. Et la disjonction est parée par la "*rencontre*" placée dans la dimension du savoir, parce qu'il s'agit de la mémoire.

Mais, cela implique aussi la dimension du devoir du fait de la solidarité sans limites. Il est prêt à "*suivre*" les disparus, c'est-à-dire à mourir pour eux et comme eux. Les relations à cet actant sont perçues par le corps à travers les procès /"*ressentir*"/, et celui de la vision avec trois occurrences de "*je vois*". La perception est interne, en dedans avec "*ressentir*" et externe, en dehors, avec "*voir*" qui implique la distance: Lakhdar déclare: "*Je ressens mieux l'oppression universelle*

*Maintenant que le moindre mot
Pèse plus qu'une larme.
Je vois notre pays, et je vois qu'il est pauvre.
Je vois qu'il est plein d'hommes décapités
Et ces hommes, je les rencontre un par un dans ma
tête
Car ils sont devant nous, et le temps nous manque
pour les suivre!"* (C.E.,p.51).

Le programme de Lakhdar consiste à venger tous ces hommes. Cette vengeance est suggérée par la fusion. L'image d'inclusion des têtes des décapités dans la sienne, mais aussi par la disposition typographique de son discours. Deux vers commencent par une minuscule: "*tête*"

"pour les suivre".

Et "*tête*" est mise en exergue avec un procès /*suivre*/. Lakhdar prend la tête de la file pour engager la lutte. Nous constatons que l'identité négative de non-sujet ou de sujet de la séparation sert toujours de prétexte pour projeter un statut positif. Lakhdar, qui a affirmé "*le temps nous manque*", affirme dans la même page: "*Car nous tenons le Temps blessé entre nos dents*" (C.E.,p.51). Le changement est aussi typographique, le "*temps*" est calligraphié "*le Temps*" avec une majuscule. Et nous avons vu que le jeu sur les lettres majuscules et

minuscules n'était pas gratuit. Il programme une certaine lecture. Paradoxalement c'est le temps avec majuscule qui est maîtrisé. C'est un actant "*blessé*" et "*tenu*" entre les "*dents*" de l'actant collectif. Les "*dents*" sont un instrument de capture et de destruction utilisées comme tenailles ici. L'actant dénonce un affront, "*hommes décapités*", "*Temps blessé*", et y remédie par la conjonction et par la projection d'un programme de réparation. Sa préoccupation centrale est le renversement des situations, ce qui constitue une révolution⁽²⁶⁾ figurée par le mouvement.

Voyons la figure de "*tête*" dans le passage suivant: "*C'est le moment de ne plus avoir de tête*"(C.E.,pp.51-52). "*Tête*" change de signification. Le sens propre se substitue au sens figuré. La phrase: "*C'est le moment de ne plus avoir de tête*" est à lire dans deux sens différents: au sens de la frivolité, mais surtout au sens littéral, car les soldats prennent les prisonniers par petits groupes et les exécutent. Il est dit dans la didascalie "*Trois inconnus qui sont fusillés*" (C.E.,pp.51-52). Le mot "*tête*" à lui seul forme une isotopie⁽²⁷⁾. En effet: - C'est une partie du corps, "*décapités*",

- tête de file avec "*suivre*", foncer.

- tête, espace de la mémoire "*rencontrer*",

- lieu de réflexion et de jugement, "*ne plus avoir de tête*", "*chasser les idées noires.*" Ce terme est parfois associé à la disjonction, exemple "*ne plus avoir de tête*", "*décapités*", et aussi à la conjonction, "*rencontrer*", "*suivre*". Le programme d'exécution commence par un programme secondaire qui est celui de la "*torture*". Et le passage de l'attente dans la cellule à la torture est marqué par un chiasme.

Le chiasme, figure de cercle, est toujours assorti d'une droite. Deux formes géométriques que nous avons relevées dans les pages précédentes. Premier officier: "*Tu seras exécuté dans ta cellule.* Chœur: "*Dans ta cellule tu seras exécuté. Tu seras exécuté dans ta cellule*" (C.E.,p.52). Le cercle est figuré par "*cellule*" et la droite par le fusil présumé par le procès /*exécuter*/ substitué à "*fusillé*" dans le (C.E.,p.51). Le fusil, droite, est dérobé et enfoui au niveau immanent.

D'ailleurs, Lakhdar ne sera pas fusillé. Le cercle et la droite déterminent aussi l'espace. Les personnes qui déclament sont dans la prison, figure du cercle. Et le chœur est dans la rue, forme de la droite. Par ailleurs, il y a une inversion par rapport à cette symbolique. Marguerite et Nedjma, qui sont apparentées au cercle, comme nous l'avons vu, sont dans la rue qui

⁽²⁶⁾ Ibid., p. 28.

⁽²⁷⁾ Milly Jean, *Poétique des Textes*, p. 163.

évoque la droite. Et Hassan, Mustapha et Lakhdar associés à la droite, sont dans la prison, image du cercle⁽²⁸⁾. Cela produit une inversion entre la forme de l'espace et le sexe des actants. Les deux femmes, cercle, sont dans la rue, droite. Et les trois hommes, droite, sont en prison, cercle. Le chœur n'est pas neutre. Ce n'est pas un écho passif car il permute les membres des phrases proférées par les orateurs.

En effet, il y a inversion au niveau de la forme linguistique, par exemple: "*Tu sera exécuté dans ta cellule*" devient: "*Dans ta cellule tu seras exécuté*". Même le processus de reprise sera renversé. Au début, c'est le chœur qui est à l'extérieur qui reprend les paroles déclamées. Et là, c'est Lakhdar qui, de l'intérieur reprendra les propos du chœur, et ce pour marquer la fin de ce va-et-vient verbal. Cette inversion est présente aussi au niveau des actants. Lakhdar et Mustapha, qui déclamaient, sont remplacés par le "*Premier officier*", dont les propos seront repris par le chœur comme pour Lakhdar et Mustapha. C'est la reprise par Lakhdar qui y mettra fin. Le chiasme suivant achèvera ce phénomène d'enlacement et de croisement. Mais ce chiasme contient d'autres phrases. Nous n'avons relevé que les éléments répétés et entrant donc dans une structuration: Nous avons:

"Voici la parisienne

La fille du bourreau

Voici la parisienne

Voici la parisienne

La fille du bourreau

Elle tarde, elle a tant tardé

A rejoindre le camp des victimes

Voici la parisienne

Elle tarde, elle a tant tardé

A rejoindre le camp des victimes ..." (C.E.,pp.53-54). Les dernières répliques ne constituent pas un chiasme. Ce brouillage des figures met fin à la déclamation et va de pair avec la sortie de prison de Lakhdar. Le cercle est brisé. Cette imperfection figure aussi la tête fêlée de Lakhdar, transformé en non-sujet par la torture que lui ont infligée ses "*bourreaux*". Notons que la transformation est aussi linguistique⁽²⁹⁾. Le "*barreau*" devient "*bourreau*". Le statut de non-sujet est attesté par le "*premier officier*" et par le "*chef*". Lakhdar est transformé au non-

⁽²⁸⁾ Le Guern Michel, *Sémantique de la Métaphore et de la Métonymie*, p. 78.

⁽²⁹⁾ Ibid., p. 90.

sujet par le sujet dominant pour être utilisé comme moyen de dissuasion, d'où sa libération. Il ne sera pas achevé. Le premier officier constate: *"On dirait qu'il a perdu la raison. Les tortures, sur un type comme lui, soit dit sans vous manquer de respect, ça ne donne rien. Ils sont habitués"* (C.E.,p.53).

Les propos du chef sont plus explicites du statut de non-sujet, qui est un moyen de dissuasion. Le lecteur ne doit pas se laisser obnubiler par le sens manifeste de ses paroles. Il s'agit de tenir compte aussi de l'implicite qui exprime une dénonciation. Le sujet dominant ne s'arrête devant rien pour imposer sa logique. Son programme qu'on peut lire comme suit: Le sujet dominant transforme Lakhdar sujet dominé en non-sujet au moyen de la torture. Cette identité négative est exprimée par les formes linguistiques: *"foutu"*, *"vision"*, *"criera comme un possédé"*. Cette même transformation, non-sujet, est récupérée et utilisée comme moyen de dissuasion. Écoutons-le: *"Il est foutu. Il aura des visions toute sa vie. Il criera comme un possédé. Qu'il retourne chez ses amis. Qu'il retourne chez sa mère. Quand ils le verront, ils comprendront"* (C.E.,p.53).

Ainsi, Lakhdar a subi deux transformations. Il est non-sujet et message, d'où *"Comprendre"* avec deux occurrences. Il est réduit à un colis *"retourné"* à l'envoyeur. Le sujet dominant sévit dans la dimension du pouvoir par la torture et dans celle du savoir par l'envoi de message, et ce en vue de transformer les indigènes en sujets zéro. La destruction de l'actant personnel, Lakhdar, le chef du parti, implique celle de l'actant collectif. Le sujet dominant vise à figer le sujet dominé dans une identité négative. Par ses sévices il détermine même le futur étant donné sa logique statique. Au contraire le sujet dominé veut sortir de sa stagnation. Nous avons vu Lakhdar tenir des considérations sur le temps et viser des changements. Marguerite a été sensible à cela et elle a joué un rôle d'adjuvant. Malgré cela son geste sera jugé tardif. Le chœur dira: *"Elle tarde, elle a tant tardé"* (C.E.,p.54). Marguerite, s'est ralliée au sujet dominé *"trop tard"*. Le sujet dominé a agi trop tôt. Il ne s'est pas bien préparé, d'où les massacres qui ont suivi la Manifestation.

Le procès est à examiner par rapport au temps pour en reconnaître ou pas l'efficacité. Ainsi, le sacrifice du père ne vaudra pas une reconnaissance à Marguerite. Pour Lakhdar la relation intersubjective dont elle rêve est vouée à l'échec. Quand à sa propre relation avec Marguerite il dira: *"Jamais je ne l'aimerai. Mais je l'ai toujours regrettée"* (C.E.,p.54). Le lecteur constate que les propos de Lakhdar sont loin d'être insensés. Au contraire, il affirme une non-reconnaissance de Marguerite, à travers laquelle il vise le sujet dominant, dans la didascalie, il est dit: *"Lakhdar prend Marguerite par le bras"* (C.E.,p.54).

La disjonction avec Marguerite résulte d'une décision. C'est l'assomption d'un vouloir. Dans la dimension de l'être, la fermeté est explicitée par "toujours" + passé composé + affirmation: "*Mais je l'ai toujours regretté*". Dans la dimension du devenir, la détermination est exprimée par "Jamais" + futur + négation: "*Jamais je ne l'aimerai*". Les deux extrêmes temporels "toujours", "jamais" enferment Marguerite dans une sorte de dilemme illustré par le refus de la relation d'amour et l'affirmation d'un désir manqué à travers le procès /"regretté"/. Lakhdar actualise une autocensure. Le désir est confiné dans le passé et persiste sous forme de regrets. Lakhdar n'évalue pas le programme de Marguerite par rapport à lui-même mais par rapport à l'actant collectif. Ainsi, la relation intersubjective est subordonnée à la relation conflictuelle.

2.3 La poétique à travers l'action politique et l'assomption d'une identité positive:

Lakhdar est de nouveau livré à lui-même dans la rue. Il est "*hagard*", "*égaré*" selon l'instance narratrice (didascalie de C.E.,p.54). A sa sortie de prison, Lakhdar ne rencontrera que des femmes: d'abord, l'amante Marguerite de qui il se sépare, ensuite, Nedjma qu'il traitera de sœur, et enfin la mère qu'il laissera dans le doute. Nedjma l'aborde en tant que femme voilée et inconnue. C'est après qu'elle révélera son identité. Elle se propose pour soigner Lakhdar et pour le guérir. Elle lui dit "(à voix basse)": "*Suis-moi, Lakhdar je te ferai retrouver la raison*" (C.E.,p.55). Elle commence d'abord par vérifier s'il l'a reconnue. Elle demande: "*Qui suis-je, selon toi?*". Mais Nedjma est voilée. Aussi, cette question à prendre au premier degré. Elle n'est pas là pour tester les facultés de Lakhdar.

L'identification ne peut pas se faire par les yeux, mais par la voix. Cependant, Nedjma parle à voix basse et interpelle Lakhdar par son nom. Nedjma manifeste une certaine familiarité. Relevons sa volonté de s'occuper de lui. Elle "*prend Lakhdar par la main: Allons*". Et emploie un nous inclusif présupposé par le procès /"allons"/. Mais Lakhdar garde ses distances. Il dit ne pas entendre ce qu'elle dit. A la question d'identification de Nedjma, il opère une transformation, l'amante devient "*la sœur*" au sens large de fraternité. La relation intersubjective est modifiée en relation humaine.

Il y a une sorte de désistement qui n'est pas un abandon, mais plutôt un glissement du personnel au collectif. Il dit: "*Ma sœur, ou la sœur d'un autre, peu importe*"(C.E.,p.55). Au niveau linguistique⁽³⁰⁾, le possessif "Ma" devient le déterminant général "la". Ce passage du particulier au général est parallèle à la transformation qu'il fait subir à Nedjma.

D'abord simple "étoile", elle est "Grande Ourse". Notons l'emploi des majuscules qui connotent une certaine transcendance. "Grand" impliquant un volume plus important, et "Ourse" un animal de forte corpulence. Ainsi, la forme illustre le contenu. L'affirmation "mon étoile" de la (C.E.,p.18) est changée en "la Grande Ourse" (C.E.,p.55). Nedjma revient à la charge et demande: "qu'est-il advenu de Nedjma?" (C.E.,p.55). Pour elle Nedjma est un nom de femme, simple désignateur permettant l'identification. Un signifiant renvoyant à une personne puisqu'il s'agit d'un nom propre.

Cependant, Lakhdar répond en se situant du côté du signifié c'est-à-dire du sens arabe d'"étoile", par conséquent un nom commun d'espace. D'ailleurs l'instance narratrice nous dit dans la didascalie (C.E.,p.55) qu'il a "les yeux levés au ciel". Pour lui Nedjma est un objet inanimé, objet du monde. Ce quiproquo fait émerger le sens arabe qui est immanent. Ainsi: Nedjma = signifiant⁽³¹⁾ français identifiant une femme. Nedjma = signifié d'un espace, objet de vision, étoile, sens arabe. Le rapport à la femme est transformé en relation à l'espace par l'exploration des différents sens du mot Nedjma.

Nous avons vu que ce procédé est courant chez Kateb Yacine. Le sens latent des mots ou expressions est exploité dans un mouvement de renversement et d'émergence. Lakhdar "lève les yeux". Nedjma qui est à côté de lui est remplacée par l'étoile au ciel. Dans les propos suivants, Lakhdar soulève un problème de perception car la nuit a cédé le pas au jour. Il dit: "Autrefois c'était la Grande Ourse. Après cela j'ai dormi. Comment la distinguer en plein jour?" (C.E.,p.55). Le passage est exprimé par le parcours temporel: "Autrefois", "Après" et la nuit, "plein jour", avec un jeu de lumière *obscur/clair*. La nuit est présupposée par le procès /dormir/. Nedjma est maintenant au grand jour. La petite lumière dégagée par l'étoile est noyée dans la lumière environnante du jour.

Ainsi, ce qui était dans l'ombre et clandestin est dévoilé au grand jour, connu de tous. Le vouloir latent est devenu manifeste. Ce dévoilement est d'abord l'expression d'un vouloir profond lors de la Manifestation du 8 Mai 1945. Il est la guerre après 1945. La réussite est présupposée: Elle est exprimée par le passage de l'obscur au clair, mais aussi par la substitution de "Grande Ourse" à la minuscule "étoile".

Au niveau de la fiction, ce procès de révélation est illustré par la suppression du voile, comme l'affirme l'instance narratrice dans la didascalie, (C.E.,p.55): "La femme dévoilée s'avère être Nedjma". La "Grande Ourse", espace du haut, n'est pas visible, car elle est voilée

⁽³⁰⁾ Klinkenberg Jean-Marie, *Précis de Sémiotique Générale*, p. 256.

⁽³¹⁾ Ibid., p. 300.

par la lumière du jour. Inversement Nedjma, femme liée à l'espace du bas, était voilée est maintenant "dévoilée", au grand jour. Nedjma l'étoile invisible en haut à cause du jour est visible en bas. L'idéal est incarné par la Femme. Nedjma est descendue sur terre, la guerre est ouverte. Amante et objet de rêve des militants, elle était associée au haut, processus de sublimation. Maintenant, elle n'est plus amante. Elle est sœur. La fraternité l'emporte sur l'amour passionnel. Avec ce nouveau visage, elle est sur terre. Le conflit est ouvert. C'est la guerre. Nedjma incarnait la guerre.

Pour opérer le passage Nedjma -Femme- idéal- guerre, l'actant humain recourt au quiproquo. Il utilise les figures du cosmos et du poétique⁽³²⁾. Nedjma, elle, reste au niveau de la fiction et de passion amoureuse. C'est le domaine du privé et de la relation intime. Ce rêve intime est devenu par Lakhdar de tous. Ne dit-il pas: "*Ma sœur, ou la sœur d'un autre, peu importe*". L'effacement de l'actant personnel et de la relation intersubjective se fait au profit de l'actant collectif et de la relation conflictuelle. Lakhdar est relégué au second plan par nécessité dramatique et pour des besoins de mise en scène. Il a accompli son rôle. Il est basculé dans le statut de non-sujet, car c'est la guerre, et le collectif l'emporte sur l'individuel.

Le lecteur constate que cette identité négative n'est pas réelle. Le discours de Lakhdar est cohérent. Il est non-sujet au niveau du paraître et sujet au niveau de l'être. Aux questions de Nedjma, il répond en tant que sujet. Il a par conséquent deux identités, l'une manifeste et l'autre immanente. Nedjma lui dit: "*Te voilà bien changé...*" (C.E.,p.55). Elle dénonce indirectement le sujet dominant qui est l'agent de la transformation. Elle l'accuse de ne pas avoir procédé à une destruction totale de Lakhdar. Le sujet dominant s'est contenté de l'aliéner. Elle préfère la mort à la folie. La dénonciation est implicite. Elle dit: "*j'aurais préféré m'asseoir sur sa stèle, au lieu de le voir vaciller comme un aveugle ou un fou. Plaise à Dieu que la nuit tombe enfin sur lui...*" (C.E.,p.55). Lakhdar a accompli son programme. Doté de statut du non-sujet, Nedjma le fait déjà mourir. Elle dit à Marguerite (C.E.,p.56) que Tahar a fait son malheur.

Cette affirmation est une prolepse du crime dans (C.E., p. 56), où Tahar poignardera Lakhdar. Nous avons vu dans les pages précédentes comment Nedjma a joué le rôle d'annonciatrice. Elle parle aussi de "*tombée de la nuit*" qui est une métaphore de la tombée du rideau à la fin de l'acte. Lakhdar non-sujet doit rentrer dans l'ombre. Notons l'isotopie du noir qui favorise cette lecture. Le noir est évoqué d'une manière figurée avec "*aveugle*" et "*fou*",

⁽³²⁾ Ibid., p. 302.

ainsi au sens propre avec "nuit". L'instance narratrice nous dit dans la didascalie (C.E.,p.55) que "Lakhdar a disparu dans la coulisse", contrairement à Nedjma qui s'est "dévoilée" plus haut. Nedjma et Lakhdar accomplissent des procès inverses. Lakhdar a noyé la lumière de l'"étoile" et de la "Grande Ourse" dans le grand jour. Et Nedjma fait le contraire, elle plonge Lakhdar dans l'obscurité de la cécité, de la folie et de la nuit. Elle invoque pour cela le tiers actant Dieu, "Plaise à Dieu que...". Mais elle souhaite aussi la tombée de la nuit, car c'est là qu'elle est perceptible, étant étoile. "... que la nuit tombe enfin sur lui" (C.E.,p.55).

Ainsi, le souhait qu'elle formule a pour objet Lakhdar au niveau littéral et elle-même, Nedjma, au niveau profond. Lorsque Lakhdar ira vers Nedjma qu'il demandera: "Pardon, ma sœur, où va tu?" (C.E.,p.56). Nedjma entraînera Marguerite et abandonnera Lakhdar à Tahar, qui est non-sujet, car il a consommé beaucoup d'alcool. Il est "ivre mort" (C.E.,p.56). Alors que dans (C.E.,p.24) il a prétendu ne plus boire et faire la prière. Nedjma affirme une disjonction vis-à-vis de Lakhdar. Elle confie à Marguerite: "Il est fou! Je ne veux pas le voir." (C.E.,p.56). Les deux femmes quittent la scène, où Lakhdar se retrouve seul avec Tahar. Ce dernier à une identité négative. Il est non-sujet. Il traite Lakhdar de "vipère".

Notons l'ambiguïté de la figure à la fois féminine par le genre et masculine par la forme évoquant le serpent, objet phallique et animal rampant. Après, Tahar accomplit un infanticide en poignardant Lakhdar. Ce programme constitue une réplique au parricide dans (C.E.,p.42). Les deux crimes forment un chiasme⁽³³⁾: *Parricide* : - les fils → /tuer/ → le père (le commandant).

- *Infanticide*: le père (Tahar) → /tuer/ → le fils (Lakhdar). Au niveau manifeste, le sujet de droit, qui est le père, actualise une vengeance sur le sujet de quête, le fils. C'est en tant que non-sujet, "ivre mort" qu'il réalise ce programme. Et au niveau immanent, Tahar est la figure du sujet dominant, car son acte constitue une représaille. Un père a été tué. Il s'en prend à ses assassins.

Ce mouvement de représailles se déroulant alternativement dans un clan, puis dans l'autre, est illustré par la reprise des répliques par le chœur. Ce mouvement dynamique de balancement décrit l'interaction du conflit. Cet échange de meurtre touchant l'un et l'autre camp va entraîner une mobilisation plus grande, puisque le parti se réorganise dans les pages suivantes. Lakhdar aura ainsi réussi son programme de constitution d'un actant collectif.

⁽³³⁾ Milly Jean, *Poétique des Textes*, p. 170.

La prise de conscience est entamée au café d'abord, en prison ensuite par les répétitions du chœur, où, déjà le "je" de Lakhdar et de Mustapha est remplacé par le "nous". Et le "nous" du chœur deviendra plus loin le "nous" des militants du parti. Avant le coup de poignard, Lakhdar "vacillait". Il n'arrivait pas à se tenir droit. Maintenant qu'il est frappé par Tahar il "chancelle". La posture du corps renseigne sur le statut sémiotique de l'actant humain.

Nous avons vu que "se tenir debout" correspondait à une identité positive qui était visée par Lakhdar. Il y a perte de l'équilibre d'abord mentale. Lakhdar a été qualifié de "fou" et par le sujet dominant et par Nedjma. Et après l'attentat, la perte de l'équilibre concerne le corps qui est mutilé.

L'instance narratrice affirme que: "*Lakhdar chancelle vers l'oranger auquel il reste accroché pour ne pas s'écrouler*" (C.E.,p.56). La position debout est retrouvée grâce à "*l'arbre*" et au "*couteau*". Le couteau qui est un instrument de destruction permet à Lakhdar de s'accrocher à l'arbre. Lakhdar réussit à "*se tenir debout*" malgré la blessure. Il se superpose à l'arbre. Ce dernier n'est pas un paysage mais une illustration de la généalogie⁽³⁴⁾ comme nous l'avons vu. Lakhdar s'est conjoint aux racines dans les pages précédentes où il évoque le passé, "*l'arbre familial*". Et là il s'accroche au tronc, niveau perceptible qui équivaut au présent. C'est par le sacrifice que l'identité advient. Lakhdar affirme l'identité Algérienne qu'il revendique. Il vise à la faire ressusciter.

Nous avons vu que le procès /ressusciter/ équivalait en arabe à se mettre debout. L'idée de résurrection est suggérée par l'image du crucifié: Lakhdar est attaché à l'arbre avec le couteau. C'est une référence au christianisme et à l'Islam par l'évocation d'"*Abraham*" (C.E.,p.60).

Dans l'Islam le père allait sacrifier son fils à Dieu. L'Islam et le christianisme sont superposés, comme l'est Lakhdar à l'arbre, c'est-à-dire à l'identité. Lakhdar serait le mouton et le tiers actant n'est plus Dieu, mais la patrie. Par ce programme, Tahar, "*bourreau*" devient "*victime*", car il est traître. Il sera exécuté à son tour par les militants. Un actant anonyme dévisage Lakhdar et lui attribue un statut de sujet de la séparation. Il projette un actant personnel à l'identité négative: un homme (apitoyé): "*Encore un malheureux qui s'en va...*" (C.E.,p.56). Un autre actant intervient et projette quant à lui un actant collectif sujet de la séparation: "*un autre homme: Tous les miens sont morts brûlés. La maison est en cendres*"

⁽³⁴⁾ Arnaud Jacqueline, *La Littérature Maghrébienne de Langue Française*, II/ le Cas de Kateb Yacine, p. 400.

(C.E.,p.57) L'actant anonyme "*homme*" dresse un bilan constatant les dégâts causés par le sujet dominant. Ce qui constitue une forme de dénonciation et une prise de conscience⁽³⁵⁾.

Au début de la pièce, les actants avaient des noms précis. Depuis la libération de Lakhdar, et parallèlement à l'opération de généralisation, les actants sont anonymes. Ils sont désignés par "*une femme*", "*un homme*". Ce procédé est un moyen d'expansion du conflit, qui ne se limite plus au cercle des jeunes militants. Il devient l'affaire de tous. A l'instar de Lakhdar, l'actant anonyme qui est la parodie du chœur projeté, lui aussi, d'abord un actant singulier, ensuite un actant pluriel. Lakhdar, le blessé des premières pages, a projeté l'actant collectif pour dépasser son identité négative. Il ne se contente pas de faire des constats puisque la colère et la révolte s'ensuivent. Il répondra à l'actant précédent: "*Hé, l'homme! Tu pleure parce que la révolte est brisée? Ne pleure pas.*" (C.E.,p.56). Lakhdar ne désespère pas, "*s'accrochant toujours à l'oranger*" (C.E.,p.56).

Le procès /*s'accrocher*/ dénote sa détermination. Son vouloir reste positif malgré son état. Et le "*toujours*" est une ouverture sur le futur. Lakhdar fait corps avec son identité figurée par l'arbre. Le pouvoir du corps est parallèle au vouloir dont il est la concrétisation. Le vouloir et le pouvoir sont scellés avec le fer, le couteau qui permet à Lakhdar de rester debout et accroché à l'arbre. "*Lakhdar s'accrochant toujours à l'oranger*" (C.E.,p.56). "*Quand l'arbre m'aura laissé choir*" (C.E.,p.57). Il y a personnification de l'arbre. Si le lecteur prend la réplique de Lakhdar au pied de la lettre, il peut affirmer que Lakhdar est non-sujet, car l'arbre est passif et ne peut le retenir. Mais, si nous lisons le texte à partir du code et de langage qu'il se prête, alors nous pouvons dire que Lakhdar est plutôt sujet. Comme l'arbre est la figure de l'identité, par conséquent des siens, cette phrase est des plus sensée. Les compatriotes ne doivent pas l'abandonner comme ce fut le cas du chef du parti. Ce qu'il dit plus bas confirme cette lecture: "*Nous dormirons tous si vous me laissez tomber*".

Notons le procès de chute /*"choir"*/ qui est dynamique, impliquant un mouvement, et le procès /*"dormir"*/, signifiant la mort. Par ailleurs, si nous considérons l'arbre seulement comme la figure du vouloir de Lakhdar, la condition de la chute est le manque de force. Il dit "*(luttant contre le délire)*": "*Ensemble nous dormirons, quand l'arbre m'aura laissé choir*" (C.E.,p.57). Dans (C.E.,p.59), Lakhdar s'interroge sur l'agent du procès /*retenir*/. "*Je ne sais ce qui me retient. De l'homme que j'étais, ou de poignard qui me supplante*" (C.E.,p.59). Lakhdar parle de lui-même à l'imparfait. Par contre le poignard est conjoint au présent et au procès /*supplanter*/.

⁽³⁵⁾ Ibid.,p. 402 .

Notons le préfixe "*Sur*" qui indique le dépassement et qui rend la phrase quelque peu ambiguë. Ce procès, contient le verbe */planter/*. Lakhdar est "*planté*" dans l'arbre. L'arbre servirait de cercueil à un Lakhdar mourant. La position négative à l'horizontale */"dormir"/* qui convoque à l'esprit du lecteur */"ramper"/*, n'interviendra qu'après la disjonction avec l'arbre. Mais tant que le vouloir est là, l'espoir de la victoire est assuré. L'actant anonyme, mais cette fois féminin, tue à son tour Lakhdar avec l'emploi de l'imparfait lorsqu'elle parlera de lui.

Nous avons vu que Nedjma, à travers un souhait, le plonge dans le noir et tactiquement en l'abandonnant entre les mains de Tahar "*ivre mort*". Ici la femme qui est la mère de Lakhdar affirme une disjonction et une non-reconnaissance de son fils. Et dit son "*Seul nom m'est odieux*" (C.E.,p.57). Nedjma, l'amante, tout comme la mère, reprennent presque mot pour mot les propos de Tahar qui a traité Lakhdar de "*fou*" dans (C.E.,p.21). Qualification que réutilisera Nedjma. Tahar a dit: "*Je n'entends que ce nom*" en parlant de Lakhdar. Et la mère de dire "*Et je hais jusqu'au nom qu'on lui donne*" (C.E.,p.57). Ce n'est pas le fils qui n'est pas reconnu. C'est le "*nom*" que les autres lui donnent, allusion à l'identité de militant. La mère rejette le "*nom*" de Lakhdar. Elle dit: "*dont le seul nom m'est odieux*",

"le nom du fils perdu père",

"Je hais le nom qu'on lui donne".

Le nom, l'identité, est un fardeau et provoque une passion négative, la haine. Cette identité est attribuée par "*on*" qui est la cause de la disjonction. Littéralement Lakhdar signifie '*vert*' en Arabe et connote l'espoir et la vie. Il entraîne la rupture. Avant l'attribution du nom il y avait fusion. La mère parle "*de sphère charnelle*", de "*désir de plénitude*" (C.E.,p.57), "*le fils dormait à l'abri*" (C.E.,p.57). Notons l'isotopie de la protection. Nous pouvons parler d'une fusion du fils avec la mère, qui est suivie d'une rupture. Ainsi, la disjonction est forcée, figurée par "*Contraint à l'atterrissage*" dans (C.E.,p.57).

Dans le procès */atterrissage/* il y a terre. La terre⁽³⁶⁾ est substituée à la mère. La disjonction avec la mère est suivie de la conjonction avec la terre. Et cette terre reçoit une spécification. C'est un "*désert*" (C.E.,p.57), mais cette conjonction à la terre est perçue par la mère comme une opération négative, car et l'espace et Lakhdar sont sujets de la séparation, "*désert*" présupposant la désolation exprimé par le procès */"manquer"/* et la "*faim*". Le vers: "*En ce désert où il manque sa faim à ma bouche*" (C.E.,p.57), est ambigu. Il dit la rupture du fait de la disjonction du "*il*" et de "*la bouche*", métonymie de la mère, et un organe de succion et de parole. La "*bouche*" n'est plus un moyen de liaison.

Cette phrase convoque à l'esprit du lecteur l'image de la maman oiseau nourrissant son petit. Lakhdar est indépendant de sa mère. Indépendance au niveau de la nourriture, "*faim*", "*bouche*" et "*manque*". Ce n'est pas non plus elle qui lui donne son identité. Elle est "*supplantée*" par le "*on*" actant anonyme pour le moment. Cette deuxième rupture double la rupture ombilicale. La mère traite son fils de "*monstre*" "*fugitif*". La méconnaissance est totale. Pourtant ce qui est sous-jacent à ces propos c'est l'amertume et la souffrance. La mère parle sous l'effet de la douleur, ce qui lui fait renier son fils. Elle est quasi-sujet. Elle ne perd pas totalement le jugement, puisqu'elle parle par énigme. Elle accomplit des acrobaties algébriques pour parler du temps de la fusion. Elle dit:

"Et je ne guette plus la course des années

Avec l'ancien désir de plénitude,

Moi qui perdis trois saisons sur quatre

Pour accoucher d'un monstre fugitif" (C.E.,p.57). La mère utilise une opération algébrique⁽³⁷⁾ pour parler de la grossesse comme une perte de temps, car le fruit est un "*monstre*". Le chiffre "*trois*" est, lui aussi, un monstre car il équivaut 9. Et la scission fils-mère est illustrée par la soustraction 4-3, "*je perdis trois saisons sur quatre*". Le fils tout comme le temps se caractérise par le procès de fuite, "*La course des années*", "*un monstre fugitif*".

D'autre part les didascalies du (C.E.,pp.47-57) nous relevons un parallélisme de mise en scène: "*... des deux côtés de la rue qui débouche sur la lucarne de la cellule, se tient le chœur de la foule, en deux rangées débordant l'une sur l'autre*" (C.E.,p.47). "*La foule se groupe en un chœur rangé des deux côtés de la rue, femmes et hommes se faisant face pour composer les deux parties du chœur*" (C.E.,p.57). "*Cellule*" est "*rue*", reprenant les formes géométrique cercle et droite. La route est barrée par les deux moitiés du chœur. La route est fermée par le chœur masculin. Et le cercle est dédoublé. La "*cellule*" a une "*lucarne*". C'est donc une forme non étanche.

En outre, dans le (C.E.,p.57), le chœur est lui aussi dédoublé en chœur féminin et chœur masculin fermant la rue. La prison ne fait pas partie du cadre. La forme du cercle est remplacée par la présence des femmes, d'autant plus que les deux camps, hommes – femmes, se font face et s'adressent des reproches. L'actant masculin est imbriqué à l'actant féminin. Le parallélisme s'est transformé en inclusion. Les barrières ont sauté au niveau du récit, Lakhdar

⁽³⁶⁾ Ibid., p. 405.

⁽³⁷⁾ Bertrand Denis, *Précis de Sémiotique Littéraire*, Editions, p. 74.

est dehors. Il est libéré. Et au niveau des images, il y a coupure avec la "*sphère charnelle*" (C.E.,p.57) et avènement à l'identité, au nom attribué par "*on*". Ce père, qui donne le nom, n'est pas nommé. Il est impersonnel et non reconnu par la mère. Par ailleurs, dans la réplique de la mère, la rue est posée comme espace concurrent à la mère. Le fils se disjoint de la mère pour se rejoindre à la rue, espace masculin par excellence, déprécié par la mère qualifiant son fils de "*bandit*" (C.E.,p.57).

Ainsi, la disjonction avec la mère est causée par la conjonction⁽³⁸⁾ avec l'espace qu'il soit celui du Même, la rue, ou celui de l'Autre, "*La France*". La mère dit: "*A peine adolescent, il est parti pour la France, mais je sais qu'il est revenu... jamais il ne me rend visite, et il persiste à vivre dans la rue comme un bandit*" (C.E.,p.57). Dans la perspective de la mère, être hors du cercle familial revient à avoir une identité négative "*bandit*" c'est-à-dire sujet de la séparation. L'actant sujet autonome disjoint des parents, père ou mère, est évalué négativement.

Dans cet univers, c'est la relation de hiérarchie, qu'elle soit familiale, dimension du vouloir, ou politique, dimension du pouvoir, qui est reconnue. Le parcours de Lakhdar est le suivant: D'abord la conjonction à l'espace de la mère → ensuite l'espace de l'Autre (conjonction seulement projetée) → enfin la rue, espace viril. Et le statut négatif de "*bandit*" est illustré par le procès de déplacement, *"partir"/* et *"revenir"/* relevant de la dimension du pouvoir du corps.

Ainsi, Lakhdar est sujet, malgré le jugement dépréciatif de la mère. Ce même reproche sera repris par le chœur des femmes, qui l'adresse à celui des hommes opérant un double déplacement. La relation parentale, filiale est parallèle à la relation intersubjective, amoureuse. Et l'actant personnel est remplacé par l'actant collectif.

Ce déplacement au niveau des actants est réalisé par l'instance narratrice organisatrice du chœur. Si la mère accable le fils, désapprouve ses programmes et le dote d'une identité négative, le fils projette quant à lui un sujet opposant, le "*parâtre*", responsable de ses désagréments. C'est lui l'agent de la destruction du père et du fils. Il fait allusion à Tahar, figure du colonialisme. Lakhdar rétablit en quelque sorte la vérité et dénonce l'auteur de la disjonction femme - mari, et mère - fils. Les deux relations conjugale et filiale sont superposées⁽³⁹⁾. Les deux ne font qu'une, puisqu'un seul et même opposant les brise. Lakhdar dit à la femme qui est sa mère:

⁽³⁸⁾ Ibid., p. 78.

⁽³⁹⁾ Ibid., p. 79.

"Va, pauvre femme, tu as tout le temps de pleurer.

Pour toi l'époux et le fils ne font qu'un:

Ils sont morts l'un et l'autre,

Avant que la terre s'ouvre à l'échéance,

Car un parâtre est toujours là

Pour assombrir ton veuvage

Et poursuivre ton orphelin" (C.E.,p.58).

Lakhdar dénonce la disjonction⁽⁴⁰⁾ à deux niveaux avec la figure de la "veuve" et de "l'orphelin" résultant de la destruction du père. Le cycle de la descendance est menacé sinon détruit par le parâtre" stérile. Et dans (C.E.,p.59), si l'époux est choisi, le parâtre ne l'est pas. Il actualise deux procès /"assombrir"/ et /"poursuivre"/. Lakhdar en s'adressant à sa mère, parle de lui-même comme d'un être déjà mort. Quant à elle, elle est dans le doute. Elle pose des questions à Lakhdar. Elle veut savoir si réellement son enfant est mort. Ainsi, la perte des trois "saisons" de la grossesse sera effective. Elle insiste: *"Dis moi seulement si Lakhdar est mort. Car le deuil est mon privilège et je pose à toute agonie cette question cruelle"* (C.E.,p.58).

La coupure du lien avec la mère est déjà accomplie par l'instance narratrice qui désigne la mère de Lakhdar par le nom de la "femme". La mère, tout comme Lakhdar ont le statut de non sujet. L'un et l'autre sont fous, alors qu'au niveau de leur discours, le lecteur ne relève aucune incohérence, même si leur dialogue est biaisé. Ils sont méconnaissables. Les deux actants, mère et fils ne se reconnaissent pas dans un premier temps. La mère parle de Lakhdar à la troisième personne du singulier, donc comme d'un absent. Par contre lui, il la tutoie, mais la laisse dans le doute. Il se réfugie dans un actant commun: *"Moi le dernier des paysans"* (C.E.,p.58).

A la relation parentale, il substitue un relation classe sociale, celle des "paysans", c'est-à-dire les exploités proches de la terre et tout aussi bien disjoints d'elle. Et avec le sacrifice, Lakhdar n'est plus le fils de sa mère, mais celui de la foule. Ainsi, Lakhdar s'est coupé de l'amante transformée en "sœur" de n'importe qui. Ensuite il se détache de la mère en se proclamant le "dernier des paysans" c'est-à-dire n'importe qui. Lakhdar dit: *"A mon arbre sacrifié. Je ne sais ce qui me retient. De l'homme que j'étais. Ou du poignard qui me supplante"* (C.E.,pp.58-59). Son sacrifice l'élève au rang de signe ou plus exactement de symbole. Ce transfert, il l'assumera lui-même. Lakhdar, ou ce qui reste de lui, s'efface devant

le "couteau", par conséquent la guerre présupposant l'expression "à couteaux ouverts". Il s'interroge sur ce qui le "retient" debout et sur ce qui "reste de lui". Est-ce le peu de volonté qui lui reste qui réalise le procès /"retenir"/, ou est ce le "couteau", le conflit et la guerre. L'arme qui tue maintient en vie.

Il y a glissement du réel au symbolique, qui dans le passage suivant où Lakhdar dissimule dans son discours un message à décoder. Lakhdar symbole produit des signifiants à déchiffrer. Les syntagmes isolés et constituant des vers commençant par une minuscule forment un message. Nous avons dans (C.E.,p.59) les enjambements suivants. Ils commencent par une minuscule contrairement au reste des autres vers:

"notice";

-

au parâtre,

-

-

-

-

diurne";

"notice" serait la déformation de 'notice'⁽⁴¹⁾ comme "fance" de 'foncé' et "parâtre" au grand jour "diurne" serait la dénonciation de la trahison de Tahar. Nous reprenons le passage pour que le lecteur puisse suivre notre analyse.

*"As-tu vu les serpents jouisseurs
Se tordre dans les foins? Ainsi ma mémoire
Se meut à travers le meurtre et l'exil.
Et ce poignard qui dans l'arbre me pousse,
C'est l'éblouissement dont le jeune scorpion s'hyp-
notise;
Encerclé au maquis de mon origine je ne dois rien
au parâtre,
Pas même l'assassinat, pas même le geste du sacrifice,
Car il est loin d'être Abraham et je ne suis qu'un chat
Par une chouette écorché sur la branche la plus fragile
Dont je n'attends que la chute pour aveugler l'oiseau
diurne
Dans le feuillage où il me croit assoupi"* (C.E.,pp.59-60).

Le programme de revanche est exprimé explicitement par "aveugler l'oiseau". Le parâtre est transformé en "chouette", oiseau nocturne, puis en "oiseau diurne".

⁽⁴⁰⁾ Ibid., p. 70.

Cette transformation qui fait passer l'actant de l'obscur au clair est l'avènement de la vérité. Celle de la guerre avec Nedjma et celle de la trahison de Tahar maintenant.

Dans le passage ci-dessus le visuel et l'invisible sont mis en parallèle dans l'effectuation d'un mouvement de *'torsion'* pour les *"serpents"* et se *"mouvoir"* pour la mémoire. Les actants sont transformés en animaux: Lakhdar est *"scorpion"* puis *"chat"* et Tahar d'abord *"chouette"* ensuite *"oiseau diurne"*. Et l'arbre devient *"la branche la plus fragile"*. Lakhdar est un *"chat "écorché"*. La mutilation du corps est illustrée par celle de l'arbre. Il y a même un découpage des signifiants: *"exil"* peut être lu *ex-il* vu le contexte de la mort. Lakhdar a bien dit dans les pages précédentes *"de l'homme que j'étais"*. L'idée de fragmentation se justifie par la présence du *"poignard"* et par *"serpents"*. Lakhdar procède à une démythification de Tahar qui est *"loin d'être Abraham"*, avec un passage du religieux au profane et au politique (voir le procès d'attente, *"j'attends"* qui précède la revanche).

Pour l'instant, le conflit est intérieur (voir le procès de mouvement */se tordre/*, */se mouvoir/*, */pousser/* qui rendent compte de la souffrance de Lakhdar). Il est quasi-sujet comme le présuppose le procès *"s'hypnotise"*. Lakhdar est passif, puisque c'est le couteau qui le *"pousse"* dans l'arbre, mais il ne perd pas encore le jugement, puisqu'il projette même un programme d'attente et de destruction de l'anti-sujet, *"j'attends"* pour aveugler *"l'oiseau diurne"*. Et le procès *"pousser"* implique une incrustation de Lakhdar dans l'arbre. Lakhdar vert en arabe retourne au vert, l'arbre. Le couteau est une force qui superpose Lakhdar et l'arbre. Il l'y plante.

Nous avons relevé déjà le procès */supplanter/*. Le végétal⁽⁴²⁾ parasite le politique. Et il est inutile de rappeler que l'arbre est la figure de l'identité, et que c'est par les armes que les actants retrouvent leur identité positive. Lakhdar se permet un raccourci et qualifie l'arbre de *"maquis"*. Lakhdar affirme: *"Encerclé au maquis de mon origine"*. L'arbre amputé d'une branche se transforme en *"maquis"*. L'assassinat qui a une charge négative est qualifié de *"sacrifice"*, geste positif du consentement à mourir. Et la blessure mortelle de Lakhdar est réduite à une égratignure *"écorché"*. Le statut de non sujet, relevant de la dimension de l'être, permet de projeter une identité positive, relevant de la dimension du devenir. L'actant cherche à tromper l'opposant. Il simule le sommeil, *"il me croit assoupi"*, alors qu'il programme d'ôter à l'antagoniste ce qu'il a de plus précieux, c'est-à-dire la vue. Les yeux sont la partie du corps qui caractérise la chouette.

⁽⁴¹⁾ Greimas A-J., *Essais de Sémiotique Poétique*, p. 209.

⁽⁴²⁾ Ibid.; p. 218.

Au niveau de ce procès, l'arbre est une cachette où a lieu l'attente. En fait, il est plutôt cercueil, car Lakhdar mourra plus loin. Et la revanche sera réalisée par l'actant collectif, les militants, qui prend la relève à travers "les combats" qu'il engagera. C'est d'abord le chœur qui interviendra: voix du chœur: "*Militants du parti du peuple! Ne quittez pas vos refuges!, L'heure du combat est encore loin, Militants du parti du peuple!*" (C.E.,p.60). Lakhdar actant personnel, masculin singulier, est remplacé par l'actant collectif. Cet actant se délimite deux programmes /"*partir*"/ parce qu'il n'est pas prêt, et /"*revenir*"/ lorsqu'il le sera. Mustapha et Hassan jouent le rôle de porte parole du "*parti du peuple*" et des "*militants*". Leurs propos forment un chiasme:

Mustapha: "*Partons. Retirons-nous dans les montagnes.*"

Hassan: "*Les paysans nous donneront asile.*"

Mustapha: "*Allons refaire nos forces.*"

Hassan: "*Nous reviendrons plus acharnés*" (C.E.,p.60). Le chiasme⁽⁴³⁾ est sémantique: "*Partons. Retirons-nous*"

"*montagnes*"

"*asile*"

"*force*"

"*reviendrons plus acharnés*".

Notons que le chiasme est brisé par l'oxymore partir - revenir mais aussi par l'intrusion de la "*force*" au milieu et "*acharnés*" à l'extérieur et qui présuppose la faiblesse au début. Ce chiasme constitue une halte et met fin à l'intervention de la mère de Lakhdar. Mustapha et Hassan projettent à l'instar de Lakhdar la constitution d'un actant collectif à travers la conjonction avec les "*paysans*" impliquant la "*force*", c'est-à-dire la dimension du pouvoir. Et en passant près de Lakhdar, ils tentent de le détacher de l'arbre. Mais il s'y oppose leur disant qu'il a perdu sa "*sensibilité*". Il y a donc transformation de l'animé en inanimé.

Cette modification est confirmée par la phrase suivante où Lakhdar dit que le poignard n'est pas planté en lui, mais dans l'arbre: "*Je ne sens plus le poignard. J'ai presque l'illusion qu'il est planté dans l'arbre*" (C.E.,p.61). Lakhdar affirme un vouloir positif. Il accepte la mort car c'est le seul moyen qui permet de prétendre à une identité positive. A la perte de la sensibilité s'ajoute l'effacement de Lakhdar devant l'arbre. Il ira plus bas plus loin où renverse complètement la situation. L'arbre, qui servait de support et protégeait Lakhdar, devient le

⁽⁴³⁾ Milly Jean, *Poétique des Textes*, p. 171.

protégé. Maintenant, c'est Lakhdar qui protège l'arbre. Par ce renversement de la situation, Lakhdar fait remonter à la surface le sens immanent et figuré de l'arbre, celui de l'identité. Cette transformation est portée sur le compte du statut de non-sujet. Et là l'anti-sujet⁽⁴⁴⁾ est naturel. Il s'agit de la "grêle". Lakhdar se transforme en "bouclier", instrument de la guerre. Mais il y a discordance, car la "grêle" tombe par le haut, alors que le "bouclier" protège de ce qui vient en face.

Revenons à Lakhdar et écoutons-le: "*comme un bouclier je résonne, insensible, depuis que la mort m'a pris par l'épaule, en sa caresse inespérée. (...) Si vous voulez extraire le poignard, il faudra que je vous tourne le dos, et il faudra lâcher cet arbre, alors que je péris pour le protéger de la grêle*". (C.E.,p.61). Après le mouvement d'enracinement dans l'arbre, Mustapha et Hassan pensent au programme inverse, celui d'extraction. Ce changement est impliqué par le procès *"tourner"* et les substantifs *dos*, et *face*, qui est présumé par *"bouclier"*.

Le lecteur constate que tantôt c'est l'arbre qui protège Lakhdar et tantôt c'est ce dernier qui protège l'arbre. Ils ne font qu'un car l'identité est indissociable. Un actant sans identité est un individu mort, c'est pourquoi les hommes acceptent de se sacrifier pour leur patrie, comme le fait ici Lakhdar. C'est vrai que c'est paradoxal. Il faut mourir pour que l'identité advienne. Dans une situation ordinaire, la mort est un échec. Ici, elle est l'assomption d'un vouloir. Il est question de *"pendaison volontaire"* qui n'est pas une autodestruction mais un acte de bravoure. Ici l'actant humain n'est sujet que si il affirme un vouloir. Lakhdar le fait au prix de sa vie. Il opte pour le statut d'objet zéro et rejette l'identité de non-sujet. La disparition du sujet dominé est le seul moyen qui permet de supprimer l'équation instaurée par le sujet dominant. Autrement dit par sa mort, il introduit un déséquilibre de l'ordre établi.

En effet, le sujet dominant qui occupe la place au dessus, *'sur'*, a besoin du support qui est le sujet dominé, pour perdurer. Sans ce dernier tout s'écroule. Cette idée est illustrée par le jeu sur les rapports entre les corps et l'espace à la verticale et à l'horizontale, comme il nous est arrivé de le signaler au cours de notre analyse. Les deux mouvements sont repris par Mustapha qui dit à Lakhdar: "*Tu te tiens debout, en cette pendaison volontaire, mais tu refuses de faire un pas en avant*" (C.E.,p.61). D'abord la *"grêle"* qui présuppose la spatialisation: haut - bas et le *"pas en avant"* suggère 'pas en arrière' à partir d'un point fixe qui est celui d'ancrage de Lakhdar dans l'arbre. Notons que Mustapha évalue d'une manière

⁽⁴⁴⁾ Greimas A-J., *Essais de Sémiotique Poétique*, p. 220.

indirecte et positivement le programme de Lakhdar, qui a réussi à /se tenir positivement debout/ même d'une manière figurée. On peut dire que Lakhdar est sujet malgré la transformation en objet zéro, car il a fait ses preuves.

Le programme projeté dans le (C.E.,p.17), /se tenir debout/ est accompli dans ces pages. Les procès réalisés par le corps, dimension du pouvoir, sont des figures de procès impliquant la dimension du vouloir. Et "*le pas en avant*" au sens propre, c'est-à-dire le déplacement du corps dans l'espace, n'est pas effectué. Mais il l'est au sens figuré et dans la dimension du vouloir. Lakhdar a quitté le statut de non-sujet et a asserté son vouloir, ce qui constitue un pas en avant. Ce qui est nié par le niveau manifeste est affirmé par le niveau immanent⁽⁴⁵⁾. Ce jeu de renvoi est explicite dans les propos de Lakhdar: "*Demande à l'arbre. Demande-lui s'il peut marcher, ou si je dois ouvrir la marche*" (C.E.,p.61). Nous avons bien quatre termes mais ils ne forment pas chiasme. Les procès sont parallèles tout comme le "*je*" de Lakhdar et le "*il*" de l'arbre: "*demande*", "*demande*"// "*marcher*", "*marche*"// "*il*", "*je*". La rupture sera exprimée verbalement par Lakhdar disant: "*Adieu, camarades! Quelle horrible jeunesse nous avons eue!*" (C.E.,p.62).

Et là intervient une autre mère, celle de Mustapha. La mère de Mustapha double la mère de Lakhdar. Elle aussi, à son tour, dialoguera avec lui. Mais, elle sort de l'asile ce qui la rapproche des Militants. Nous avons vu qu'ils trouvent "*asile*" dans les montagnes, le mot signifiant refuge. Par contre la mère quitte l'asile, qui est un "*hôpital psychiatrique*". Notons l'inversion des procès /se retirer dans/ et /quitter/ l'asile, mais surtout l'opération de transformation de l'espace positif, "*asile*", "*montagnes*" en négatif, "*hôpital psychiatrique*". Et l'asile est la figure de la patrie colonisée.

L'univers de Kateb Yacine se caractérise par l'instabilité et le changement obéissant à la réversibilité et au renversement, qui est souvent inversion. Ce qui dote le texte d'un certain dynamisme parfois explicite, mais souvent implicite. Par exemple, les "*militants*" décident de se retirer pour "*refaire leurs forces*" et ce sont les "*paysans*" qui doivent leur donner "*asile*". Au niveau manifeste l'actant "*paysans*" est actif. C'est lui qui donne asile. Mais au niveau implicite, les "*militants*" projettent de les rallier à leur cause, en faire de nouveaux militants. Ce qui est impliqué par le procès "*refaire les forces*" et construire un actant collectif engagé. Les deux mères sont en quête de leur fils en "*exil*". Les termes "*exil*", dehors, et "*asile*", dedans, se font pendant. Les actants sont ballottés de l'un à l'autre au gré des circonstances, ce

⁽⁴⁵⁾ Ibid., p. 223.

que dit Lakhdar, mais d'une manière différente. A la question de la mère de Mustapha cherchant son fils, il répond: *"Il est toujours là. Il m'attend dans ce monde, et je l'attends dans l'autre. Nous passons notre vie à faire nos adieux"* (C.E.,p.62). L'articulation se fait sur: - *Le mode présent / absent*⁽⁴⁶⁾

Ce monde / l'autre monde présupposant l'au-delà.

Avec la mère de Mustapha, l'identité négative est explicite. Elle a perdu la raison. Folle, elle est non-sujet. Et à travers elle, c'est toute la population qui est visée, car elle est la figure de la patrie. Elle porte une *"tunique bleue"* et elle est *"en état d'hypnose"*. Le vêtement "bleu" évoque la combinaison bleue des ouvriers opprimés, autre forme d'aliénation. Dans l'œuvre de Kateb Yacine, la folie a ses accessoires. Entre autres les *"oiseaux"*. Les cris de la mère sont corrélés à ceux des oiseaux.

Ici, les cris de la mère et ceux des oiseaux alternent. Elle est proche des animaux, dont elle a le statut, c'est-à-dire celui de non-sujet. L'instance narratrice la décrit comme suit: *"Elle porte la tunique bleue des hôpitaux psychiatriques. Ses cheveux à peine blanchis sont dressés sur sa tête. Son regard fulgurant ne s'arrête à rien, et sa silhouette cassée ni ses gestes de douleur n'ont plus rien de féminin. Un glapissement d'oiseaux maléfiques traverse parfois son délire"* (C.E.,p.62). Le statut de non-sujet est explicite par l'évocation *"d'hôpital psychiatrique"*, *"délire"*. Mais par l'apparence aussi, *"les cheveux dressés"*, la *"silhouette cassée"*, les *"gestes de douleur"* et surtout les *"cris"*. Nous avons également des oxymores qui dépeignent son état. En effet, nous avons des contradictions dans les termes. Le *"regard fulgurant"* contraste avec la *"silhouette cassée"*. Il y a un renversement. Par ailleurs, le corps a perdu sa féminité, tout comme la parole est simple délire. Ce délire est entrecoupé par les cris des oiseaux, ce qui rappelle l'enlacement orateur – chœur. D'ailleurs Lakhdar reprendra en *"écho"*: *"Mustapha"*. Ici Lakhdar incarne le chœur. Nous avons vu comment la mère de Lakhdar a porté des jugements sur le nom de son fils. Le nom est dénigré. Au contraire, avec Mustapha, nous avons une évaluation positive du nom. Mustapha est typographié entre parenthèses pour le mettre mieux en évidence et il est qualifié de formule magique.

Le lecteur en est à se demander si ce procédé n'est pas un clin d'œil pour lire le sens arabe caché. En effet, Mustapha signifie *"l'élus"*. L'instance narratrice dit: *"Elle prononce "Mustapha" d'une voix toujours différente, comme si elle pouvait, à travers ce nom mué en formule magique, saisir l'image dissipé de son fils"* (C.E.,p.62). L'opération de transformation

⁽⁴⁶⁾ Barthes Roland, *Essais Critiques*, p. 90.

est une mue (voir le procès /"muer"/) et elle porte sur le nom, sur l'identité. C'est une opération de magie et elle entraîne une réparation, une conjonction avec le disparu. Il y a une stylisation des corps. La mère est une "silhouette cassée" et le fils "une image dissipée". Tout comme Lakhdar, la mère de Mustapha est présentée par l'instance narratrice dans la didascalie comme actant avec un statut de non sujet. Mais le discours qu'ils tiennent contredit cette affirmation. Ainsi, le statut de non-sujet relève de la dimension du paraître. Au niveau de l'être, l'actant humain est sujet. La mère n'a pas oublié le nom de son fils. En outre, elle affirme son statut de non-sujet, ce qui ne peut pas faire un non-sujet réel, car cela suppose la présence de jugement. Le statut de non-sujet est une stratégie de dénigrement du sujet dominant.

En revêtant ce rôle, l'actant dénonce les méfaits de l'anti-sujet. Le sujet est tapi dans le non-sujet. Cet effet de double est présent dans toute l'œuvre de Kateb Yacine où le manifeste et l'immanent se contrebalancent. Le non-sujet est donc une stratégie politique qui permet de révéler la non-reconnaissance par le sujet dominant. Et quelle que soit l'étendue de son pouvoir, il ne peut atteindre le méta-vouloir⁽⁴⁷⁾ du protagoniste. Dans cet univers le sujet dominé à une double identité:

- une, manifeste de non-sujet,
- l'autre, immanente de sujet de quête. Mais la quête est parfois seulement visée.

Lorsque la mère de Mustapha prend la parole, elle projetera trois figures négatives de la mère:

- la femme folle, disjointe de sa raison c'est-à-dire non-sujet,
- la "veuve", disjointe du mari et donc sujet de la séparation⁽⁴⁸⁾,
- la mère disjointe du fils, "mère en quarantaine" qui est un sujet de la séparation.

Elle affirme ces différentes identités comme suit :

"Sur le banc du grand hôpital

Je suis la folle évadée

Veuve en sursis, mère en quarantaine" (C.E.,p.63).

Lakhdar parle de "triple et sinistre abandon" (C.E.,p.63). Ces propos constituent un métatexte commentant davantage ceux de la mère. Elle aussi, elle entrevoit une menace. Elle se dit "en sursis". Par le procès d'évasion/ elle déjoue le pouvoir de l'institution. Le "je suis" de la mère de Mustapha est un processus d'identification et d'assomption de l'identité spécifique de l'actant sujet. L'arbre, figure de l'identité, et le vert renvoie aussi bien au végétal

⁽⁴⁷⁾ Ibid., p. 93.

⁽⁴⁸⁾ Coquet Jean Claude, *Sémiotique Littéraire, Contribution à l'Analyse Sémantique du Discours*, p. 133.

associé à l'arbre, mais aussi à l'humain. Lakhdar veut dire vert en arabe. Il y a contiguïté entre la nature et l'actant humain. L'actant humain se fond et se confond dans le cosmos. Cette idée de confusion et de parallélisme en même temps est établie par Lakhdar entre différents éléments: Il dit:

"Ainsi, nos astres se succèdent

Femmes et hommes, corps et biens.

Rien ne résiste à l'exode

Et la mère d'un autre est devenue la mienne.

En ce triple et sinistre abandon !" (C.E.,p.63).

"Astres", "femmes", "hommes", "corps" et "biens" sont mis en équivalence formant procession. Le déplacement spatial, "exode", est aussi identitaire du fait que la "mère d'un autre est devenue" celle de Lakhdar. "La mère d'un autre" vient doubler "la sœur d'un autre" déjà relevée dans les pages précédentes. Nedjma qui était amante devient "sœur d'un autre":
Amante → ma sœur → sœur d'un autre

Particulier général

Mais avec la figure de la mère la généralisation opère un mouvement inverse⁽⁴⁹⁾ qui est le rapprochement " la mère d'un autre " → la "mienne"

article défini possessif

Les mouvements ont des significations différentes. Mais le résultat est identique. Comme l'amante ne peut être partagée avec un autre, Nedjma est transformée en "sœur", c'est-à-dire en lien de fraternité. Par contre la mère peut avoir plusieurs enfants, même par adoption. Au moment de mourir, Lakhdar évoque la mort de son père. Le passage des vivants aux morts est accompli grâce au vocable "absents" renvoyant à une absence temporaire des amis et à une absence définitive, celle des disparus et notamment le père. Lakhdar exprime sa solitude: *"Toujours au moment des aveux. La scène paraît vide. Tant pis. Pour moi seul je réunirai donc la cellule. Parmi tous les absents que rien n'excuse, un seul me pèse encore. Mon père dont on rapporte le corps dans une couverture. Alors que j'attends de lui la fin d'un conte et d'un rêve confondus"* (C.E.,p.66).

L'évocation du père par Lakhdar est une espèce de confession, présentée avec des procès obéissant à un mouvement d'éjection, de vomir. Il dit lui-même: *"C'est ici qu'il faut vomir. Les peines, les soucis, les chimères, les sciences. Et comme l'océan il me faut rendre*

⁽⁴⁹⁾ Ibid., p. 135.

gorge. Sans retenir ni perle ni cadavre. Et il me faut passer aux aveux" (C.E.,p.65). A la figure de la mère succède celle de l'étrangère. Le père, actant singulier, est ensuite transformé en actant collectif au statut négatif, auquel se conjoint le père de Lakhdar. Il s'agit "d'ivrognes" et d'assassins": "Ils étaient tous à la recherche d'une étrangère très belle et très instruite ..." (C.E.,p.66). L'expression "passion paternelle" est ambiguë.

Le lecteur comprend dans un premier temps qu'il s'agit de l'amour liant un père et son fils, ensuite il rectifie sa compréhension, car il s'agit de l'amour voué à l'étrangère et par le père et par le fils. La passion est excessive au point de transformer les amis en ennemis et les proches en étrangers, et celui qui en est atteint perd le statut de sujet. En effet, le père est non-sujet. Lakhdar rapporte que son "père, était cloué devant l'étrangère". Il était "dévoté par la colère et le dépit". Ainsi la passion d'amour est doublée d'une passion négative à cause de la rivalité. Lakhdar qualifie l'étrangère, comme étant "objet de son dépit et de sa haine" en parlant de son père (C.E.,p.66).

La femme qui est second actant a une identité complexe. C'est une "étrangère", "belle", "instruite", "réservée", "indifférente", "courtisane", mais elle a un visage "impur", "parfum inconnu" et qu'on "suivait en noces". C'est une femme à tout le monde. L'étrangère est une sorte de prostituée que tous convoitent. Et les pères sont des "ivrognes" et des "assassins". Les procès qu'ils accomplissent se caractérisent par l'excès fougueux en amour. Ils consomment avec excès l'alcool et le haschich. "Assassins" voulant dire au départ "haschachins" débiteur de haschich. Ainsi la génération des pères⁽⁵⁰⁾ est évaluée négativement. Leur univers est souillé et corrompu selon la perspective des fils, notamment Lakhdar révolutionnaire, qui rejette l'ancien ordre et tout ce qui s'y rapporte. Le père non-sujet est transformé ensuite en objet zéro, puisqu'il meurt. Et le récit de la mort du père coïncide avec la mort de Lakhdar devenant lui aussi objet zéro. Cette succession est exprimée par le mot "cortège" mais aussi par le procès /"suivre les absents"/, accompli par Lakhdar qui dit en jouant sur les mots et en inversant les rôles: "Triste cortège où c'est la mort qui veille et qui suit les absents" (C.E.,p.66). "Absents" fait allusion aux militants qui ne sont pas sur la scène et donc disjoints de Lakhdar, mais il renvoie aux morts auxquels il va se joindre. Son programme ne s'achève pas avec lui.

En effet, son "couteau" symbolisant son combat, qui sera récupéré par "Ali" son fils. Ce dernier "grimpe" sur l'arbre (C.E.,p.67), cercueil de Lakhdar. Nedjma, qui en est la mère, le poursuit. La lutte est assumée par les descendants. Le combat est suspendu, mais non

abandonné. Le chœur entonne un mot d'ordre: "*Militants du parti du peuple. Ne quittez pas vos refuges*" (C.E.,p.67). Lakhdar révolutionnaire, sujet de quête, est remplacé après sa mort par un actant collectif sujet de droit, car il est question de militants.

A l'issue de cette première étude, nous assistons à la réification⁽⁵¹⁾ de l'individu. Le sujet dominé est réduit à un objet, en l'occurrence une machine. Il n'est même pas citoyen. Par conséquent il a le statut de non-sujet. Et dans la perspective du sujet dominant, cet état de fait est fixé pour toujours. Lui se pose comme un tiers-actant dont le pouvoir est absolu. Cette logique des places ne satisfait pas l'indigène. Ainsi l'identité négative de non sujet lui sert de contre-pied pour instaurer la rupture et la contestation. Le dominé est en rupture de ban avec le sujet dominant et ses institutions.

Cela constitue une forme élémentaire, sinon première, de résistance. L'actant qualifié de bandit, de hors la loi est sujet car il fait preuve de son vouloir et conteste le pouvoir oppressif du colon. Cette posture se prend progressivement. Elle se traduit au niveau de la forme par la répétition formant boule de neige. Le dominé vit les mêmes expériences, ce qui mène à la constitution de l'actant collectif comme résultat d'un mouvement de conscientisation. Ce parcours connaît à un moment donné l'excès entraînant une réversibilité. Celle-ci est la figure de la révolution.

⁽⁵⁰⁾ Sbouai Taïeb, *La Femme Sauvage de Kateb Yacine*, Essai de Lecture Active Suivi d'Inédits, p. 119.

⁽⁵¹⁾ Coquet Jean Claude, *Sémiotique Littéraire, Contribution à l'Analyse Sémantique du Discours*, p. 140.

Chapitre 3

**Lecture Descriptive de la Poétique Théâtrale
à Travers la Scénographie et le Langage**

3-1 La poétique théâtrale de la mise en scène : monologue-dialogue / gestuelle-intonation katébiens

La mise en scène est théâtrale lorsqu'elle touche à des techniques dramatiques : " *Le terme mis en scène désigne l'ensemble des moyens d'interprétation scénique : décoration, éclairage, musique et jeu des acteurs*"⁽¹⁾ . Nous voulons voir, dans ce nouveau volet, que la mise en scène constitue dans notre travail un des projets les plus importants de l'auteur. Car la scène est l'unité du drame qui permet de saisir l'entrée et la sortie des personnages sur le plateau théâtral.

Dans ce sens, Pierre-Aimé Touchard écrit : "*L'unité dramatique au théâtre est la scène, dans le roman le chapitre, au cinéma le plan ou le cadrage*"⁽²⁾. Et plus loin, il dit encore : "*on peut objecter à ces constatations qu'il existe à la rigueur des pièces comme la voix humaine de Jean Cocteau où l'on ne trouve qu'un seul personnage. L'entrée et la sortie des personnages n'auraient donc pas l'importance décisive que nous venons de souligner. La vérité est que le mouvement au théâtre est lié moins à la présence effective des personnages qu'à leur intervention. C'est cette intervention qui est décisive, essentielle*"⁽³⁾ .

En effet, tout est centré sur le héros, Lakhdar, qui ne quitte pas la scène du début à la fin de la pièce. Il présente le destin, le devenir de l'Algérie. Comme le dit Jean Marie Serreau : "*Lakhdar existe, presque immobile, au centre d'un univers qui tourne autour de lui [...] personnage fixe au centre d'un monde qui n'en finit pas de se désorganiser et de se recomposer. C'est ainsi qu'il est, au sens le plus large, encerclé [...] ce cadavre sans cesse renaissant et sans cesse assassiné échappe au réalisme conventionnel d'une histoire qui suivait un déroulement unilatéral du temps*"⁽⁴⁾ .

En lisant " Le cadavre encerclé " nous constatons que Kateb Yacine plante un décor dont la nature close et codée représente un monde fermé sur lui-même. L'extérieur est exclu par le sens car la scène n'a de sens que celui de tragique. La pièce théâtrale est une représentation scénique de l'auteur marqué par le sceau de la tragédie. C'est pourquoi il offre au lecteur un bain de sang servi sur un plateau tout de pourpre, baigné d'hémoglobine.

Nous remarquons que Kateb Yacine prouve une fois de plus son penchant théâtral d'immortaliser le drame de la mort, la violence, et les corps en souffrance, criant leur agonie

(1) Thomasseau Jean-Marie, *Drame et Tragédie*, p.16.

(2) Mbom Clément, *Le Théâtre D'Aimé Césaire*, Éditions Fernand Nathan, 1979, p.101.

(3) Ibid., p. 46.

(4) Arnaud Jacqueline, *La littérature Maghrébine de Langue Française*, II/le Cas de Kateb Yacine, p. 328.

inexorable. Avec cette version très personnelle inspirée d'Eschyle, Kateb Yacine nous offre un amoncellement de corps blessés, de respirations bruyantes et âcres, de sang et de poussière qui tous ensemble se mêlent.

Par ailleurs, l'auteur plante le drame au niveau d'une scène sombre, éclairée par une lumière blafarde, offre une version très contemporaine de la tragédie algérienne, la tragédie d'un peuple tout entier voué à une extinction infernale due à l'autorité coloniale. Et au cœur du dispositif scénique trônent épars des objets du quotidien qui découpent l'espace et soulignent le tragique de l'histoire jouée. Le plateau apparaît austère, dépouillé en même temps qu'encombré d'une sorte de bric à brac mouvant, composé d'une charrette, un oranger, instruments au service du tragique, au même titre que cette table massive représentant "*la rue des vandales*" où s'allongent les cadavres.

Comme le démontre clairement le passage suivant : "*Monceau de cadavres débordant sur le pan de mur. Des bras et des têtes s'agitent désespérément. Des blessés viennent mourir dans la rue, une lumière est projetée sur les cadavres qui s'expriment tout d'abord par une plaintive rumeur qui se personnifie peu à peu et devient voix, la voix de Lakhdar blessé ... la matière gît inexpugnable dans le sang, dans cette rue... pourrie et sombre, où la gloire d'un si vaste carnage venait prolonger l'impasse vers des chevauchées à venir*" (C.E.,pp.17-18).

Pour parfaire ce décor, la prison militaire au bout de la rue, comme détachée de tout contexte, à la valeur symbolique, fait à la fois figure de guerre et ouverture sur la mort. Au delà des décors, le travail orchestral est entamé ici, par le chœur qui souligne le caractère inexorable de la tragédie. L'organisation des sons, leur agencement poétique, les modulations des voix opérées par le chœur cherchent à sublimer l'image tragique qui se donne à voir dans les effluves du sang répandu au sol. Particulièrement, la voix de l'héros qui s'élève des méandres de la rue, dont le corps est paralysé par la douleur offre au lecteur une image de statufication du personnage. En fait, la logique des événements extrêmes que vit le personnage le transforme en prototype de la souffrance, des contradictions ou de la monstruosité humaine. Il se fige alors un instant dans une figure de l'effroi, devient un emblème, passant de son existence individuelle à une représentativité de l'événement tragique. De proximité avec la mort, le héros se voit à la fois comme sujet et objet de la mort, acteur et victime en un lieu où le crime s'installe.

Et pour parachever cette mise en scène, l'auteur joue sur la simultanéité, par le moyen des projecteurs, permettant d'éclairer tour à tour un des coins du plateau : Tandis que le héros gît dans l'impasse, l'héroïne fait son entrée sur scène. La traversée qu'elle opère sur la scène fait d'elle un ensemble de forces qui se déploie sous les yeux du lecteur : avec son profil

altier, sa démarche résolue, elle domine la scène, telle une statue pétrifiée, médusée de terreur. Par la suite, les yeux étincelaient de toute la rage qui bouillonnait en elle, et au comble du désespoir : *"Elle déchire son voile, sa joue, sa robe"*⁽⁵⁾ (C.E.p20). Donc nous pouvons avancer, que cette mise en scène Katébienne qui obéit à une distanciation selon la terminologie brechtienne :

"Distancier c'est transformer la chose qu'on veut faire comprendre, sur laquelle on veut attirer l'attention de chose banale, connue, immédiatement donnée, en une chose particulière, insolite, inattendue"⁽⁶⁾, défie les lois habituelles du théâtre puisque *"La continuité sans faille de l'action n'a rien d'une nécessité, puisqu'il n'y a aucune corrélation entre l'unité de temps et de lieu et l'unité du moi"*⁽⁷⁾ .

En conséquence, "Le cadavre encerclé" de Kateb Yacine révèle la caducité du découpage habituel en actes et en scènes. Comme l'explique nettement Jean Marie Thomasseau : *" Chez Kateb Yacine, le mot "scène" ⁽⁸⁾ est rendu à son sens fort de moment intense hors des contraintes techniques de la "scène à faire". Avec ses longueurs, ses langueries, ses tensions et ses stases, " La scène " Katébienne marque la pesanteur de la durée dans le drame... la lenteur des heures qui confinent le héros dans l'inaction et la solitude, les regrets du temps, qui passe et pèse là encore comme un poids mort, empêchent, avec l'ankylose sociale, l'élan de l'être hors de lui-même "*.

Dans " le cadavre encerclé ", Kateb Yacine intègre l'écriture scénique à l'écriture textuelle : le déclic initial de la tragédie se produit à partir du conflit, base de l'échange théâtral dans la mesure où il définit la tragédie *" comme l'affrontement ambigu de forces également justifiables, à la fois bonnes et mauvaises"*⁽⁹⁾, et souligne que son époque, témoin *" d'un drame de civilisation "*, est favorable à un renouvellement du tragique. L'auteur venu au théâtre recherche donc un nouveau langage, capable de refléter les contradictions de la situation tragique.

⁽⁵⁾ Ibid., p. 20.

⁽⁶⁾ Ubersfeld Anne, *Les Termes Clés de l'Analyse du Théâtre*, Éditions du Seuil, 1996, p. 48.

⁽⁷⁾ Thomasseau Jean-Marie, *Drames et Tragédie*, p. 186.

⁽⁸⁾ Ibid., p. 188.

⁽⁹⁾ Serreau Jean-Marie, *Intérieur Sur la Tragédie in l'Action de Tunis*, la Presse (Tunis) N°17,11 août 1958, p.07.

Dans sa verve, son inventivité, le langage Katébien donne au texte dramatique sa vitalité perpétuelle où il se divise en dialogues et en monologues qui assurent la présence sur scène des personnages. Par ailleurs, la pièce théâtrale s'ouvre sur le long monologue de l'héros qui se manifeste par une manière d'incessante incontinence verbale où la voix seule occupe toute la scène. Le corps et la voix en arrivent même à se séparer pour exister l'un sans l'autre. Comme l'indique précisément le passage suivant : "*ici sont étendus dans l'ombre les cadavres que la police ne veut pas voir, mais l'ombre s'est mise en marche sous l'unique lueur du jour, et le tas de cadavres demeure en vie, parcouru par une ultime vague de sang, comme un dragon foudroyé rassemblant ses forces à l'heure de l'agonie*" (C.E.,p.18).

Ici, le monologue de l'héros Katebien est un moyen d'exposition d'événements passés et qui ne peuvent être présentés directement où il s'apparente au récit. Et sous couvert de donner à voir sa pensée, le héros dénonce la précarité de la condition humaine, sans le seul secours de l'être, par l'ampleur à la fois dramatique et tragique de l'histoire représentée. Il semble de cette façon signifier la difficulté de percevoir notre propre personnalité Algérienne par l'Autre, véritable sujet de la tragédie, qui concerne directement le lecteur, est désormais devenu le rapport du colonisé avec l'Autre et le combat dérisoire qui le diminue et le déçoit.

Nous constatons que la frénésie verbale du monologue paraît une torture qui permet à l'héros katébien d'exister comme une novation prodigieuse où la parole devenue le dernier signe extérieur de la vie, l'ultime reste et l'ultime enjeu du tragique. Nous adhérons notre opinion à celle de Jean Marie Thomasseau qui atteste que "*le monologue de l'héros katébien s'impose comme une des formes récurrentes de l'expression du tragique. L'acte seul de répéter devient la métaphore de l'acte théâtral. L'autre côté du langage découvre l'autre côté du miroir et sa parole s'impose comme parodie de sa propre vie. Toutefois le cloisonnement de son monologue construit des labyrinthes qui nous font entrer de plain-pied dans l'antichambre de la mort*" ⁽¹⁰⁾. En effet à travers le monologue, la voix de l'héros véhicule dans une longue ascèse monacale le tragique de l'existence.

Dans un théâtre qui se veut de laboratoire et qui pratique le dénuement, les fins ultimes, dans une perspective d'ordre dramatique conduit à l'oblation de la souffrance du peuple Algérien à un lecteur choisi, communiant avec lui dans la nudité d'une vérité exemplaire.

⁽¹⁰⁾ Thomasseau Jean-Marie, *Drame et Tragédie*, p. 150.

De façon similaire, le dialogue dans " Le cadavre encerclé " est une construction dramatique " heurtée dont la forme relève [...] du " Montage " [où] les éléments thématiques et énonciatifs en partie hétérogènes et décalés les uns par rapport aux autres permettent des changements parfois brusques de ton et d'humeur " ⁽¹¹⁾ . Nous allons essayer d'examiner attentivement l'exemple suivant tiré de notre corpus :

Premier officier : On dirait qu'il a perdu la raison. Le chef : Il est foutu. Il aura des visions toute sa vie. Il criera comme un possédé. Quant ils le verront, ils comprendront (C.E.,p.53).

Nous remarquons que le futur de la deuxième partie du dialogue condamne le héros. Il obstrue son avenir, mais surtout il le renvoie constamment à la mort. Le chef qui représente ici, le colonisateur, imagine le meurtre avec l'assurance de l'habitude comme le prouve son utilisation du futur. Dépassant la fonction de la simple prémonition, le dialogue rend vivant, présent et palpable ce qui arrivera.

L'enchaînement inéluctable des verbes :(*aura, criera, verront, comprendront*) accrédite ainsi la réalité scénique en la doublant : le meurtre se déroule d'abord au niveau du dialogue, sorte de répétition générale avant le crime "réel " commis par le parâtre, cela reste du théâtre qui annonce l'assassinat, à la fin de la pièce.

Par ailleurs les deux dialogues faits par l'héroïne viennent ensuite compléter celui des deux officiers : eux aussi se tournent vers la mort. Les circonstances sont néanmoins différentes : En voyant le héros, l'héroïne prédit déjà son agonie. Son discours accélère le temps de la représentation.

Une femme (l'héroïne) : voici Lakhdar ! En chair et en os. Ensuite (à voix basse) : Suis moi, Lakhdar, je te ferai retrouver la raison. Te voilà bien changé... j'aurais préféré m'asseoir sur sa stèle, au lieu de le voir vaciller comme un aveugle ou un fou. Plaise à Dieu que la nuit tombe enfin sur lui.... Viens Marguerite ! Partons !

Lakhdar (le héros) : Pardon ma soeur, où-vas-tu ?

La femme : Il est fou ! je ne veux pas le voir.

A ce moment, Tahar qui était dissimulé au fond de la scène, s'approche en tapinois. Il dit : ciel ! Ils ont lâché la vipère! Il bondit sur Lakhdar, et le poignarde. Lakhdar chancelle vers l'oranger auquel il reste accroché pour ne pas s'écrouler (C.E..p.55-56).

⁽¹¹⁾ Lioure Michel, *Lire le Théâtre Moderne de Claudel à Ionesco*, Dunod, Paris, 1998, p. 117.

Le dialogue des personnages a ici plusieurs fonctions : d'abord cataphorique, il annonce ce qui va se produire, en nuancant toutefois les propos par le conditionnel, temps de souhait. Il met aussi en mots ce qui ne peut être mis en scène pour des raisons de vraisemblance : le lecteur ne verra pas les policiers qui ont infligé la torture à l'héros. Le dialogue a également une fonction de résignation et d'acceptation de la mort (...*Plaise à Dieu que la nuit tombe enfin sur lui*) ; comme l'héroïne se convainc par la répétition et le ressassement afin de commenter ce qu'elle voit pour le lecteur, second destinataire du texte théâtral. Les verbes d'action (*S'approcher, bondir, poignarder*), la description du traître, ainsi que le héros, matérialisent ce que les contraintes de mise en scène empêchent. Introduit au cœur du dramatique, le dialogue relie ainsi les dires des personnages, le passé et le présent de la parole dans la mesure où le théâtre devient introspection, parole tournée vers son émetteur et son récepteur.

En effet, nous joignons notre point de vue à celui de Jean-Marie Thomasseau: *Le monologue, ainsi que le dialogue font naître une nouvelle théâtralité paradoxale, de la tension entre un texte qui se réinvente au contact du récit et d'un jeu qui prend le risque de confier au personnage, pour un résultat éblouissant ou calamiteux, la métamorphose de l'écrit en objet scénique. En conséquence, le déplacement du conflit tragique d'un personnage peu à peu changé en ectoplasme vers un langage devenu matière, et qui le conduit à supporter tout le poids du lecteur, en ayant son orifice de paroles pour centre*"⁽¹²⁾ .

Ces procédés sont utilisés par Kateb Yacine afin de pousser son langage de théâtre dans ses derniers retranchements. Il s'agit en effet, pour Kateb de faire sortir la scène qu'il y a derrière la langue et de montrer la scène qu'il y a dedans, tend à mêler l'art du mouvement au verbe pour exprimer le tragique.

Par ailleurs, nous constatons que dans l'évolution des personnages sur la scène théâtrale, le geste est un mouvement corporel qui exprime l'état d'âme. Il peut être signe de joie comme de tristesse. Chez Kateb Yacine, il est fréquent que les personnages recourent aux gestes pour exprimer un état d'âme généralement tourmenté. Dans "Le cadavre encerclé", le geste oscille entre deux contraires, force et faiblesse. Qu'ils soient dans une situation de défense et d'attaque, ou dans une situation d'engourdissement et d'incapacité, les personnages, outre la parole, recourent aux gestes.

⁽¹²⁾ Thomasseau Jean-Marie, *Drame et Tragédie*, p. 102.

Ainsi, Lakhdar grièvement blessé au cours des Manifestations (8 mai 1945), nous est décrit par l'instance narratrice: "*des bras et des têtes s'agitent désespérément. Des blessés viennent mourir dans la rue ... les cadavres qui s'expriment tout d'abord par une plaintive rumeur qui se personnifie peu à peu et devient voix, la voix de Lakhdar blessé*" (C.E.,p. 17).

Dirigés vers le bas, les gestes des blessés y compris Lakhdar sont significatifs dans le sens où ils expriment la douleur et l'épuisement de leurs forces, ils portent en eux une faille et une défaite. Défaite qui annonce la mort de ces personnages. A l'encontre de Lakhdar, Nedjma est en position de force: c'est elle qui porte assistance à Lakhdar, et calme son délire: "*Lakhdar chancelle au bord de la folie ... comme il va s'effondrer Nedjma courant vers lui et le soutient. Elle l'aide à s'appuyer sur la charrette*" (C.E.,p.30). Dans ce délire agonisant, Lakhdar ne voit pas d'autres porteurs de délivrance que Nedjma.

Cette femme que lui et les autres désirent et redoutent à la fois, est la seule qui peut le consoler et lui redonner la force. Le geste est un élément qui fonde la scène de la rue. Il est le seul moyen de communication, d'expression qui va de pair avec l'état et la situation du personnage. Si le geste peut exprimer un état d'âme, il peut aussi tendre vers la réalisation d'une action, d'un projet. S'interrogeant sur son rôle, Sartre dit: "*Et qu'est ce que le geste? On ne peut pas exactement le définir comme quelque chose qui n'est pas un acte, car souvent les actes sont en même temps des gestes*"⁽¹³⁾.

Parmi les exemples qui illustrent ce rôle du geste est la recherche de Nedjma effectuée par les militants. Mustapha (brusquement tiré de sa somnolence) dit à Hassan: "*Nedjma! Il ne faut pas la laisser partir ... appelle là, rejoins là – vite...*" (C.E.,p.30) (Hassan est sorti furtivement à sa recherche). Cette action n'est autre chose en vérité que la recherche par laquelle l'auteur symbolise la patrie perdue. Kateb Yacine fait du geste, un guide de l'action. Le personnage conduit cette action plus à travers le geste qu'à travers la parole. Et plus l'action se complique, plus le geste devient significatif. Nedjma, personnage principal de l'action au cours de la Manifestation, et dont le geste demeure révélateur quant à son tour recherche Lakhdar. Elle dit: "*Je l'ai pris par le bras. À ce moment la foule fuyant sous les balles m'a submergée. Je suis tombée. Je me suis relevée, et je suis tombée encore.*

⁽¹³⁾ Pruner Michel, *L'Analyse du Texte de Théâtre*, Dunod, Paris, 1998, p. 119.

Les hommes s'abattaient autour de moi, me renversant sur leur passage, comme si leur dernière volonté n'était que de s'écraser sur un corps de femme inconnue " (C.E.,p.33).

Terribles gestes donc qui, loin de guider ce personnage, le plongent dans la confusion et la perte. Ainsi, le geste se fait moyen pour compliquer l'action. Dans " Le cadavre encerclé ", il devient action délicate et déterminante, guide la quête comme il est susceptible de la détourner. Ce qui importe ici c'est la limite entre l'accomplissement et le non accomplissement du geste. Tant que celui-ci exige du personnage la précaution et la réflexion avant son accomplissement, il reste non seulement un agissant efficace mais encore un acte qui a ses conditions et ses propres codes.

Par ailleurs, Kateb Yacine le dote d'une fonction qui est plus ancrée dans le tissu textuel et qui a trait au langage. Le geste comme langage remonte aux origines de l'homme. Il est né lors de la communication initiale avec la nature. "*Le langage se constitue originellement sur le mouvement même du travail d'adaptation à partir du niveau anthropoïde*"⁽¹⁴⁾ nous dit le philosophe vietnamien Thao. Ce type de geste s'impose dans certaines situations. Lorsque le personnage n'a pas envie de parler, il recourt au geste pour répondre à son interlocuteur. Ce langage du corps, langage second, est présent dans la pièce théâtrale. Il suffit de suivre le discours des personnages pour s'en apercevoir : "*Le visage tuméfié de Lakhdar, que Marguerite fixe, fascinée, révélant cet amour nouveau, éclos à l'insu du blessé...L'impuissante provocation de Nedjma, dont l'œil amer semble dissoudre la douceur rivale... le double regard que Mustapha distribue entre Nedjma et Lakhdar qu'il commence à haïr et Nedjma qui achève de le désespérer*"(C.E.,p.33).

En s'appuyant sur l'affirmation de Julia Kristiva "*le geste transmet un message dans le cadre d'un groupe et n'est langage que dans ce sens*"⁽¹⁵⁾, nous pouvons avancer qu'à travers ce passage dicté par l'instance narratrice, le geste visuel des personnages transmet un véritable message. Kateb fait du geste un langage, et l'incarne aussi dans son écriture. Les personnages ne font que se mouvoir au sein d'un monde qu'ils récusent et veulent changer. Cette vivacité se transmet à l'écriture pour la rendre plus dynamique. C'est pourquoi le geste se présente parfois comme une nécessité pour la réalisation de l'écriture.

Ainsi, nous constatons que le geste se narre, s'écrit, et devient source de l'écriture portant en elle un geste qui en vérité, exige le déploiement de son filigrane pour atteindre

⁽¹⁴⁾ Lioure Michel, *Lire le Théâtre Moderne de Claudel à Ionesco*, p. 221.

⁽¹⁵⁾ Ibid., p. 93.

son ultime but, celui du sens. Le militantisme qui marque l'œuvre de Kateb Yacine est présenté par l'action réaction des héros vis à vis d'une situation donnée. L'auteur y ajoute le geste, contribuant à sa grandeur et à sa dimension symbolique.

Nous joignons notre point de vue à celui de Jean Paul Sartre qui dit: "*Au fond le théâtre est geste. Et il est geste, vous le savez, jusque dans le pantomime*"⁽¹⁶⁾. Parallèlement metteur en scène, Kateb Yacine suit de près ses personnages et note dans le détail leurs intonations. Ces intonations découlent du timbre de la voix qui n'est pas constante et change souvent.

L'état de souffrance, parfois de colère, de révolte et d'engourdissement dans lequel se trouvent les personnages de Kateb, affecte aussi leurs voix. En essayant de suivre ces changements vocaliques, nous allons montrer qu'à chaque timbre de la voix correspond une intonation qui sert la théâtralité.

Etudier la voix dans " Le cadavre encerclé " revient à entendre et à suivre de près le dialogue qui se développe particulièrement lors de la rencontre des personnages. L'affliction qui frappe Nedjma en croyant qu'elle a perdu son amant (Lakhdar) au cours des manifestations et l'hébétude qu'elle vit se traduisent par le timbre vocalique repérable au niveau de sa voix ainsi que ses intonations dans le passage suivant où elle s'entretient avec les militants : Nedjma (à voix basse, comme fermée à ses propres paroles): "*pour toute réponse à mes appels j'entendais des pas de soldat... le seul ami a péri, je vais piétiner la poussière et le sang, ainsi qu'une génisse galopant vers une boucherie, en quête d'une ressemblance perdue. Tant de visages à mes pieds tant de spectres dispersés à ma poursuite et nulle trace de Lakhdar*" (C.E.,p.40).

Il est naturel que l'état dans lequel se trouve l'héroïne lui dicte un ton sourd où se mêlent soupir et murmure, s'accroît et tourne au malaise et à la colère. Nedjma mène un itinéraire narratif à travers sa voix. C'est à force de crier, qu'elle devient elle-même voix porteuse de tout un état d'âme rongé et meurtri par le drame. Ici la voix du personnage devient la voix du texte théâtral. L'auteur poursuit cet itinéraire vocalique jusqu'à la personnification de la voix. Plus le malaise s'accroît chez le personnage, plus la voix se lasse, fléchit et s'épuise. Ne pouvant soutenir cet état de colère et de détresse, elle répond en s'enrouant, puis en se blessant et enfin en se cassant.

Ainsi, dans cet état, l'auteur va jusqu'à faire de la voix un être dans l'être du personnage. Un être qui sent, s'affecte et souffre. Conséquemment la blessure corporelle de

⁽¹⁶⁾ Ben Achour Bouziane, *Le Théâtre en Mouvement*, p. 267.

l'héros affecte sa voix. En effet, la voix de Lakhdar, qui au dessus de toutes les autres, planait tranchante, exigeante, et totalement audible. Ce ton criard s'accroît et va jusqu'à inonder toute la pièce théâtrale.

Comme nous le constatons à travers ses propos adressés aux officiers français: Lakhdar (hurlant): "*C'est ça votre exécution? C'est ça ? A vous de parler. Allons, parlez!*" (C.E.,p.62). Cette phase de la blessure de la voix qui va de pair avec une intonation de souffrance nous retient ici, car elle est présente dans l'œuvre comme une marque multiple du physique à l'âme. L'ardeur de l'héros renvoie à sa douleur, à son paroxysme d'où l'effet vibratoire de la voix. Tout l'engagement de l'auteur est donc focalisé sur la blessure qui devient la cause à partir de laquelle et pour laquelle se réalise l'action militante. Par ailleurs, Lakhdar démontre dans ces dernières paroles son endurance: Lakhdar (d'un ton violent): "*Restez où vous êtes ! Si vous voulez extraire le poignard, il faudra que je vous tourne le dos, et il faudra lâcher cet arbre, alors je périrai pour le protéger de la grêle*" (C.E.,p.64).

Cette voix vise la lutte d'un peuple; elle doit rester audible et entraîner l'enracinement dans la patrie. Elle est la voix et la voie du texte celle que l'auteur attend le long de son écriture. C'est grâce à sa voix, bien qu'elle soit sans netteté et faible, qu'il surmonte la dernière phase de sa vie et retient ses amis- spectateurs autour de lui : Lakhdar (entre ses dents): "*Toujours au moment des aveux la scène paraît vide. Tant pis- pour moi seul je réunirai donc la cellule...*". Hassan et Mustapha: "*laissons- le. En vain il lutte avec son cadavre*" (C.E.,p.65).

D'ailleurs, le spectacle s'achève avec l'épuisement de cette voix: "*A ce dernier mot Lakhdar s'écroule devant l'arbre foudroyé*"(C.E.,p.65). La voix du héros devient avec toutes ses inflexions théâtrale. Il suffit que le personnage parle qu'on entend sa voix et la théâtralité du texte est justifiée. Ainsi, son intonation reste expressive de son état d'âme, comme le geste. L'auteur s'en sert pour dévoiler l'état intérieur de ses personnages. La nervosité qui caractérise l'héros Katébien nous paraît dans sa voix qui, généralement affectée, et tend toujours à se faire forte coléreuse jusqu'à la cassure. La colère la détruit et le cri la tue. Cette intonation n'est pas constante comme nous venons de la voir: de la faiblesse au murmure, de l'enrouement à la blessure jusqu'à la cassure. Et l'intonation, de sourde devient sonore puis embrouillée et ténébreuse.

Donc, nous pouvons avancer que Kateb Yacine a stylisé⁽¹⁷⁾ l'intonation et la gestuelle.

⁽¹⁷⁾ Ubersfeld Anne, *Les Termes Clés de l'Analyse du Théâtre*, p. 57.

3-2 La poésie théâtrale du langage katébien

Ce que la tragédie katébiennne met au jour, c'est une véritable universalité du langage. En effet, le langage katébien est investi d'une fonction essentielle: il est la source et l'instrument de la création et de l'invention dramatiques.

L'originalité de Kateb Yacine ne tient pas seulement à la finesse et au foisonnement des jeux de mots et traits d'esprit dont il se plaît, comme tant d'autres, à parsemer ses pièces, mais aussi à l'enchaînement des répliques et le développement des tirades ou parfois des scènes entières qui sont commandées souvent par le mouvement de la création verbale. Ainsi l'anaphore est le procédé générateur de bien des énoncés où l'accumulation des images est soutenue et comme engendrée par la répétition des formules introductrices.

Nous remarquons au niveau de ces deux tirades à la fois symétriques et antithétiques où le héros évoque à son tour les conséquences désastreuses dues au carnage du 8 mai 1945, qui sont rythmées et comme engendrées par le retour du substantif et du verbe: "*ici est la rue des vandales, c'est une rue d'Alger , Ici je suis né, ici je rampe encore, ici est la rue des vandales, des fantômes, des militants ..., ici est notre rue ... ici est la rue de Nedjma*"(C.E.,p.17).

Le discours de l'héros parodie l'éloquence officielle et ses répétitions solennelles: "*Joignant le corps écrasé à la conscience de la force qui l'écrase, en triomphe générale, où la victime apprend au bourreau le maniement des armes, et le bourreau ne sait pas que c'est lui qui subit, et la victime ne sait pas que la Matière gît inexpugnable dans le sang*" (C.E.,p.19).

Il est à noter qu'une efficace association de l'anaphore et de l'antithèse inspire aussi le discours des personnages dans "Le cadavre encerclé ", comme celui du traître qui s'adresse aux militants "*vous avez, pour la plupart, quitté le pays... vous avez mangé à la table de vos ennemis, vous avez parlé leur langue et porté l'uniforme, vous êtes partis pour la France. Moi je buvais, je festoyais avec les femmes, mais je restais au pays. Je fais la prière. Vous ne pouvez imaginer ce que c'est d'accéder au minaret avec des habits bien blancs et un corps pur*" (C.E.,p.24).

Ces relations de similitude et d'opposition, à la fois syntaxiques et sémantiques, animent et semblent entraîner le mouvement du dialogue. Aussi, l'évocation de "la rue des vandales " par le héros obéit à une succession de balancement cosmique et rhétorique,

puis selon un schéma analogue, suit des destinations alternatives et antithétiques : *"Je ne suis plus un corps, mais je suis une rue. C'est un canon qu'il faut désormais pour m'abattre. Si le canon m'abat je serai encore là, lueur d'astre glorifiant les ruines, et nulle fusée n'atteindra plus mon foyer à moins qu'un enfant précoce ne quitte la pesanteur terrestre pour s'évaporer avec moi dans un parfum d'étoile, en un cortège intime où la mort n'est qu'un jeu "* (C.E.,p.18).

Un tel rythme oratoire a le pouvoir d'envoûter le lecteur en opérant, par la monotonie des antithèses, un effet proprement poétique. Plus qu'un procédé de composition, le langage est pour Kateb Yacine l'instrument et l'enjeu du débat dramatique. Si le lecteur a le goût de la parole et du discours, c'est parce que le langage katébien est à ses yeux la forme suprême du duel pour la création douée de parole et qu'il a seul le pouvoir d'élucider les conflits de la vie. Le vrai combat entre les personnages katébiens est un combat de paroles, une logomachie au sens positif du terme, où la victoire ou la défaite est acquise à l'issue d'un duel verbal. Au conflit des forces et des passions se substitue un affrontement verbal. Mais la querelle de mots, loin de se réduire à une joute oratoire, elle est la manifestation d'une vérité socio-politique.

Dans le théâtre de Kateb Yacine, on ne badine pas avec les mots, car le jeu verbal est l'authentique expression de la vérité humaine. Le personnage ici se confond avec son langage, il naît de l'écriture et vit de paroles, ainsi que l'auteur l'affirmait au cours d'une interview à un journaliste: *"Je prends une feuille blanche et je commence à écrire; les personnages naissent au fur et à mesure; au bout de cinq ou six pages, j'y vois clair "*⁽¹⁸⁾. L'invention dramatique est aussi fondée sur un mouvement créateur de l'écriture, et l'on pourrait appliquer à Kateb Yacine ce que lui même affirmait *"L'unique méthode, consiste à prendre de l'extérieur, par le style et la poésie comme par un filet, une pêche de vérité dont je ne soupçonne moi-même que la présence, et à utiliser jusqu'à l'extrême les dispositions naturelles d'une culture et d'un langage à modeler, dès que le talent les caresse, la réalité morale "*⁽¹⁹⁾.

Le débat dramatique est donc essentiellement réduit chez Kateb Yacine à la recherche et à la révélation d'une vérité socio-politique bien déterminée. C'est pourquoi la scène katébiennne est une explication qui conduit les personnages à *"s'expliquer jusqu'au sang"*⁽²⁰⁾. La Puissance du langage constitue donc ici l'essentiel de l'action. Et par la beauté du verbe,

⁽¹⁸⁾ Arnaud Jacqueline, *La Littérature Maghrébine de Langue Française*, II/le Cas de Kateb Yacine, p. 42.

⁽¹⁹⁾ Lioure Michel, *Lire le Théâtre Moderne de Claudel à Ionesco*, p. 123.

⁽²⁰⁾ Ibid., p. 136.

la parole poétique devient la substance même du théâtre katébienn, dans la mesure où elle attribue à ses personnages gloire et immortalité.

En effet, à la rencontre d'une conception voire une authenticité arabo-Algérienne, la parole poétique-katébienn, devenue démiurgique, fonctionne comme une rédemption, une sanctification en face de la puissance de destruction de la mort. L'auteur n'a que des mots. Mais, il s'agit de mots réévalués et rendus supérieurs par une pratique poétique particulièrement katébienn qui transforme la mort en vie, elle a le don de provoquer la résurrection des morts.

En désignant le statut de colonisé du doigt dans "Le cadavre encerclé", Kateb Yacine constitue la manifestation d'une victoire verbale, "*un acte métaphysique d'une valeur absolue*"⁽²¹⁾ comme le précise notamment Jean Marie Thomasseau. La fonction instrumentale de la parole poétique katébienn et son aspect performatif se conjuguent et donnent une ampleur extraordinaire au verbe poétique. Il en fait un instrument permettant de nier la vérité de la mort. "Le cadavre encerclé" composé à la mémoire des victimes de 8 Mai 1945 situe les morts "*dans la distance de l'au-delà*"⁽²²⁾ ou "*sur l'autre rive*"⁽²³⁾, mais la parole poétique a le pouvoir "*de restructurer ce que la mort a déstructuré, de recomposer ce que le néant a décomposé*"⁽²⁴⁾. Car, selon la vision katébienn "*celui qui meurt ne disparaît pas totalement; il meurt pour donner vie à la vie et pour être réintégré dans le grand tout avec lequel il communit constamment*"⁽²⁵⁾ comme on le note dans le passage suivant: "*je descends dans la terre pour 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....afin que la lunaire attraction me fasse survoler ma tombe avec assez d'envergure*" (C.E.,p.19).

Contrairement aux images apocalyptiques du début du texte théâtral "Le cadavre encerclé" nées de la réflexion de l'auteur sur le génocide du 8 Mai, ce passage apporte l'apaisement au lecteur. Et, naturellement, ici le héros redevient vivant.

Remarquons La verticalité ascendante (*je remonte*) qui succède à l'horizontalité descendante (*je descends*) et qui transfigure le héros. Cette transfiguration passe

⁽²¹⁾ Thomasseau Jean-Marie, *Drame et Tragédie*, p. 41.

⁽²²⁾ Mbom Clément, *Le Théâtre d'Aimé Césaire*, p. 101.

⁽²³⁾ Ibid., p. 115.

⁽²⁴⁾ Pruner Michel, *L'Analyse du Texte de Théâtre*, p. 106.

⁽²⁵⁾ Ibid., p. 113.

essentiellement à travers les images surnaturelles qui orientent une scène terrestre vers sa signification métaphysique.

Le déroulement de l'histoire terrestre est constamment perturbé par des signes qui annoncent la présence de l'au-delà et le début du jugement dernier sur terre. Par exemple, l'emploi particulier du substantif "*La résurrection*" permet d'inscrire le discours Katébien dans un espace où il signifie déjà l'apothéose. Ici Kateb Yacine permet l'intrusion du surnaturel et signale surtout un travail sur un espace-temps considérablement élargi par l'auteur visionnaire qui force les limites du réel.

Ce déplacement des barrières de l'espace et du temps est une technique dont la fonction est d'immortaliser les faits tragiques dont se saisit Kateb Yacine, et en contact permanent avec l'ineffable, il combine l'approche humaine de l'histoire à un mode d'appréhension extrahumain de la réalité. La frontière entre le monde réel et surnaturel devient notamment mince et Kateb jette les bases d'une géométrie mystique inédite dans l'histoire de la littérature maghrébine d'expression française.

De même, nous constatons que dans "*le cadavre encerclé*", Kateb Yacine fait servir la poésie au combat politique qui, par-delà les problèmes du présent immédiat, est celui de la transformation révolutionnaire. La poésie⁽²⁶⁾ katébienne n'est pas liée à une subjectivité enfermée en sa singularité pure. Elle est une forme de l'activité humaine, qui constitue un monde et le transforme.

Néanmoins, sa poésie ne peut être mise directement au service de la révolution, mais elle peut participer à la lutte pour une nouvelle conception du monde et puiser en elle son inspiration. Kateb Yacine est perçu comme un artisan du langage et invente sa propre parole sans cacher les aspects désagréables du réel en construction, sans taire les contradictions de ce réel que l'on entend transformer.

Conséquemment, nous allons essayer modestement de décrire le mécanisme de sa création poétique. En effet, sous la plume de Kateb Yacine, la poésie est un système complet de rapports réciproques entre ses idées, ses images, d'une part, et ses moyens d'expression, de l'autre. Système qui correspondrait particulièrement à la création d'un état émotif de l'âme.

Par ailleurs, nous constatons que sa poésie se compose pratiquement de fragments de poèmes enchâssés dans la matière d'un discours, et extraite, en somme, d'une réalité tragique, déduite de l'observation, résultante d'une recherche soutenue des effets des relations

⁽²⁶⁾ Ben Achour Bouziane, *Le Théâtre en Mouvement*, p. 263.

de résonances des mots entre eux, ce qui suggère une exploration de tout ce domaine de la sensibilité qui est gouverné par le langage. Observons ce poème katébiens dans "Le cadavre encerclé ":

*Ainsi qu'un sac à la renverse,
Je fume avec toi confondu
Et je t'inonde bouche cousue
Plein de tes odorants nuages
Ainsi qu'un sac à la renverse
Je fume avec toi confondu
Terre écrasée, compagne imprévisible
De ton blé dur par surprise couché
Mais je sortirai du silo
Et tu ne sauras plus
Quel ancien assaut te recouvre:
Oubliée
Ton hibernale nudité
Au Fond des grottes nuptiales!
L'amour, la mort et l'âme.
Remords enfouis par les ancêtres. (C.E.,pp.38-39).*

Ici, ce poème katébiens n'est pas un discours de prose associé à un morceau d'une musique particulière, il est la transmission d'un état poétique qui engage tout l'être sentant. C'est le son, c'est le rythme, ce sont les rapprochements physiques des mots, leurs effets d'inductions ou leurs influences mutuelles qui dominent, aux dépens de leur propriété, de se consommer en un sens défini. Comme l'affirme Kateb Yacine dans un article : "*Il faut donc que dans un poème le sens ne puisse l'emporter sur la forme et la détruire sans retour; c'est au contraire le retour, la forme conservée, ou plutôt exactement reproduite comme unique et nécessaire expression de l'état ou de la pensée qu'elle vient d'engendrer au lecteur, qui est le ressort de la puissance poétique*"⁽²⁷⁾ .

La poésie katébiens est donc "*un langage dans le langage*"⁽²⁸⁾ selon expression Baudelairienne. Le privilège de ce langage est d'éveiller une résonance qui engage le lecteur

⁽²⁷⁾ Serreau Jean-Marie, *Intérieur Sur la Tragédie in l'Action de Tunis*, p. 10.

⁽²⁸⁾ Lioure Michel, *Lire le Théâtre Moderne de Claudel à Ionesco*, p. 144.

dans l'univers poétique, l'introduire notamment à cette sensation d'univers que crée en lui un texte de vraie poésie.

Comme le confirme Jacqueline Arnaud à propos de la poésie Katébienne: *"Elle agit pour faire vivre le lecteur quelque différente vie, respirer selon cette vie seconde, et suppose un état ou un monde dans lequel les objets et les êtres qui s'y trouvent, ou plutôt leur images, ont d'autres libertés et d'autres liaisons que celles du monde pratique"*⁽²⁹⁾. Tout ceci donne l'idée d'une poésie particulièrement katébienne, asservie aux puissances du langage. Or, ce pouvoir de poésie se fait connaître par le rythme et les harmonies qui la soutiennent, et qui doivent être si intimement liés à sa génération que le son et le sens ne se puissent plus séparer, et se répondent indéfiniment dans la mémoire du lecteur. Kateb Yacine démontre que la poésie doit donner des valeurs équivalentes aux significations, aux sonorités, aux physionomies même des mots, qui, heurtés ou fondus avec art, composent des vers d'un éclat, d'une plénitude, d'une résonance inouïs.

En effet, en lisant ses poèmes qui dominent "Le cadavre encerclé", on admet qu'il existe une sorte d'énergie individuelle propre à l'auteur, et dont la fonction n'est pas de ressentir l'état poétique, mais de le créer chez les autres. Nous constatons bien, devant le poème katébien ce que Jacqueline Arnaud a décrit de manière remarquable *"devant un beau poème katébien de quelque longueur, qu'il y a des chances infimes pour qu'un homme ait pu improviser sans retours, sans autre fatigue que celle d'écrire ou d'émettre ce qui lui vient à l'esprit, un discours singulièrement sûr de soi, pourvu de ressources continues, d'une harmonie constante, un discours qui ne cesse de subjugué, où ne se trouvent point d'accidents, de marques de faiblesse et d'impuissance, où manquent ces fâcheux incidents qui rompent l'enchantement et ruinent l'univers poétique"*⁽³⁰⁾. Puisque ces expressions jaillies de l'émoi ne sont que véritablement pures, le poème katébien est le fruit d'un choix et d'un labeur conscient; une durée de croissance et comme une figure dans le temps; et le fait poétique katébien n'est qu'une rencontre exceptionnelle dans le désordre d'images réelles voire dramatiques et de sons qui viennent à l'esprit.

A travers sa poésie, Kateb Yacine observe le monde avec une implacable lucidité et, dépassant les apparences, il saisit toutes choses dans leur réalité; rien ne lui échappe, de ce que pense ou veut son entourage. Parfaitement maître de sa pensée et de ses émotions, il s'est constitué une poésie dans "Le cadavre encerclé" d'une rigoureuse précision, et en son

⁽²⁹⁾ Arnaud Jacqueline, *La Littérature Maghrébine de Langue Française*, II/le Cas de Kateb Yacine, p. 362.

⁽³⁰⁾ *Ibid.*, p. 365.

immanence langagière, son poème assure une identification qui procède par un transfert, un transport des passions.

La vraisemblance poétique katébiëne consiste à convoquer la sensibilité du lecteur, à le surprendre: elle surprend en effet la faculté qu'il a d'être affecté par le langage par-delà la fonction de communication instrumentale. Elle le met en situation d'imaginer ce que l'auteur a pu vivre de plus personnel, elle le soumet à une épreuve singulière où la faculté de sentir devient l'objet de la transformation. Et l'acte poétique katébien est lui-même l'être historique par lequel le lecteur découvre son historicité.

3-3 La poétique théâtrale à travers la parole tragique katébiëne:

Dans "Le cadavre encerclé", Kateb Yacine procède à une transposition artistique d'une situation historique en situation dramatique, par laquelle il offre au lecteur le spectacle d'une révolte de la pensée devant les contradictions de l'être et les contingences d'une destinée, montré sur un lieu d'élection et dans un temps privilégié, lie de fait et indéfectiblement l'esthétique tragique à la métaphysique, en même temps qu'il l'inscrit dans le tissu de l'existence et de l'histoire. Il donne à voir le spectacle de la douleur, dans des conditions telles que les souffrances montrées s'assortissent aussi du plaisir libérateur de faire contempler l'angoisse tragique vécue par le peuple Algérien, qui sous sa forme première, apparaît comme un mode de connaissance de soi et du monde.

La tragédie Katébiëne, en posant l'équivalence entre la souffrance et la lucidité, réveille d'emblée, à travers les personnages les interrogations essentielles suscitées par le sentiment de l'humaine condition. L'expression de cette souffrance se conjugue avec la formule de Kateb Yacine lui même " *il y a tragédie chaque fois que l'impossible au nécessaire se joint*"⁽³¹⁾. La cause de cette souffrance qui s'impose au héros Katébien tragique comme une nécessité est le dénominateur commun aux tragédies de toute les époques : "*Il y a tragédie, par la présence d'une transcendance, quelle que soit cette transcendance*"⁽³²⁾ ; "*Un événement n'est pas tragique par lui-même, mais par ce qu'il signifie et cette signification est tragique lorsqu'elle introduit le signe d'une transcendance.*"⁽³³⁾

⁽³¹⁾ Serreau Jean-Marie, *Intérieur sur la Tragédie .in l'Action de Tunis*, p. 09.

⁽³²⁾ *Ibid.*, p. 06.

⁽³³⁾ Thomasseau Jean-Marie, *Drame et Tragédie*, p. 55.

Jacqueline Arnaud semble confirmer ce constat dans une définition qu'elle donne de la tragédie et qui atteste aussi la présence d'attaches indéfectibles entre l'homme et les forces qui le précèdent et le dépassent : *"La tragédie est l'affirmation d'un lien horrible entre l'humanité et un destin plus grand que le destin humain ; c'est l'homme arraché à sa position horizontale de quadrupède par une laisse qui le retient debout mais dont il sait toute la tyrannie et dont il ignore la volonté"*⁽³⁴⁾.

Nous pouvons avancer que "Le cadavre encerclé " est une tragédie, par laquelle Kateb Yacine matérialise le combat de tout le peuple Algérien, représenté naturellement par le héros contre ce qui le dépasse, et son héroïsme se gagne à se montrer plus grand encore que ce qui tue à coup sûr, car le tragique qu'on a pu déceler est aussi exaltant qu'il est terrifiant, l'épouvante et pitié enseignent, élèvent et rassèrent, car c'est montrer, derrière le malheur qui terrasse, une grandeur qui s'élève.

Au commencement de tous les maux, le héros Katébien succombe à une insolente folie intérieure, mal de l'âme qui le pousse à dépasser la mesure de sa condition avec l'orgueil de violer la loi de l'Autre et de s'exposer par là aux funestes débordement de ses coups. Le tragique va naître ainsi de cet affrontement entre la présomption légale du colonisé et la violence de la répression coloniale. Mais, aux confins de cette faute humaine voire morale, le héros trouvera l'exercice de sa liberté et sa dignité.

On peut voir un exemple particulièrement frénétique dans le passage suivant : *" Les soldats sont arrivés. Ils ont tiré par rafales, et je me suis retrouvé à terre, avec un goût ancien dans la bouche, insensible, mais les yeux encore entrouverts. C'était loin d'être triste, il faisait beau. Mais, seul je me relève, pareil aux statues mutilées que ressuscitent les séismes, ébranlant et secouant par fulgurantes fureurs contre l'aveugle profanation du temps, de la mort, de la débâcle"* (C.E.,p.28).

Nous constatons que Kateb Yacine suscite chez le lecteur l'exaltation qui ne réside pas dans le malheur et l'écrasement du héros par plus grand que lui, par l'ordre des colons, eux-mêmes régis par un destin qui les dépasse, et que pourtant leurs actes mêmes engendrent, c'est le regard lucide sur les fautes de l'être humain et sur la noblesse de la lutte, même vaine, du héros à qui, s'il perd le droit à la vie, reste du moins la grandeur, le droit de mourir grand. Ce qui se dit, se montre en mots et en gestes et se mesure, c'est la distance de l'héros à sa transcendance , à l'Autre, qu'il se met en position de juger, l'homme, à la fois libre, par ses fautes et erreurs, d'attirer sur sa tête le malheur, et soumis aux conséquences

⁽³⁴⁾ Arnaud Jacqueline, *La Littérature Maghrébine de Langue Française*, II/le Cas de Kateb Yacine, p. 366.

inéluçtables de sa contingence première : son destin, c'est de subir les conséquences nécessaires d'une erreur qui aurait pu être évitée, s'il avait su lire à temps le sens de leurs actes, comme le lecteur, lui, peut les lire au moment où ils sont représentés.

Dans cet univers dramatique où mots et massacres se rejoignent, ce qui frappe d'emblée l'observateur c'est la place accordée au chœur, constituant le noyau original de la tragédie Katébiennne, qui se tenait sur scène, joue un rôle d'accompagnement que de repoussoir. Remarquons le passage suivant : *Le chœur : la nuit tombe, et tout notre univers se penche à la fenêtre du néant !*

Ne jetons pas la pierre à la folle

Elle qui s'est levée pour fermer la fenêtre

Et c'est pourquoi ses yeux sont abîmés.

Lakhdar : Ainsi nos astres se succèdent

Femmes et hommes, corps et biens :

Rien ne résiste à l'exode.

Chœur : Ainsi nos astres se succèdent

Femmes et hommes, corps et biens :

Rien ne résiste à l'exode. (C.E.,p.64).

Ici, le chœur composé de personnages du commun, s'exprime en un langage poétiquement très relevé, il s'impose dans la tragédie Katébiennne non seulement comme le commentateur choisi de l'action et d'amplificateur pathétique, mais aussi comme le résonateur exemplaire, donnant aux valeurs véhiculées par le groupe toute leur amplitude. De même dans son rôle de médiation avec le public, il explicite les émotions et les attentes ou les angoisses en direction du héros sur scène ; enrobées en une poésie dont la charge sonore et lyrique des mots, les rythmes et les harmonies donnent aux questions posées et aux cris lancés vers l'Autre toute leur amplitude.

En effet, l'ampleur des interventions du chœur se justifiait encore par la place prépondérante que tenait la poésie dans l'expression tragique , elle doublait continuellement l'éloquence, pour permettre à l'héros de donner le meilleur de lui-même, dans des morceaux de bravoure qu'il conduisait à la manière de récitatifs.

Par ailleurs, la présence du chœur est indéfectiblement liée à la nature intime de l'expression tragique puisqu'elle permet de créer l'équilibre parfait entre l'idéal et le réel, et qu'en somme le supprimer c'est abolir toute intensité poétique et dramatique. Nous pouvons dire que le lyrisme choral Katébiennne offre un fond poétique permanent sur lequel vient

s'inscrire le héros porté parfois jusqu'aux limites du cri. Si, en l'occurrence, l'harmonie entre les deux expressions semble complète c'est, comme le relève encore Jacqueline Arnaud que *"la poésie y exprime plutôt l'épreuve de la volonté devant la nécessité extérieure, que le fatalisme inhérent aux passions tragiques."*⁽³⁵⁾

En définitive, le théâtre tragique katébien placé historiquement dans la sphère culturelle arabo-Algérienne, écrit dans la langue de l'Autre, échappe en fait à la répétition stérile de modèles, et à la simple traduction servile. S'inscrivant dans une civilisation du spectaculaire, de la poésie et de l'éloquence, il développe des formes tragiques originales qui parce qu'outrancières et heurtant la conduite malséante de l'Autre. Car tout l'intérêt du théâtre katébien contemporain, dans ses visées esthétiques les plus radicales, est d'immortaliser à travers une poétique théâtrale, une réalité historique voire tragique, une théâtralisation⁽³⁶⁾ de la souffrance.

⁽³⁵⁾ Ibid., p. 361.

⁽³⁶⁾ Ubersfeld Anne, *Les Termes Clés de l'Analyse du Théâtre*, p. 67.

Conclusion

Nous avons questionné l'écriture Katébienne par rapport à sa poétique, telle qu'elle se dessine dans " Le Cadavre encerclé ", en la reconstruisant en un patient et modeste travail de recherche et de lecture. Il est difficile de donner à notre recherche un langage qui lui soit fidèle. Etudier la poétique Katébienne ne consiste pas à porter l'attention sur des données acquises à priori.

Pour parler plus concrètement, la dimension de son écriture poétique s'y manifeste quand les paroles, que les personnages katébiens sont censés échanger, s'inscrivent dans la cohérence d'une forme voulue, et d'une vision qui transcende l'anecdoticisme tragique de l'intrigue. Il n'y a pas de poétique plus palpable que celle du théâtre, non seulement à cause de l'attrait du discours et du déguisement, et parce que les apparitions qui s'y produisent matérialisent ce que l'imagination a inventé, mais parce que nulle part mieux qu'au théâtre on entend la poétique en action, en train d'exprimer et de transfigurer la vie. L'éloquence, la stylisation et la vocalité vibrante du texte katébien assurent l'intensité et la pureté de ces émotions qui ne consistent pas à céder à l'illusion du lecteur ou s'identifier aux personnages, mais à entrer en communion avec la création poétique. Par conséquent, il nous a fallu donc essayer d'ouvrir l'unité du texte Katébien pour en extraire une poétique par procédés définis en avance.

Notre étude a démarré à partir d'un principe qui a sa source dans la sémiotique. Sous cet angle nous avons explicité les structures signifiantes qui modèlent notamment la poétique katébienne, y compris le discours social et le discours individuel dans "le cadavre encerclé". Aussi, s'établit systématiquement une extraction des matériaux de la poétique [chiasme–oxymore–métonymie - ...], pour assurer une double cohérence, celle du discours stylisé et celle du discours de l'énonciateur. Par ailleurs, ces métaphores installent la lecture du sens. L'interrelation de poétique et sémiotique polarise un ensemble d'images et de pensées dialectiques qui se définit comme suit dans "le cadavre encerclé" : Le délit commun est évacué et c'est le politique (08 Mai 1945) qui le supplante. Or, les actants ne sont pas préparés à ce changement. Ils sont précipités dans l'action. Le statut négatif de non-sujet n'est pas vécu comme une fatalité puisqu'il induit la révolte et la projection du sujet de quête visant la réparation. Les actants échappent difficilement à l'emprise de l'Autre. L'épreuve est souvent mortelle. Les actants sont enracinés dans l'espace. Nous nous sommes aperçu que c'est une forme de revendication et de Récupération de l'espace avec lequel les actants entretiennent des liens charnels. Kateb Yacine recourt à l'excès, ce qui induit la réversibilité.

Le retournement des situations est une constante chez notre auteur. C'est pourquoi la lecture doit être progressive – régressive et continue pour saisir les transformations et le processus dynamique qui règle son écriture. Cet aspect formel est parallèle à celui du contenu. La passion est dynamisée par la rivalité. En effet, la passion chez Kateb Yacine est régie par la structure triangulaire: deux antagonistes et un objet de désir. La fiction est à l'image de l'Histoire: l'Algérie, l'envahisseur et l'originaire des lieux.

Par la suite, nous avons mis la poétique en contact avec la représentation théâtrale. Nous avons essayé de mettre au jour le simultanésisme existant entre la poétique théâtrale Katébiennne et le contexte de son écriture comme mise en scène d'un conflit tragique. La question de la tension identitaire sera ensuite posée à travers les formes lyriques et dramatiques. Le point de départ de ce cheminement est la voix poétique propre au personnage central (Lakhdar), figure de la tragédie Katébiennne, qui se fait entendre, par une esthétique de la dissimulation, fondée sur une relecture du monologue dramatique. Ainsi, une relecture du dialogue s'est avérée nécessaire, où le mélange entre le poétique et le dramatique est l'objet du tragique dans la mesure où les mots s'énoncent, provoquant inmanquablement les conjonctions et les disjonctions entre les personnages au niveau de la scène théâtrale. Conséquemment, les moindres gestes, intonations deviennent immédiatement signifiants, dès que nous les considérons comme des signaux de l'énonciation de la poétique théâtrale Katébiennne.

Enfin, nous avons centré notre attention sur la parole poétique Katébiennne qui forme un réseau de figures qui actualise l'atmosphère du poème, sans porter atteinte à son contenu sémantique, à sa valeur phonique et à sa dimension universelle. Sous la lumière de l'écriture Katébiennne, la parole poétique voire tragique se pulvérise en une succession de figures de rhétorique, où nous avons pu décrire de manière objective, les éléments susceptibles qui permettent d'ajouter une valeur poétique, tant au niveau des sonorités et des rythmes que des images, afin de saisir le mécanisme du message poétique et d'être conscient de la valeur contextuelle des éléments utilisés en vue de créer l'effet poétique. C'est dire que nous avons pu, modestement, saisir l'idée poétique dans sa pureté originelle, destinée à nous éveiller à la conscience d'une réalité tragique.

Nous pouvons avancer que la dimension poétique dans "Le cadavre encerclé" émerge de l'impulsion profonde de l'écriture Katébiennne, en raison de cette attirance textuelle qui régit

secrètement tout le laboratoire du texte Katébien, la contrée de jeu kaléidoscopique. Composition artistique, sa poétique crée la substance événementielle, riche en images, en détails récurrents et cohérents propres à émettre des résonances symboliques, et qui suppose une innovation perpétuelle. De ce fait, l'écriture Katébiennne est moins une construction rigoureuse des éléments constitutifs qu'une découlée naturelle des rapports de forces des choses comme l'indique Roland Barthes: *"L'œuvre d'art (...) est une forme, c'est-à-dire un mouvement arrivé à sa conclusion: en quelque sorte, un infini inclus dans le fini. Sa totalité résulte de sa conclusion et doit donc être considérée non comme la fermeture d'une réalité statique et immobile, mais comme l'ouverture d'un infini qui s'est rassemblé dans une forme"*⁽¹⁾.

Notre travail doit être inscrit dans les propos de Roland Barthes. Un travail qui doit demeurer ouvert et ne peut trouver d'autres conclusions que dans une invitation à le reprendre pour mieux le dépasser: que lui souhaiter d'autre, en effet, sinon de donner envie de le continuer et de poursuivre les lectures auxquelles il invite?

Programme sans fin qui, peut être, sera stimulé par la conviction que le travail de lecteur analyste est un vaste champ ouvert à la curiosité et la multiplicité des approches possibles. La possibilité de l'existence d'un véritable avenir pour le gigantesque corpus que la littérature Katébiennne invite sans cesse à prendre en considération, malgré les inévitables barrières linguistiques: l'écriture poétique katébiennne se donne sans cesse à découvrir, dans un processus de dévoilement ininterrompu. C'est parce que les techniques spécifiques à la poétique ont progressé que nous comprenons mieux le sens des expériences dans l'écriture de Kateb Yacine. Le présent se constitue par innutrition, il est l'aboutissement de nouvelles influences en une combinatoire qui n'avait pas encore été perçue.

⁽¹⁾ Barthes Roland, *Essais Critiques*, p. 85.

Glossaire

A

Adjuvant: C'est l'actant qui apporte son concours au sujet dans la réalisation de son désir.

Anaphore: Est un mot ou un syntagme qui, dans un énoncé, assure une reprise sémantique d'un précédent segment appelé antécédent.

Antinomie: Ensemble de deux propositions contradictoires. Contradiction entre deux textes de loi, entre deux idées philosophiques.

Anti-Sujet: Il établit une relation d'opposition avec le sujet.

Antithèse : Procédé consistant à opposer dans la même phrase, deux pensées, deux expressions, deux mots de sens opposé.

B

Boule de neige: Est une référence à l'effet boule de neige, un des exemples les plus connus de rétroaction positif. Comme une boule de neige qui roule au sommet d'une montagne peut éventuellement provoquer une avalanche, ce jeu encourage les personnages et l'histoire à grossir et à se renforcer les uns les autres tandis que l'histoire se déroule.

C

Cataphore: Est un mot ou un syntagme qui, dans un énoncé, renvoie sémantiquement à un segment à venir appelé conséquent (on peut dire aussi antécédent).

Chiasme: Est une figure de rhétorique qui a pour effet de donner du rythme à une phrase. Les éléments de deux groupes parallèles sont inversés. Le chiasme peut souligner l'union de deux réalités ou renforcer une antithèse.

Conjonction: Lorsque le sujet possède l'objet (il y est conjoint).

D

/ Devenir /: Le sujet prévoit les événements "à venir". Il construira alors une prévision liée à son affirmation identitaire en imaginant un "à venir" conforme à ses dispositions modales.

Disjonction: Lorsque le sujet est privé de l'objet (il en est disjoint).

E

Euphémisme: Est une figure de rhétorique qui consiste à atténuer ou adoucir une idée déplaisante.

Enjambement: Est l'inadéquation entre la syntaxe et le mètre d'un vers.

H

Hémistiche: Est proprement la moitié d'un vers à césure.

Hétéronomie: Fait de ne pas être autonome, d'obéir à des lois extérieures.

I

Isotopie: Réseau d'unités lexicales centrées sur un même thème.

L

Littéarité: étudie l'ensemble des caractéristiques propres d'un texte littéraire. C'est les propriétés spécifiques d'une œuvre littéraire.

M

Métaphore: Est une figure de style implicite. C'est une comparaison sans outils de comparaison.

Métonymie: Est une figure de rhétorique par laquelle un concept est dénommé à partir d'un mot désignant un autre concept. Il existe donc une relation obligée comme, par exemple, la cause pour l'effet, la partie pour le tout, ou le contenant pour le contenu.

Modal: Est dit modal un prédicat qui modifie un autre prédicat.

Modalité: Un énoncé qui modifie un autre énoncé.

- Modalités susceptibles de modifier les énoncés d'états (/ vouloir / - / devoir / - / savoir / - / pouvoir /).
- Modalités véridictoires (être / paraître) installent un écart entre ce qui paraît et ce qui est supposé être dans la scène intersubjective du discours.
- Modalités épistémiques de la logique (/ croire /) : Croyance du sujet et sa manière d'assumer ou de faire sien l'objet qu'il perçoit.
- Modalités thymiques: (euphorique / dysphorique): sont des caractéristiques évaluatives de grande généralité affectées par un sujet observateur à un objet observé.

En articulant l'opposition euphorie/dysphorie, appelée catégorie thymique, sur un carré sémiotique, on obtient plusieurs modalités thymiques, dont les principales sont : l'euphorie (positif), la dysphorie (négatif), (l'euphorique sera au dysphorique ce que la vie sera à la mort)

N

Non-sujet: Est un actant privé de jugement. Il est sous l'emprise d'une force intérieure ou extérieure.

O

Oxymore: Une figure de rhétorique où deux mots désignant des réalités contradictoires ou fortement contrastées sont étroitement liées par la syntaxe.

P

Parallélisme: Est une figure de rhétorique qui consiste à juxtaposer ou à coordonner deux phrases ou membres de phrase ayant une structure identique.

Poéticité: Elle est la conception que se font une personne ou un groupe de personnes de l'écriture de la poésie, à une époque donnée, dans une même culture. Cette conception varie en fonction de l'évolution historique et sociale.

Poétique: L'étude de la littérature dans sa littéarité. Autrement dit: la poétique est la science de la littérature.

Pragmatique: Ici nous désignons la sémiotique de l'action proprement dite, mettant en scène et en communication des sujets somatiques et des objets concrets.

Prédicat: Unité abstraite rapportée aux actants, et qui s'intègre à eux soit de façon dynamique, et ce sont alors des prédicats de fonction ou du faire, soit de façon statique, et ce sont les prédicats de qualification ou de l'être.

Présupposés: Impliquent non seulement les rapports de force existants entre les personnages mais aussi la connaissance des enjeux idéologiques qui sont présents dans le discours.

Programme: Désigne l'opération syntaxique élémentaire qui assure la transformation d'un énoncé d'état en un autre énoncé d'état par la médiation d'un énoncé de faire.

Prolepse: Est une figure de style par laquelle sont mentionnés des faits qui se produiront bien plus tard.

S

Second actant: Désigne l'objet impliqué par tout acte de discours.

Stylisation: Emploi original du langage par le poète ou l'écrivain. Sans être extérieur au langage, il est largement conditionné par ses structures mentales, par ses intensions, par les conditions d'énonciation de son message.

Sujet: Est un actant qui fait preuve de jugement. Il s'affirme possesseur de son acte.

Sujet de droit: Fonde son identité sur le / savoir / (il assume une compétence légitimée par un programme préalablement accompli), dans une suite où le / savoir / régit le / pouvoir / et enfin le / vouloir /.

Sujet de quête: Est défini par une suite modale dont la modalité première est le / vouloir /, les autres modalités (/ pouvoir / et / savoir /) se trouvent alors successivement régies par celle-ci.

Sujet de séparation: Actant privé du pouvoir.

Synecdoque: Est une variété de métonymie : elle produit un effet de style permettant de désigner quelque chose par un terme dont le sens inclut celui du terme propre. Elle permet d'exprimer un tout par une de ses parties, un objet par sa matière, et vice-versa. Elle est très utilisée par les journalistes.

T

Tiers actant: Désigne l'instance d'autorité d'un pouvoir transcendant.

Bibliographie

Œuvres de sémiotique:

- Bertrand Denis, *Précis de Sémiotique Littéraire*, Editions Nathan Her, Paris, 2000.
- Coquet Jean-Claude, *Sémiotique Littéraire, Contribution à l'Analyse Sémantique du Discours*, Univers sémiotique, Collection dirigée par A. J. Greimas, Maison Mame, 1973.
- Greimas A. J., *Essais de Sémiotique Poétique*, Librairie Larousse, Paris-VI.
- Klinkenberg Jean-Marie, *Précis de Sémiotique Générale*, Editions du Seuil, Paris 6, 2000.

Etudes critiques sur la littérature maghrébine:

- Arnaud Jacqueline, *La Littérature Maghrébine de Langue Française*, II/ le Cas de Kateb Yacine, Publisud 1986.
- Arnaud Jacqueline, *L'Oeuvre en Fragments*, Sindbad, Paris, 1986.
- Barthes Roland, *Essais Critiques*, Editions du seuil, 1964.
- Bonn Charles, Kateb Yacine, *Nedjma*, Etudes Littéraires, PUF, Paris, 1990.
- Châalal Omar-Mokhtar, Kateb Yacine, *L'Homme Libre*, Casbah Éditions, Alger, 2003.
- Kateb Yacine, *la Modernité Textuelle*, OPU, ALGER, 1989.
- Sbouaï Taïeb, *la Femme Sauvage de Kateb Yacine*, Paris, L'Arcantère, 1985.
- Souiller Didier, Troubetzkoy Wladimir, *Littérature Comparée*, Editions Presses Universitaires de France, 1997, Paris.

Œuvres de poésie:

- Kristeva Julia, *la Révolution du Langage Poétique*, Collection "Tel quel", Editions du Seuil, Paris 6, 1974.
- Le Guern Michel, *Sémantique de la Métaphore et de la Métonymie*, Collection "Langue et Langage", Librairie Larousse, 1973.
- Milly Jean, *Poétique des Textes*, Editions Nathan, 1992.

Dictionnaire:

- Dubois Jean, Giacomo Mathée , Guespin Louis, Marcellesi Christiane, Marcellesi jean-baptiste, Mevel jean-pierre, Dictionnaire de Linguistique et des Sciences du Langage, Larousse–Bordas / HER, Paris, 1999.

Articles:

- Kateb Yacine, Colloque International, Actes (Alger, Riadh-El-Feth: 28,29, 30 Octobre 1990), OPU, 1990.
- Serreau Jean-Marie, *Intérieur sur la tragédie in L'action de Tunis*, la Presse (Tunis) N°17, 11 Août 1958.

Oeuvres de théâtre:

- Ben Achour Bouziane, *le Théâtre en Mouvement ce jour*, Editions Dar El-Gharb.
- Kateb Yacine, "*le Cadavre Encerclé*", Théâtre, Editions du Seuil, Paris, 1959.
- Lioure Michel, *Lire le Théâtre Moderne de Claudel à Ionesco*, Dunod, Paris, 1998.
- Mbom Clément, *le Théâtre d'Aimé Césaire, ou la Primauté de l'Universalité Humaine*, Editions Fernand Nathan, 1979.
- Pruner Michel, *l'Analyse du Texte de Théâtre*, Dunod, Paris, 1998.
- Thomasseau Jean-Marie, *Drame et Tragédie*, Hachette Livre, Paris, 1995.
- Ubersfeld Anne, *les Termes Clés de l'Analyse du Théâtre*, Editions du Seuil, Février 1996.

TABLE DES MATIERES

Introduction	1
Chapitre 1 :Lecture analytique de la poétique katébienne de l'identité à travers le spatio-corporel	8
1.1.La poétique de l'identité et l'histoire.....	8
1.2.La poétique de l'identité et l'espace.....	23
1.3.La poétique de l'identité et la génération.....	29
Chapitre 2 :Lecture analytique de la poétique katébienne de l'identité à travers l'action politique	58
2.1.La poétique à travers l'action politique en devenir.....	58
2.2.La poétique à travers l'action politique et les figures de la droite et du cercle.....	69
2.3.La poétique à travers l'action politique et l'assomption d'une identité positive.....	82
Chapitre 3 :Lecture descriptive de la poétique théâtrale katébienne à travers la scénographie et le langage	102
3.1.La poétique théâtrale de la mise en scène : monologue–dialogue/ gestuelle-intonation katébiens.....	102
3.2.La poétique théâtrale du langage katébien.....	112
3.3.La poétique théâtrale de la parole tragique katébienne.....	118
Conclusion	122
Glossaire	125
Bibliographie	129

Mots clés:

Poétique - actant - sujet - non sujet - anti sujet - espace - identité - mise en scène - monologue - dialogue - intonations - gestuelle - parole poétique - poésie - parole tragique - chœur .

Résumé:

La littérature met en jeu la signification, née de l'usage discursif du langage. La poétique a pour vocation d'interroger les formes, non du langage, mais de la signification. En Associant progressivement les méthodes, analytique, descriptive, et l'étude concrète du "Cadavre Encerclé", pièce théâtrale de Kateb Yacine, l'apport modeste de ce mémoire de magistère contribue à clarifier notamment par une lecture sémiotique l'écriture poétique Katebienne, où nous avons élaboré sous forme d'une construction de constatations descriptives sa portée significative. Ensuite par l'intermédiaire d'une lecture descriptive de la parole poétique, voir tragique de Kateb, nous avons pu canaliser le flux et le reflux de ses transformations, et aussi d'en orienter l'interprétation dramatique.

Abstract:

The literature brings into play the significance, born out of the discursive use of the language. Poetic has for vocation to question the forms, not those of language, but of the significance. By gradually associating the methods, analytical, descriptive, and the concrete study of "Cadavre Encerclé" play of Kateb Yacine, the modest contribution of this memory of Magister contributes to clarify, in particular, by a semiotic reading the poetic writing Katebienne, where we worked out in the form of a construction of descriptive observations its significant range. Then, via a descriptive reading of the even tragic poetic word of Kateb, we could channel the flow and the backward flow of its transformations, and also direct its dramatic interpretation.

ملخص:

يهدف الأدب إلى توضيح المعنى الذي ينبع من الإستعمال الخطابي للغة، و يلامس الشعر الأشكال و ليس اللغة، أي الدلالة، فهو يجمع تدريجيا الطرق التحليلية و الوصفية و الدراسة الفعلية لمسرحية "الجثة المطوقة" لكاتب ياسين. و ما جاء في هذا البحث المتواضع "رسالة الماجستير" يساهم في توضيح الكتابة الشعرية عند كاتب ياسين من خلال قراءة رمزية حيث أننا حققنا مدلولها على شكل بناء من الملاحظات الوصفية. ثم و من خلال قراءة وصفية للفظ الشعري أو حتى المأساوي عند كاتب ياسين قد تمكنا من توجيه انسياب و رجوع تحولاته أيضا تفسيره الدرامي.