

REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE
MINISTRE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR
ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE
Université Mouloud MAMMERI de Tizi-Ouzou

Faculté des Lettres et Sciences Humaines
Département de Français

MEMOIRE DE MAGISTER

ECOLE DOCTORALE

Spécialité : Français
Option : Sciences des Textes Littéraires

Présenté par :

M^{me} Larab Hayat

Sujet :

Figurations de la lutte dans la pièce théâtrale :
Le Cadavre encerclé de Kateb Yacine

DEVANT LE JURY COMPOSE DE :

- | | | |
|------------------------|--------------------------------|------------|
| • Mme KEBBAS Malika - | MCF - ENS de Bouzaréah Alger - | Présidente |
| • M. MEGEVAND Martin - | MCF - Univ. Paris 8 - | Rapporteur |
| • M. URBANI Bernard - | MCF - Univ. D'Avignon - | Examineur |

Soutenu le : 06-06-2010

Sommaire

Introduction générale	7
Chapitre I. L'agôn comme combat solitaire	14
I.1. Lakhdar.....	15
I.1.a. Exposition de la situation agonique	15
I.1.b. Dévoilement de la pensée	16
I.1.c. Le récit épique	17
I.2. Nedjma	18
I.2.a. Le poème lyrique	18
I.2.b. La rupture et le théâtre de l'inaction	19
I.2.c. L'intime de l'être	20
I.3. La dialectique poème lyrique / récit épique	21
I.3.a. Le sujet/ l'objet	21
I.3.b. L'écriture fragmentaire	22
I.3.c. Le rêve	26
Conclusion	31
Chapitre II Les différentes formes de représentation du combat	33
II.1. Le partage des voix	34
II.1.a. La tirade	34
II.1.b. La stichomythie	37
II.1.c. Le monologue alterné.....	39
II.2. La double énonciation	43
II.2.a. La parole comme acte	43
II.2.b. Les didascalies	45
II.2.c. Le faux dialogue	47
II.3. Figures chorales	50
II.3.a. Dialogisme et polyphonie	50
II.3.b. Le chœur	50
Conclusion	54
Chapitre III Les effets de mise à distance de l'Histoire.....	55
III-1- L'agôn.....	56
III.1.a. La prise de position.....	56
III.1.b. Les stratégies agoniques.....	56
III.1.c. Les conséquences de l'agôn	59
III.2. Le plemos	60
III.2.a. Le sens destinal du combat.....	60
III.2.b. L'oxymore	62
III.2.c. Le refus du Pathos.....	63
III.3. La dialectique agôn/plemos.....	64
III.3.a. L'écriture agonique/l'écriture polémique.....	64
III.3.b. La Genèse du peuple.....	65
III.3.c. Le développement de la frontalité.....	66
Conclusion.....	68
Conclusion générale.....	70
Bibliographie.....	73

REMERCIEMENTS

A mon directeur de recherches : M. Martin Megevand qui a bien voulu corriger et diriger mon mémoire.

A mon mari, famille et amis (es) qui, durant la réalisation de ce mémoire, m'ont vivement soutenue et épaulée. A tous ceux qui m'ont aidée de près ou de loin.

Un grand merci à tous.

DEDICACES

Je dédie mon mémoire à mon mari Ali et à ma famille.

A ma belle famille : la famille Larab.

A tous mes camarades et amis (es).

A tous ceux qui me connaissent.

Introduction générale

« La littérature moderne rend compte des sentiments de l'homme d'aujourd'hui ». ¹ Voilà une parole par laquelle Kateb Yacine inscrit la littérature dans le monde de l'universel car « l'homme d'aujourd'hui » ne désigne pas seulement l'homme maghrébin mais désigne aussi « l'homme dans le monde ». Cette littérature qui prend en charge l'universel est présente dans la littérature algérienne chez de nombreux écrivains dont l'une des figures majeures est indéniablement Kateb Yacine.

C'est une figure emblématique de l'engagement littéraire et historique, grâce à son roman *Nedjma* (1956), publié avec retentissement en France. Sa participation aux manifestations du 8 Mai 1945, à l'âge de 16 ans, a donné naissance à son premier poème *Soliloques* (1946).

C'est aussi l'écrivain d'une œuvre multiforme qui a fait l'objet de divers travaux universitaires. La thèse de doctorat de la critique et amie de Kateb Yacine, Jacqueline Arnaud, qui a pour titre, *la littérature maghrébine d'expression française, le cas de Kateb Yacine* est une œuvre pionnière. L'auteur de cette thèse tente notamment de rendre compte de la dimension fragmentaire de l'œuvre katébiennne. C'est une démarche littéraire qui l'aide à comprendre la situation sociologique et historique des Algériens et l'auteur lui-même car, Kateb fait partie du peuple d'Algérie. A ce propos, il affirme :

« Ce peuple auquel j'appartiens : peuple d'Algérie en même temps peuple du monde ; je lui donne ce qu'il ya de douloureux en moi, ce qu'il ya de plus beau en moi. C'est-à-dire à la fois l'amour, la rage, la passion, la liberté » ².

Hormis Jacqueline Arnaud, l'œuvre katébiennne compte de nombreux critiques parmi lesquels Mohamed Lakhdar Maougal, avec, entre autres ouvrages, son livre *Kateb Yacine, les harmonies poétiques*. Nous citerons aussi le livre de Charles Bonn qui a pour titre *Nedjma de Kateb Yacine*. La thèse de doctorat de Sabiha Boukhrouf traite des *instances énonçantes dans le cadavre encerclé* et celle de Khedidja khelladi étudie la mythologie dans *le cercle des*

¹•Kateb Yacine, De Nedjma et d'Algérie, archives de l'INA, Radio Alger, Lectures pour tous, 14/08/1956, consulté sur le site de l'INA le 23.11.2009, [<http://www.ina.fr/histoire-et-conflits/guerre-d-algerie/video/I00000611/kateb-yacine-nedjma.fr.html>].

² Chaalal.O Mokhtar(2003), *Kateb Yacine, l'Homme libre*, Casbah Ed.

représailles. Enfin, le mémoire de magistère de Lalaoui Fatma Zohra s'intitule, *la tradition orale dans la poudre d'intelligence de Kateb Yacine*.

Ce sont là que quelques travaux sur Kateb Yacine. En effet, la liste est encore longue sachant que la thématique de l'œuvre katébiennne demeure inépuisable, par son caractère universel.

C'est dans ses pièces de théâtre que l'universalité apparaît de la manière la plus claire et la plus immédiate. *Le cercle des représailles* regroupe des pièces de théâtre à formes hybrides. Elle débute par une tragédie, *le cadavre encerclé*, puis un texte satirique, *la poudre d'intelligence* suivi d'un drame épique, *les ancêtres redoublent de férocité* et enfin, d'un poème dramatique, *le vautour*.

Le Cadavre encerclé représente les tribulations du héros Lakhdar blessé suite à un massacre localisé dans une rue nommée rue des vandales, située quelque part au Maghreb.

Dans le contexte de guerre civile où se situe la pièce, le héros (amant et militant) est confronté à deux espaces, celui de la prison et celui de la rue, seul, loin des amis combattants et de son amante Nedjma qu'il qualifie ainsi :

« *Mon étoile, la seule artère en crue où je puisse rendre l'âme* » (p 18)

Suite à de nombreuses mésaventures, apparitions et disparitions, Lakhdar blessé est recueilli par Marguerite, l'infirmière française, dont le père étant un commandant français a été abattu par Hassan, ami combattant de Lakhdar. En effet, quand les amis de Lakhdar le cherchent, ils le trouvent chez Marguerite. En pleine discussion dans la maison de l'ennemi, le commandant apparaît et Hassan l'abat aussitôt. Pendant ce temps, Lakhdar disparaît pour atterrir de nouveau dans la rue des vandales où les policiers ennemis le trouvent et décident de l'emmener en prison. Il est torturé car il garde le silence et ne révèle aucun secret. Ils finissent donc par le relâcher mais subitement, le parâtre Tahar, le traître, décide de le poignarder et de le laisser ainsi agonisant contre un oranger jusqu'à la mort. Son drame a lieu en présence de divers témoins, tantôt ses camarades, tantôt la foule. Des figures secondaires émaillent l'histoire, notamment celle de la mère de Lakhdar et celle de la mère folle de Mustapha, camarade militant de Lakhdar, échappée de l'asile. Le drame se termine sur la figure d'Ali, fils de Lakhdar et de Nedjma qui fait pleuvoir des oranges sur le public du haut de l'oranger où a été poignardé son père.

Cette succession d'événements montre à quel point il est malaisé de résumer *Le cadavre encerclé*, œuvre choisie pour notre mémoire de magistère intitulé « Figurations de la lutte dans *le cadavre encerclé* de Kateb Yacine. » C'est précisément l'objet du présent mémoire que de tenter de rendre compte

de cette dimension insaisissable et multiforme de l'œuvre. Notre choix se justifie par le fait que la thématique de guerre, dans cette tragédie, est soumise à des inventions formelles qui illustrent et figurent le conflit de multiples manières.

Il ne s'agira donc pas d'une étude thématique de la guerre mais plutôt de rendre compte de la manière dont Kateb Yacine élabore une dramaturgie de guerre, tour à tour épique et lyrique, et du sens politique que cette dramaturgie de l'agôn confère à l'ensemble de la pièce dûment intitulée Tragédie.

Néanmoins, la thématique de la guerre semble être la motricité de toute l'écriture katébienne et ceci à cause du traumatisme vécu par l'auteur, lors du 8 Mai 1945. En effet, Kateb Yacine a été emprisonné par l'ennemi français et torturé. Sa mère, le croyant mort, en devient folle. Ainsi, c'est cette expérience douloureuse qu'il projette dans tous ses écrits.

Par ailleurs, l'approche de la tragédie grecque ne sera pas prise en compte dans notre étude, du fait que Kateb Yacine déclare n'avoir connu les œuvres d'Eschyle, Sophocle et Euripide qu'après avoir écrit *le cadavre encerclé*, qui se trouve de ce fait singularisé dans *le cercle des représailles*. Cependant, l'usage de deux concepts hérités des Grecs, Agôn et Polemos, efficaces à qualifier les tragédies grecques, nous est apparu intégralement opératoire pour l'étude des spécificités dramatiques du *Cadavre encerclé*.

Problématique de recherche

Le traitement théâtral du conflit dans l'œuvre, encore peu étudié dans toute sa complexité et ses conséquences, imposent une recherche centrée sur la question du combat, celui des mots et des corps qu'orchestre Kateb Yacine dans *le cadavre encerclé*. Pour l'étude des différentes manifestations du combat dans la pièce, nous avons choisi deux concepts grecs qui nous semblent pertinents pour ce genre d'étude ; il s'agit de l'agôn et du polemos.

L'Agôn désigne, communément depuis les Grecs, le conflit dramatique. C'est « L'essence même du théâtre »¹. « C'est un combat réglé, jeu de rivalité en vue d'établir une supériorité. C'est l'angoisse, affrontement de la mort et de la finitude »². Il se distingue du Polemos, second concept central de notre travail, du fait que ce dernier est : « La guerre de la cité contre les barbares qui représentent l'élément non assimilable [...] la logique du polemos est duelle ; c'est l'autre ou c'est moi ». Le polemos est un conflit sanglant entre ennemis

¹ Patrice Pavis (1996), *Dictionnaire de théâtre*, Ed. Dunod, Paris.

² Alexandre Prstojevic « portrait de l'agoniste, entretien avec Dominique Garand » mis en ligne 2004, dernière date de consultation en ligne : 23.11.2009. [<http://www.vox-poetica.org/t/garand.html>].

dont le but est de détruire l'autre. L'agôn peut désigner le combat des paroles qui peuvent avoir pour but de dépasser le conflit pour parvenir à l'entente entre les antagonistes, ou au compromis politique.

Il s'agit donc d'interroger la portée politique du projet littéraire et dramatique de Kateb Yacine en ayant recours à ces deux concepts. En quoi et de quelle manière la combinaison agôn/polemos permet-elle de rendre compte du projet littéraire et dramatique katébien ?

En d'autres termes, il est question d'identifier l'agôn dans notre corpus et les champs de signification dans lesquels il intervient : thématique, poétique et historique. L'aspect historique de l'agôn est illustré par le polemos qui est moins fréquent que l'agôn dans l'œuvre mais qui montre bien cet aspect conflictuel de la guerre où apparaît une logique de duel.

L'analyse de notre problématique impose de mêler poétique et Histoire. C'est dans ce sens que nous avons opté pour l'approche de la poétique des formes du drame moderne et contemporain. Sachant qu'il y a déjà eu des études poétiques, mythologiques et historiques, pour ne citer que celles-là sur *le cadavre encerclé*, nous privilégions l'approche fondée sur une étude de la poétique du drame qui permette d'atteindre la portée politique de l'œuvre.

La poétique des formes du drame moderne et contemporain est l'étude dramaturgique des textes de théâtre contemporain dérivée de l'approche de Peter Szondi (1929-1971) fondateur d'un institut de théorie littéraire et de littérature à Berlin. Sa théorie est que l'hybridation ou le mélange des genres, (épique, lyrique, dramatique) à partir de l'héritage épique, est un trait caractéristique du drame moderne.

Jean-Pierre Sarrazac, professeur d'études théâtrales avec l'équipe de recherche qu'il dirige à Paris III, parle d'une crise du drame moderne et crée de nouveaux concepts pour définir la forme dramatique, parmi lesquels la forme de la rhapsodie, mise en avant pour la liberté formelle qu'elle désigne, mais aussi pour la place qu'elle accorde à la dimension épique. Si la tragédie yacinienne ne s'apparente pas à une rhapsodie car le conteur y manque, elle y ressemble par une grande souplesse et une constante inventivité formelle.

Afin d'en rendre compte, nous proposons de fonder notre étude poétique sur l'approche de trois caractéristiques formelles suivantes : la dialectique

situation//action, le partage des voix et l'affrontement des idées et des personnages.¹

La dialectique situation/action

Il s'agit d'établir le rapport entre situation et action, en étudiant la composition de l'œuvre selon les trois moments canoniques de l'art dramatique, à savoir : exposition, nœud, dénouement : est-ce que *le cadavre encerclé* obéit à cette construction ? Est-ce que l'œuvre obéit, selon le principe traditionnel de la construction dramatique, à ces trois moments de l'art dramatique ? L'agôn participe-t-il d'une dynamique dramatique qui tient le lecteur et le spectateur en suspens ? Qu'en est-il du rapport de l'agôn à l'action ? N'est-ce pas l'originalité de Kateb Yacine que de séparer l'agôn de l'action dramatique, créant ainsi une œuvre très singulière et fondamentalement différente des tragédies occidentales ?

Le partage des voix

On entend ici par partage des voix le fait de déterminer la manière dont est répartie la parole entre les différentes instances énonciatives. Il s'agit donc de qualifier les répliques des personnages et l'organisation rhétorique de leurs échanges d'idées. Étudier le partage des voix devrait permettre de répondre à la question de savoir sous quelle forme verbale se manifestent agôn et polemos et quelle est la nature de la lutte propre aux différents personnages : collective ou individuelle, intime ou publique.

De l'agôn au polemos : une dialectique de l'affrontement

Il s'agit aussi de déterminer où et comment se manifeste l'agôn et son rapport avec le polemos, ce qui devrait, conduire à poser la question du rapport à la scène. Comment l'œuvre figure-t-elle le combat concrètement ? L'étude des didascalies peut nous aider à y répondre. Il s'agira de repérer dans l'œuvre la dialectique du geste et du mot, la manière dont Kateb Yacine a recours au geste pour relayer l'échange verbal.

¹ Ouvrage collectif (2005), *Lexique du drame moderne et contemporain* Dir. Jean-Pierre Sarrazac. Coll. Circé Poche.

Pour cette étude, nous nous sommes, essentiellement, appuyé sur les ouvrages théoriques suivants, *la poétique des formes du drame moderne et contemporain* de Jean-Pierre Sarrazac ainsi que *Lexique du drame moderne et contemporain* dirigé par le même auteur. Il ya aussi des ouvrages sur la théorie de la littérature de Gérard Dessons et sur l'analyse du théâtre de Jean-Pierre Ryngaert. Ajoutons *les Nouveaux territoires du dialogue*, l'ouvrage collectif dirigé par Jean-Pierre Sarrazac.

Avec ces ouvrages et d'autres et suivant la lecture que nous faisons du texte, notre travail s'organise comme suit :

Dans la première partie intitulée *l'agôn comme combat solitaire*, nous étudierons l'état de lutte individuelle, intérieure, des deux personnages principaux Lakhdar et Nedjma et comment la concentration dramatique sur cet état altère l'organisation de l'exposition, du nœud et du dénouement ?

Il s'agira de tenter de qualifier les caractéristiques d'un théâtre largement logocentrique, singulièrement dépourvu d'actions, accordant une large place au récit épique et au poème lyrique.

Dans la deuxième partie, il y aura élargissement de l'étude de l'agôn en impliquant les autres personnages du corpus.

Ainsi, nous étudierons l'affrontement verbal des personnages entre eux, en analysant leurs interactions verbales et physiques. Nous analysons le partage des voix en nous demandant de quelle manière s'organisent les échanges dialogiques et comment se règle l'alternance des monologues et des dialogues. Quel statut accorder respectivement, aux monologues alternés, aux rares stichomythies et aux tirades ?

Cette étude devrait conduire à dresser une sorte de cartographie de l'agôn dans la pièce, de repérer sa présence multiforme, et de poser des hypothèses sur le sens de cette singulière figuration du combat.

Pour finir, nous tenterons de cerner ce qui permet de rendre compte des effets de mise à distance de l'Histoire que la représentation de ces combats occasionne : quelle conception de l'Histoire, lieu d'affrontements multiples et virtuellement infinis (la guerre dure tantôt deux mille ans, tantôt cent trente ans pour Kateb Yacine), apparaît lisible dans *Le cadavre encerclé* ? Si l'Histoire est le lieu de toutes les catastrophes, si Yacine a recours à la forme de la tragédie pour le dire, quelle forme de promesse son œuvre contient-elle malgré

tout ? Quel sens convient-il d'accorder à la dimension de frontalité de cette œuvre, lisible notamment dans le geste du jeune Ali qui fait pleuvoir des oranges sur le public au baisser du rideau ?

Chapitre I

L'agôn comme combat solitaire

I.1.Lakhdar

I.1.a. Exposition de la situation agonique

Nous tenterons d'évoquer la situation agonique de Lakhdar en tant que personnage solitaire, aliéné et angoissé par la mort. Comment cette situation altère-t-elle l'organisation des trois moments de l'art dramatique : exposition, nœud, dénouement ?

Avant de répondre à cette question, il est nécessaire de définir ces trois termes qui forment la structure de toute pièce de théâtre ordinaire:

L'exposition est la présentation du thème et des principaux antagonistes d'une pièce dans les premiers moments de l'œuvre.

Le nœud est le moment de l'œuvre dramatique qui forme l'aboutissement de l'intrigue au moment décisif avant la catastrophe finale. Ce peut être un obstacle de nature humaine ou, dans le répertoire tragique, une volonté transcendante qui conduit à ce moment de crise.

Le dénouement est la dernière partie de l'intrigue. Elle suppose la résolution du nœud et la fin de l'action en catastrophe dans le cas de la tragédie, ou en fin heureuse.

Nous remarquons qu'à travers le monologue d'ouverture du *cadavre encerclé*, nous assistons à une longue narration descriptive en guise d'exposition, faite par le héros, des conséquences d'un massacre qui a eu lieu dans la rue justement nommée rue des vandales où des tas de cadavres sont éparpillés sur le sol.

« Des bras et des têtes s'agitent désespérément. Des blessés viennent mourir dans la rue. » (p17).

« Ici je rampe encore pour apprendre à me tenir debout avec la même blessure ombilicale qu'il n'est plus temps de recoudre ».

De cette narration descriptive, toute préparation d'une action future est absente car l'action a déjà eu lieu, avant le lever du rideau : la tragédie ouvre sur un témoignage historique. En effet, Lakhdar fait part de son expérience personnelle du massacre de la rue des vandales, des conséquences d'une fusillade provoquée par la confrontation entre des manifestants et le pouvoir français. C'est dans un cadre de *polemos* tragique que s'ouvre la pièce.

« [...] *Homme tué pour une cause apparemment inexplicable tant que ma mort n'a pas donné des fruits [...] »*
« [...] *La victime apprend au bourreau le maniement des armes, et le bourreau ne sait pas que c'est lui qui subit... boit [...] » (p 18).*

L'absence de toute référence à une intrigue à venir fait de cette ouverture une fausse exposition qui, loin de préparer l'action future, immobilise le drame, et sert davantage à dévoiler une pensée et à affirmer des sentiments qu'à fournir des informations propres à permettre de suivre le déroulement d'une action dramatique. De la sorte, le monologue d'ouverture du *Cadavre encerclé* inscrit une double transgression : il ne renseigne que sur le passé, et il se déploie sur des dimensions très inhabituelles (quatre pages), préférant la forme du récit testimonial à la forme dramatique.

I.1.b Dévoilement de la pensée

Le héros se met à exprimer son désespoir et ses intentions de lutter contre la situation qu'il dénonce. Il se laisse alors aller à un jeu de confidences aux spectateurs. Lorsque le héros dit :

« *Je ne suis plus un corps. Mais je suis une rue. C'est un canon qu'il faut désormais pour m'abattre » (p 18).*

Lakhdar s'exprime sous une forme délibérément lyrique, ne cachant ni sa détermination ni ses sentiments de colère et de ferveur. Il poursuit dans ce sens en affirmant :

« *Je dis nous et je descends dans la terre pour ranimer ce corps qui m'appartient à jamais » (p 19).*

Le locuteur dit qu'il prend la parole au nom de la collectivité et annonce ses intentions de continuer le combat depuis son agonie. Ce sont ses confidences par lesquelles il décrit le drame vécu :

« *Durant toute la nuit jusqu'à la lueur matinale qui m'éveille à présent. Les habitants restèrent claquemurés, comme s'ils prévoyaient leur propre massacre, [...] puis les fantômes eux-mêmes cessèrent leurs allées et venues [...] vers des chevauchées à venir » (p 19).*

Ici, le héros témoigne de l'angoisse et de la tristesse qui règnent dans la rue des vandales. Ainsi, cet extrait semble correspondre davantage à un récit qu'à une scène de théâtre : il n'y a pas de dialogue, ni de didascalies car le personnage est seul, dans un état proche de l'agonie, mort et vivant à la fois, comme les cadavres dont il est issu. Contrairement aux règles dramaturgiques, ce monologue d'ouverture remplit une fonction épique plutôt que dramatique. Si le monologue lyrique n'est pas exclu de la codification classique, il demeure ressenti comme une entorse à la vraisemblance, comme le rappelle l'Abbé d'Aubignac :

« J'avoue qu'il est quelque fois bien agréable sur le théâtre de voir un homme seul ouvrir le fond de son âme [...] mais, c'est un défaut du théâtre et je l'excuse [...] par la nécessité de la représentation, étant impossible de représenter les pensées d'un homme que par ses paroles. »¹

Cette ouverture est donc centrée sur la confession d'un personnage : elle représente une sorte de transgression lyrique des principes du drame. De plus, ses expressions lyriques ne sont pas dissociables d'un contenu épique.

I.1.c. Le récit épique

C'est une forme littéraire par laquelle le poète parle au nom de la communauté qu'il représente et exprime le destin d'une collectivité. Ici Lakhdar prend la parole pour la communauté des victimes de la guerre :

« Ici je me dénombre et n'attend plus la fin [...] » (p 19).

« [...] et seule persiste ma voix d'homme pour déclamer la plénitude d'un masculin pluriel » (p 19).

Ces paroles montrent l'image d'un combattant solitaire qui devient porte parole de toute la collectivité. Lakhdar représente tous ces cadavres.

Nous reconnaissons ici l'un des principes de la poétique des formes du drame moderne et contemporain qui est le mélange entre les modes épique et lyrique. Le monologue a pour objet de témoigner à la fois d'un drame intérieur, celui d'un héros à l'agonie, et du drame de toute une collectivité.

¹ Baby Hélène, *le monologue dans le théâtre sérieux de Rotrou*, mis en ligne le 29-11-07, dernière date de consultation le 23-11-09.
[<http://revel.unice.fr/loxias/document.html?id=1964>]

L'agôn se manifeste donc d'abord dans la pièce sous la forme du témoignage direct. La conséquence peut sembler paradoxale : la tragédie qui s'ouvre entend dire les ravages de la guerre civile et le combat solitaire d'un sujet problématique en délaissant les cadres habituels de l'action dramatique. Dès lors, la première forme de combat qui sera présentée est celle, intérieure, de *l'agonie*. C'est sur cette lutte d'un sujet entre la vie et la mort que s'ouvre la tragédie, en lieu et place de l'établissement attendu des données de l'action dramatique. Cela veut-il dire que le héros tragique, dans *le cadavre encerclé*, est intégralement passif ? Une passivité qui est en tout cas également une caractéristique du pendant féminin de Lakhdar : Nedjma, deuxième figure de cette tragédie en importance dramaturgique.

I.1.Nedjma

I.2.a. Le poème lyrique

Le poème lyrique est une forme littéraire différente de celle du récit car, contrairement au récit, le poème est une création verbale qui représente un écart par rapport au langage de la prose. Le lyrisme est le régime privilégié de l'expression du personnage de Nedjma. Remarquons d'abord que ses premières paroles, lyriques, sont devancées par une didascalie, une indication scénique qui laisse entendre au lecteur-spectateur une situation de désarroi :

« [...] Elle déchire son voile, sa joue, sa robe et se lamente » (p19).

Le discours de Nedjma ne diffère pas fondamentalement de celui de Lakhdar en cela que tous deux sont largement métaphoriques. Mais le texte poétique de Nedjma est concentré, elliptique, alors que le discours de Lakhdar obéit à une logique de l'expansion.

L'attitude physique de Nedjma désigne directement l'état de désespoir de l'héroïne mais elle peut en même temps métaphoriser le déchirement de tout un peuple :

« Voyez la poitrine aveugle [...] » (p20).

Ici, le pendant féminin de Lakhdar semble s'adresser au spectateur, comme Lakhdar à l'ouverture de la pièce. Ces deux monologuant privilégient

une adresse au spectateur qui les place en situation de frontalité par rapport à la salle. « *La poitrine aveugle* » est une autre métaphore qui invite à associer la poitrine à des yeux aveugles, qui ne voient pas l'amant absent ou que l'amant ne voit pas. De cette métaphore initiale va naître un réseau d'images permettant l'évocation d'autres éléments charnels montrant la passion amoureuse de Nedjma et sa souffrance suite à l'absence de l'amant :

« Ainsi m'a quitté Lakhdar la mâle fourmi

Qui traversa le parfum altier de ma couche

Pour tomber en ce tas de corps inconnus » (p 20).

« *Le parfum altier de ma couche* » évoque ce parfum désirable que traverse Lakhdar pour se rendre chez ces cadavres de la rue des vandales car, sa place est auprès des victimes du combat : détermination qui semble triompher, chez lui, de ses sentiments amoureux. Indirectement, c'est une situation tragique classique qui est donc présentée ici. La relation impossible entre Lakhdar et Nedjma peut rappeler Titus et Bérénice dans la tragédie de Racine. Mais Kateb Yacine refuse de faire de ce motif le cœur de sa tragédie.

Nedjma, elle, choisit l'élan amoureux qui caractérise le lyrisme pour exprimer son angoisse suite à l'absence de l'amant. Le poème de Nedjma traduit donc les conséquences tragiques du sacrifice héroïque, d'une solitude à l'autre.

Par conséquent, au récit épique de Lakhdar, succède cette autre forme du combat solitaire qu'est le poème lyrique de Nedjma. Deux solitudes s'affrontent, de loin : nous assistons bien à une tragédie sans action : et-ce pour autant un théâtre de l'inaction ce qui, pour un auteur engagé comme Kateb Yacine serait pour le moins paradoxal ?

I.2.b. La rupture et le théâtre de l'inaction

La rupture est désignée par la séparation physique entre les deux personnages. Nedjma est en effet séparée de Lakhdar :

« Lakhdar s'endort avec d'autres que moi

Vous m'aviez prévenue

J'avais rêvé la fusillade » (p 20).

Ces vers relèvent d'une rhétorique de la lamentation. En effet, Nedjma se lamente sur son sort et, par là même, crée un effet de « pathos » qui peut faire penser à la « crise du sujet contemporain », pour reprendre l'expression de Jean-Pierre Sarrazac¹. Le personnage est séparé du monde comme l'est Nedjma de Lakhdar et des cadavres. La tragédie yacinienne parle d'un sujet séparé de son objet.

Plus encore, l'intériorité de Nedjma exprimée par un poème lyrique est séparée de Lakhdar qui déclame son récit épique à l'ouverture de la pièce. Cette juxtaposition des modes épique, puis lyrique, conduit à une hybridation des formes dramatiques qui est un effet de la crise de l'action dramatique et remet en cause les fondements du drame comme « représentation d'une grande action »². De cette façon, la tragédie yacinienne rejoint les œuvres canoniques du théâtre contemporain occidental créées à la même époque, dans le cadre de ce qu'il est convenu d'appeler le Nouveau théâtre de Beckett, Ionesco Adamov et tant d'autres.

Ainsi, la crise du drame moderne ne nous laisse pas voir les péripéties d'un héros. En revanche, il permet de découvrir ce vide que vit l'homme confronté à la pulsion de mort.

I.2.c. L'intime de l'être

Le drame moderne marque la rupture avec le théâtre de l'action et voit la naissance d'un théâtre de l'inaction. C'est aussi l'avènement du théâtre « intime » centré sur le sujet, qui renverse l'absolu du drame à travers sa rupture avec le dialogue. Cette thèse de Sarrazac entre en résonance avec la tirade de Lakhdar et le monologue de Nedjma :

« J'avais rêvé la fusillade » (p20).

Nedjma évoque un rêve qu'elle aurait fait, et par lequel elle rejoint son amant. Dans le discours de Nedjma, le lyrisme domine mais l'épique affleure, sous la forme d'une parole obscure, prononcée par un personnage qualifié de folle, qui semble reprendre son rêve en état d'éveil.

Nedjma parle comme dans un rêve, ou dans un cauchemar, et n'accomplit aucune action. Ainsi, nous pouvons avancer qu'elle représente un

¹ Serge Bonnevie (2007), *Le sujet dans le théâtre contemporain*, Ed. Drama, p 95.

² Serge Bonnevie (2007), *Le sujet dans le théâtre contemporain*, Ed. Drama, p 96.

« je » immobile, équivalent féminin de la figure de Lakhdar. Mais par elle, se dit un discours de la folie. L'amante attend Lakhdar qui ne vient pas. Elle est dans le désarroi. La parole semble être sa seule arme : sa présence scénique et dramatique est tout entière justifiée par sa fonction de lamentation.

Si, dans son poème, Nedjma évoque des moments d'intimité entre elle et son amant, ce n'est pas fortuit. Le lyrisme du discours de Nedjma est placé au service de l'expression de sa difficulté d'être et de sa solitude. Ainsi, elle incarne un des topoï du théâtre moderne, celui de l'attente, propre au dramaturge moderne Samuel Beckett dans *En attendant Godot*, ou à Sartre dans *Huis-clos*. Nedjma attend Lakhdar. De ce fait, sa parole joue sur l'intériorité du sujet et de son inconscient, et place le lecteur-spectateur devant une héroïne qui est rongée par l'angoisse et le désespoir. A la différence du discours de Lakhdar, L'Histoire est certes peu présente dans son discours : cependant, son désespoir et sa folie sont entièrement le résultat des circonstances historiques.

I.3. La dialectique poème lyrique / récit épique

I.3.a. Le sujet/ l'objet

Le sujet est, selon les observations de Sarrazac et de Serge Bonnevie dans une thèse récente, l'une des préoccupations centrales de la représentation théâtrale moderne. Le sujet en crise, vit une séparation avec le monde. C'est le sujet du XXème siècle influencé par le cycle tragique de l'Histoire. Ainsi Nedjma est séparée de Lakhdar. L'objet de sa passion l'a délaissée au profit de la fraternité des armes car, sa priorité demeure le combat contre l'ennemi.

De ce fait, Nedjma, à travers son poème, projette l'image de la solitude. C'est un personnage séparé des autres qui subit l'absence de réponse de leur part. Lakhdar ne répond pas aux appels de Nedjma : c'est qu'il est dans un espace inaccessible à Nedjma, qui est celui de la mort : il a choisi de demeurer du côté des cadavres.

Dans son monologue d'ouverture, Lakhdar raconte le drame de la guerre sans vouloir susciter le pathos chez le spectateur mais plutôt en conservant une tonalité épique par laquelle il acquiert le statut de témoin et pourrait de ce fait, être le porte parole de Kateb Yacine incitant les spectateurs à saisir l'urgence d'agir face à l'absurdité des événements catastrophiques de l'Histoire.

Inversement, le sujet « Nedjma » est l'exemple de la position subjective par excellence car son discours semble centré sur son bien-être personnel et placé au second plan l'intérêt collectif. Elle est toute entière la victime de l'Histoire, qui ne cherche aucunement à en maîtriser le cours. Elle cherche l'objet de son amour, Lakhdar, qui, lui par contre, met au second plan l'intérêt personnel en se préoccupant de l'avenir de tous les combattants, menacé par le drame de la guerre. C'est ce qui explique l'usage du « nous » chez Lakhdar et du « je » récurrent chez Nedjma :

Lakhdar : « je dis nous et je descends dans la terre pour ranimer ce corps qui m'appartient à jamais » (p 19).

*Nedjma : « [...] je devais lui cacher ses pleurs et son couteau
Et me voici vouée à la nuit solitaire » (p20).*

L'exposition de la pièce, qui inclut le poème lyrique de Nedjma, inaugure ainsi une forme littéraire hybride, fondée sur la dialectique du sujet et de l'objet, et conduit comme nécessairement à une forme d'écriture fragmentaire.

1.3.b. L'écriture fragmentaire

La crise du sujet, dans le théâtre contemporain, se traduit par une forme d'écriture fragmentaire. Chez Kateb, la figuration de l'histoire collective se trouve fragmentée, mêlée indissociablement à l'histoire individuelle des sujets.

En effet, l'histoire subjective se présente comme une blessure qui ébranle le relationnel sujet / objet, touché par le manque, l'absence. C'est l'absence de Lakhdar que pleure Nedjma. C'est là une caractéristique marquante des œuvres dramatiques contemporaines :

« La modernité traite donc l'histoire du sujet manquant à l'appel ».¹

Le sujet Nedjma appelle Lakhdar mais ne reçoit pas de réponse. Se lamentant, elle laisse parler son inconscient. Il y a une sensation du vide exprimé par le « je » parlant. Nedjma cherche Lakhdar errant. Il est entre la rue des vandales et la prison :

¹ Beida Chikhi (1993) « de Kateb à Meddeb, une esthétique de la fragmentation » dans *Kateb Yacine et la modernité textuelle*. Dir : Nadjat Khedda.

« *En sortant, Nedjma aperçoit Lakhdar parmi les cadavres [...] »*
(p27).

Lakhdar : « je me retrouve dans notre ville. Elle reprend forme »

Lakhdar : « je dormirai chez mes amis »

Marguerite : « je vous laisse. Etendez-vous sur mon lit » (p 37).

Dans ces extraits, nous remarquons le changement constant du lieu de la tragédie, qui mène, par là-même, à l'apparition d'autres personnages qui relaient le couple Nedjma/Lakhdar. Le héros est d'abord parmi les cadavres puis blessé, recueilli par la fille du commandant français Marguerite qui l'emmène dans sa maison. Enfin, avec ses amis Hassan et Mustapha, Lakhdar est en cellule :

« [...] *En gros plan, barreaux de la, prison militaire. A l'intérieur, Lakhdar, Mustapha et Hassan sont réunis dans la même cellule [...]* »
(p 47).

Les scènes se réduisent donc à des fragments correspondants à des lieux différents mais, il y a un retour systématique vers le premier lieu : la rue des vandales :

« *Lakhdar quitte la cellule sans escorte. Il titube dans la rue surpeuplée » (p53).*

C'est cette circularité qui est la première justification dramaturgique du titre de la pièce. Le héros revient au lieu initial et titube dans la rue des vandales. C'est le cycle de l'Histoire, un cycle tragique auquel Lakhdar tente d'échapper. Pour ce faire, il lance à Nedjma des appels à la révolte mais, il ne reçoit pas de réponse positive.

Nedjma : « Je ne veux pas entendre » (p 30).

Nedjma fait la sourde oreille aux appels de Lakhdar. Elle incarne, par là même, une politique de l'oubli qui donne au procédé métaphorique katébién, la forme d'un puzzle dont toutes les pièces sont dispersées et cherchent leurs objets correspondants.

De plus, Lakhdar est enfermé entre divers espaces qui le limitent, parmi lesquels la prison et la rue des vandales. Pour combler son manque de liberté, il

ressasse le passé. Ainsi, Nedjma ressasse la période succédant à l'enfance de Lakhdar au moment où celui-ci quitte la demeure du commandant français pour errer encore dans la rue :

Nedjma : « il est temps de dire ce qui arriva lorsque Lakhdar sortait de l'enfance ; il lui semblait alors être destiné à vivre dans un pays étranger que je ne nommerai pas ... Ce fut plusieurs années après avoir nourri l'idée de son départ que toutes ces choses lui arrivèrent [...] un matin, la police fit plusieurs rafles dans la rue. Chacun courut se réfugier dans les cafés, les boutiques, les bains, et jusqu'à la gare... et Lakhdar entra au café... » (p 43).

« Le café » est un autre lieu qui vient s'ajouter aux fluctuations spatiales de la dramaturgie. C'est un lieu marquant de l'Histoire, représentant un refuge précaire car, toujours menacé par les bombes.

C'est Lakhdar qui est dans ce café réunissant avocat, ouvriers paysans pour parler de la révolution. Il pourrait s'agir ici d'un retour en arrière pour évoquer les projets d'une révolution inachevée. Lakhdar n'a pas fini sa révolution. Il nourrit en lui ce sentiment de culpabilité et de responsabilité envers les cadavres de la rue des vandales. C'est parce qu'il n'a pas réussi à vaincre l'ennemi que ces combattants sont morts.

Lakhdar a organisé cette réunion au café dans l'espoir de préparer la révolution qui mènera à la victoire mais aussi pour combler ce manque qui le ronge. C'est ce que prouve le fait qu'il continue de réclamer une réponse à ses appels. Sa disparition / réapparition fait qu'une scène est souvent discontinuée et il en est de même pour le déroulement de toute la pièce. De ce fait, le lecteur spectateur est soumis à une attente constante et constamment différée de la suite des événements. C'est l'effet de cette dramaturgie parataxique fondée sur l'ellipse.

A l'origine, l'ellipse est un cercle auquel il manque quelque chose.

Le cercle représente le retour systématique à l'état initial comme le fait Kateb dans *le cadavre encerclé*. Ainsi, Lakhdar aboutit toujours dans la rue des vandales sans que le lecteur-spectateur ne soit informé de ce qui lui est arrivé dans d'autres lieux. C'est là un autre effet esthétique que reprend l'ellipse et qui lui vaut la définition d'être une figure de style qui consiste à

omettre des éléments essentiels à la compréhension d'une phrase. Ajoutons l'ellipse temporelle où l'auteur passe sous silence une période de temps dont il ne raconte pas les événements.

Soit l'extrait suivant :

Nedjma : « Ainsi m'a quitté Lakhdar, la mâle fourmi [...] » (p 20).

En sortant, Nedjma aperçoit Lakhdar parmi les cadavres. [...] » (p27).

Entre le moment où Nedjma cherche Lakhdar et celui où elle le retrouve, nous ignorons les événements qu'a vécus le héros. Nous passons d'un lieu à un autre pour marquer la rupture et la coupure entre les événements.

Au procédé de l'ellipse peut correspondre, sur le plan psychique, le phénomène de la syncope qui désigne une perte subite et momentanée de la conscience et du mouvement.

Chez Lakhdar, la syncope apparaît lorsqu'il a failli s'effondrer si ce n'était pas Nedjma qui l'a soutenu :

« Comme Lakhdar va s'effondrer, Nedjma le soutient [...] » (p 30).

Ceci est une perte subite du mouvement.

« Lakhdar chancelle au bord de la folie dans un éclat de rire sardonique » (p30).

C'est une perte subite et momentanée de la conscience. Lakhdar n'a plus toute sa raison. C'est ce que confirme l'extrait suivant :

Premier officier : « On dirait qu'il a perdu la raison. Les tortures sur un type comme lui [...] ça ne donne rien. Ils sont habitués » (p 53).

Voici aussi le discours poétique de Nedjma :

« Voyez la poitrine aveugle

Loin de l'amant sevré » (p 20).

Il représente une chute aux limites du délire et de la folie.

« Nedjma déchire son voile, sa joue, sa robe » (p 20).

Nedjma la pleureuse semble ne plus avoir toute sa raison car, le fait de se dépouiller subitement est un signe de profond désarroi et d'emblée, un signe de perte de contrôle de soi.

Nedjma cherche la vérité dans la rue de l'impasse. La vérité sur Lakhdar : qu'est-il devenu ? Que fait-il au milieu de tous ces cadavres ?

« *Est-ce la guerre ou est-ce un rêve* » (p49).

I.3.c. Le rêve

Kateb est, selon Jacqueline Arnaud, « le rêveur définitif »¹. Il rêve d'une Algérie libre, loin du drame de la guerre. Son écriture-délire est placée au service de cette quête identitaire. Notre auteur s'imprègne de poésie afin d'exprimer le mal de la guerre et de l'aliénation. Lorsque le héros Lakhdar est condamné, en attente de la mort, il prononce quelques vers qui affirment l'ambivalence de son état. En effet, il semble incertain si c'est la guerre ou si ce sont les rêves de l'enfance qui refont surface :

« [...] *Est-ce que nous vivons les rêves belliqueux de l'enfance,
Est-ce la guerre ou est-ce un rêve ?* » (p 49).

Lakhdar est complètement anéanti et semble confondre le rêve avec la réalité. Le passé rattrape le présent. C'est la guerre. L'approche de la mort réveille des souvenirs douloureux, une mémoire malade à cause du cycle interminable de l'Histoire. Le héros enchaîne les discours poétiques. Le pays est sa préoccupation majeure car il a en mémoire des hommes décapités :

*Lakhdar : « [...] je vois notre pays, et je vois qu'il est pauvre.
Je vois qu'il est plein d'hommes décapités. »* (p 51).

Lakhdar fait le constat que le pays revit ce qu'il a vécu il y a cent ans :

« *Il y a cent ans qu'on nous désarme* » (p 49).

L'objet « liberté », auquel il veut parvenir ne lui est pas accessible. Il risque même de ne pas l'atteindre dans l'avenir, étant donné qu'on lui annonce son exécution dans sa cellule :

¹ Jacqueline Arnaud (1999) « rêveur et rebelle » dans *Algérie littérature, hommage à Kateb Yacine* coll. Action, Dir. Aissa Khelladi, Coord Virolle p 263.

Premier officier : « Tu seras exécuté dans ta cellule » (p 52).

Lakhdar est torturé mais, face aux policiers, il garde le silence. La police le relâche en le croyant fou ou en tout cas inoffensif (« il aura des visions toute sa vie »). Il quitte la cellule et retourne au lieu initial, la rue des vandales. Réussira-t-il à réaliser son rêve ? Le rêve d'un pays libre et indépendant est assimilé à un espace maternel, la femme-mère évoquée dès le début de la pièce :

« Mère [...] génératrice de sang et d'énergie » (p 17).

Les figures de la mère apparaissent tout au long de l'œuvre. C'est d'abord la victime de l'Histoire qu'incarne la mère. Elle porte le masque de la folle évadée, la mère de Mustapha, cherchant ce fils qu'elle a tant attendu :

« Le nom du fils perdu pèse bien plus à mes entrailles » (p 57).

Lakhdar confond la mère de Mustapha avec sa mère. Le héros se sent abandonné :

« La mère d'un autre est devenue la mienne

En ce triple et sinistre abandon » (p 63).

Lakhdar rêve d'un espace maternel satisfaisant qui comble le manque mais, contrairement à cela, Il retrouve une mère évadée de l'hôpital psychiatrique :

« Lakhdar achève sa strophe à l'intention de sa mère, désormais

identifiée : la femme qui s'est rapprochée de lui « (p 59).

« [...] Elle porte la tunique bleue des hôpitaux psychiatriques [...] » (p

62).

C'est la folle évadée. L'absence de son fils perdu, l'a fait sombrer dans un état délirant. Elle subit l'absence de conscience qu'ont vécue les deux personnages Lakhdar et Nedjma. La mère est elle aussi une figure qui contribue grandement à fragmenter le *cadavre encerclé* car, elle est une figure exemplaire de la séparation.

La guerre l'a séparée de son fils et a fait d'elle une victime à part entière.
L'Histoire collective lui a volé son fils et son mari :

*Lakhdar : « 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 » (p 58).*

Lakhdar confirme qu'il est bien mort alors qu'il parle avec cette femme. Est-elle en train de rêver ? Si c'est le cas, ceci dénote le délire que vit cette pauvre femme qui se trouve d'emblée rapprochée de Nedjma. Elle croit voir Lakhdar le couteau dans le ventre, entre la vie et la mort :

*Lakhdar : « jamais je ne pourrai te rassurer
Moi le dernier des paysans
A mon arbre sacrifié
Je ne sais ce qui me retient
De l'homme que j'étais ou du poignard qui me supplante » (p 59).
« Jamais je ne pourrai te rassurer » :*

« La folle évadée » rêve qu'elle rencontre Lakhdar, qu'elle prend pour son fils, alors que c'est la voix de ce dernier qui lui fait écho. Dans une longue réplique, Lakhdar divulgue que c'est son parâtre qui l'a assassiné et l'a remis à l'état initial, celui de l'agonie. C'est là le dénouement de la pièce.

« Je rampe ni mort, ni vivant » (p 17).

Le cycle de l'Histoire se forme de nouveau autour de Lakhdar. Il renoue avec le tragique de la rue des vandales où il est né et où il est mort :

« Nous sommes morts. Phrase incroyable » (p 19).

C'est cette *phrase* qui est au sens strict à entendre comme incroyable, c'est-à-dire impossible à croire : cette phrase contient aussi ; discrètement, une connotation d'espoir. De plus, sur le plan de la logique commune, un mort qui parle, n'est-ce pas incroyable ? C'est probablement encore une fois l'effet du rêve. Le héros projette ses objets manquants dans le rêve.

Il cherche à combattre l'ennemi et à obtenir la liberté de son pays. Il veut d'une mère combattante qui ne sombre pas dans la folie. Il met l'espoir d'une révolution dans Nedjma qui réclame l'amant perdu. C'est le rêve où Lakhdar

agonise jusqu'à la fin, seul sur scène. Une solitude qu'il revendique afin de concrétiser le geste du sacrifice car, sa mort, espère-t-il, devrait être le début de la prise de conscience par le peuple du péril que vit le pays. Lakhdar est adossé à un arbre qu'il assimile au peuple :

Lakhdar à Hassan et Mustapha : « [...] 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 que je péris pour le protéger de la grêle » (p61).

Cet extrait confirme le sacrifice de Lakhdar qui périt pour protéger son pays de l'ennemi assimilé à la grêle. L'état du pays est comme un temps d'hiver où la grêle nous envahit. Lakhdar rêve d'un temps printanier, doux, loin du sang et des fusillades.

« Il lutte avec son cadavre » (p 61).

Loin de ses amis Hassan et Mustapha, Lakhdar brise le silence et fait un dernier constat :

« Adieu camarades ! Quelles horribles jeunesses nous avons eue ! (p62).

Ce retour en arrière, au moment où Lakhdar est au seuil de la mort :

Le vent siffle plus fort. C'est le vent de la mort » (p65), résume le parcours dramatique des combattants. Dans un long poème, à la fin de la pièce, Lakhdar vit ses derniers moments de l'agonie. Ainsi, il se met à faire des confidences :

« Au centre du destin » (p 65). Il cherche à se blanchir afin de « repartir à vide ». (p 65). C'est ce qui explique le sentiment de culpabilité toujours présent chez le héros :

« Et il me faut passer aux aveux

Si je veux repartir à vide » (p 65).

Au moment des aveux, Lakhdar est seul.

« Toujours au moment des aveux

La scène paraît vide » (p 66).

Le héros fait le récit de la mort de son père.

« Mon père dont on rapporta le corps dans une couverture alors que j'attendais de lui la fin d'un conte et d'un rêve confondus ». (p 66)

C'est un récit à la troisième personne où Lakhdar raconte ce qu'il a vu en confirmant l'hypothèse du rêve.

Outre sa présence thématifiée dans la pièce, c'est la composition même de la pièce qui s'apparente au rêve à travers son aspect fragmentaire et la folie qui traverse le psychique des personnages Lakhdar et Nedjma.

Lakhdar est partagé entre le personnage solitaire, loin de l'amante Nedjma qui vit le drame personnel de la séparation et le personnage collectif qui représente toute la collectivité et choisit de dire son drame sans recourir à l'action pour montrer son immobilité à cause du traumatisme du 8 Mai 1945 qui semble l'empêcher d'avancer.

Nedjma perd la tête et se présente avec des vêtements déchirés. La séparation avec Lakhdar laisse s'exprimer en elle des propos incohérents chargés d'un lyrisme prépondérant. C'est la figure féminine du combat de la résistance car le fait qu'elle attend Lakhdar engagé en guerre, prouve qu'elle commence à accepter leur séparation. C'est peut-être aussi sa manière à elle de s'engager. Ceci la dispense du statut de personnage totalement passif dans la pièce.

Conclusion

Nous avons analysé, dans notre première partie, l'agôn comme combat solitaire. D'abord, avec l'état de Lakhdar agonisant, blessé, entre la vie et la mort, qui fait un récit situationnel à l'intention du spectateur en guise d'exposition. Toute sa tirade est un témoignage fait de description et de dénonciation, de lamentation et de cri, au détriment de toute présentation des coordonnées d'une éventuelle action dramatique.

Ainsi, nous assistons à l'ouverture d'une pièce de théâtre centrée sur un sujet qui dévoile ses pensées. Ensuite, Le personnage de Nedjma prend la parole, à son tour. Sous forme de poème, elle se met à exprimer sa solitude, sans Lakhdar. Avec l'expression lyrique de son discours, elle consacre la rupture qu'effectue Kateb Yacine avec le théâtre de l'action pour entrer dans le théâtre de l'inaction centré sur le sujet et ce qui l'entoure : les débris d'une histoire catastrophique dont il s'agit de dénoncer les ravages.

En outre, Lakhdar - sujet devient un individu dans le monde en plus d'être un combattant dans l'Histoire. Autrement dit, l'histoire subjective semble subordonnée à l'histoire collective. C'est pourquoi l'histoire telle que présentée à l'ouverture du cadavre encerclé, et telle qu'elle apparaîtra dans toute la pièce, est présentée sous forme essentiellement fragmentaire. Le fait que ses deux personnages principaux vivent au cœur de la grande histoire, exprimée de la manière la plus elliptique, permet à Kateb de fonder son drame sur une figure de style qui permette de dire à la fois la circularité de l'histoire et la rupture subite et momentanée du mouvement de la conscience intérieure. On se rappelle « Nous sommes morts. Phrase incroyable » (p 17). *Phrase qui impose, avec bien d'autres passages*, l'hypothèse du rêve d'autant plus qu'à la fin de la pièce, le héros évoque son père.

« Mon père dont on rapporta le corps [...] alors que j'attendais de lui la fin d'un conte et d'un rêve confondus » (p 66).

L'écriture fragmentaire est à même de manifester le rêve et le manque dont souffrent les héros. Le rêve, et en particulier le cauchemar, dit par un agonisant et par une femme déclarée folle, pourrait jouer un rôle compensatoire

de ce manque créé par les catastrophes de l'histoire, à moins que ce ne soit la meilleure façon de dire l'histoire.

Nous allons développer, dans notre deuxième partie, l'étude de l'agon en nous intéressant aussi aux autres personnages du *cadavre encerclé* dans le but d'identifier les différentes formes de représentation du combat.

Chapitre II

Les différentes formes de représentation du combat

II.1. Le partage des voix

II .1.a. La tirade

La tirade désigne les répliques d'un personnage dans un espace et un temps déterminés et s'accompagne de déictiques spatiotemporels et de divers embrayeurs. Ces déictiques déterminent une situation de communication où les personnages émettent leurs discours. Ce discours est : « toute énonciation supposant un locuteur s'adressant à un auditeur et chez le premier l'intention d'influencer l'autre en quelque manière. »¹

Ainsi, les personnages prennent en charge l'énonciation. Leurs paroles sont soit le récit d'un événement survenu hors de la scène (dans ce cas la tirade devient un monologue), soit un discours entre deux ou plusieurs personnages.

De ce fait, la parole est développée en tirade lorsque le sujet prononce une longue réplique sans interruption, ce qui suspend d'emblée l'échange verbal.

La tirade peut remplir traditionnellement les fonctions suivantes : la fonction délibérative, par laquelle le personnage délibère et examine la situation avant de prendre une décision et la fonction explicative, par laquelle un personnage explicite un point de vue en réponse à un interlocuteur. Enfin, Il peut aussi faire un retour en arrière. C'est la fonction rétrospective.²

Analysons la tirade d'ouverture de Lakhdar. Son discours est une tirade ; déjà par sa longueur car, il dure sur plusieurs pages mais aussi, par le fait qu'il forme une unité thématique. Le personnage parle, seul, sans interruption du massacre de la rue des vandales et, surtout, de ses conséquences. Concernant les déictiques, nous remarquons un « je » et un « nous » se trouvant mis en concurrence. Lakhdar parle à la première personne du singulier et du pluriel « nous » car, il représente tous ces cadavres de la rue des vandales.

« [...] A l'angle de l'impasse et de la rue, une lumière est projetée sur les cadavres qui s'expriment tout d'abord par une plaintive rumeur qui

¹ Emile Benveniste(1978), *problèmes de linguistique générale*, Ed. Du Seuil Paris, p242.

² Berthold, *Tirade et monologue : fonctions de deux prises de parole au théâtre*, mis en ligne le : 18-11-07, dernière date de consultation en ligne : 23.11.2009, [http://www.weblettrés.net/blogs/article.php?w=CSOLettresCla&e_id=2114].

se personnifie peu à peu et devient voix, la voix de Lakhdar blessé » (p 17).

« Ici je suis né. Ici je rampe encore pour apprendre à me tenir debout » (p 17).

« Ici est notre rue. Pour la première fois, je la sens palpiter comme la seule artère en crue où je puisse rendre l'âme » (p 18).

« Je dis nous et je descends dans la terre pour ranimer le corps qui m'appartient à jamais » (p 19).

Ces trois extraits des pages de l'ouverture confirment la concurrence des pronoms personnels « je » et « nous ». Lakhdar s'exprime dans un contexte de communication marqué par le déictique spatial « ici » qui est identifié par « la rue des vandales » (« ici est la rue des vandales. [...] » (p 17). Lakhdar fait usage également du présent momentané :

« Je suis né, je rampe, je la sens, je descends ».

La tirade peut remplir plusieurs fonctions. Soit l'extrait suivant :

« Ici est la rue des vandales [...] le bref murmure des agitateurs ».
(p17).

Lakhdar examine et expose la situation dans la rue des vandales. Il décrit le drame dont il est témoin. C'est ce qui présuppose le début de la fonction délibérative car, par la suite, il délibère et fait part de la décision qu'il a prise. Antérieurement à cela, il fait un retour en arrière en évoquant la rue des vandales comme la rue où il est né et a grandi :

« Ici je suis né [...] masculin pluriel] (p 17-18-19).

La fonction délibérative se concrétise avec la décision de Lakhdar de descendre dans la terre :

« Je dis nous et je descends dans la terre pour ranimer ce 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 rajouter le reflux pluriel,

afin que la lunaire attraction me fasse survoler ma tombe avec assez d'envergure...ici je me dénombre et n'attend plus la fin. Nous sommes morts, phrase incroyable. Nous sommes morts assassinés .la police viendra bientôt nous ramasser. Pour l'instant, elle nous dissimule, n'osant plus franchir l'ombre où nulle force ne peut plus nous disperser. Nous sommes morts, exterminés à l'insu de la ville... une vieille femme suivie de ses marmots nous a vus la première. Elle a Peut-être ameuté les quelques hommes valides qui se sont répandus à travers nous, armés de pioches et de bâton pour nous enterrer par la force... ils se sont approchés à pas de loup levant leurs armes au dessus de leur tête, et les habitants les observaient au fond de leurs demeures éteintes. Partagés entre l'angoisse et la terreur à la vue des fantômes penchés sur le charnier. Un grand massacre avait été perpétré » (p19).

Le dernier paragraphe de la tirade est une sorte de compte rendu du drame de la rue des vandales. C'est un récit où le présent des verbes disparaît pour céder la place au passé simple pour les actions racontées et l'imparfait pour la description :

« [...] Elle a peut être ameuté les quelques hommes valides qui se sont répandus à travers nous, armés de pioches et de bâton pour nous enterrer par la force [...] les habitants les observaient au fond de leurs demeures éteintes, partagés entre l'angoisse et la terreur à la vue des fantômes penchés sur le charnier] (p19).

« [...] Les derniers chats firent le vide ; des passants de plus en plus rare s'inquiétaient de nos râles. » (p 19).

Cet extrait renvoie aussi à la fonction rétrospective car le héros, en résurrection, fait le récit du massacre en y ajoutant des commentaires. De ce fait, le personnage change de statut. Il semble décrire des sensations qui dépassent son observation extérieure. Désormais, il jouit d'une sorte de statut proche de celui du « narrateur omniscient » : son « je » devient sujet épique, porte-parole de l'auteur. Il voit tout et il sait tout. On pourrait penser que c'est la conséquence de la « résurrection » de Lakhdar, ou de sa position paradoxale de cadavre qui s'exprime. Il reviendrait sur scène avec plus de force et de connaissance. Ainsi, dans sa seconde tirade marquée par un « nous » qui prime

sur le « je », il annonce une lueur d'espoir loin des cadavres de la rue des vandales.

« Je me retrouve dans notre ville. Elle reprend forme [...] » (p 27).

Il fait un retour en arrière où il parle de sa famille et de la tribu avec le temps des verbes au présent. Nous retrouvons la fonction rétrospective.

« [...] En l'absence de mon véritable père trépassé dans une automobile, avec une prostituée[...] ce mort qui ne m'évoque rien, rien que la férocité du sort et dont le bref passage me laisse loin en arrière, poisson mort insensiblement procréé au-delà des entrailles maternelles : ainsi ma mort traverse une autre mort prématurément maternelle, et je n'ai plus qu'un parâtre pour détourner Zohra ma mère de ma prochaine sépulture, et je n'ai plus que les amis à qui reviendra Nedjma, l'amante en exil [...]. » (p 28).

Ainsi, comme nous l'avons vu dans la première partie, le monologue de Lakhdar est le lieu d'une fondamentale indécision entre le sujet épique et le sujet lyrique, entre le je qui est chargé de dire la catastrophe historique et qui représente un « nous », porte-parole de la collectivité, et le « je » qui dit son drame personnel. Mais cette indécision touche toute les instances de l'énonciation : de cet entre deux d'où s'exprime Lakhdar, les temporalités se mélangent, le passé et le présent sont indissociables. Lakhdar revit la fusillade, comme s'il était bloqué dans le temps.

II.1.b. La stichomythie

La stichomythie est une juxtaposition de répliques brèves de même longueur soit hémistiche (moitié d'un vers) contre hémistiche ou vers contre vers. Elle a pour fonction d'accélérer l'action et de la rendre plus vivante.

Dans *le cadavre encerclé*, tragédie de l'inaction, il n'est pas surprenant que les stichomythies soient rares. Nous en repérons toutefois une à la page 21. D'autres personnages apparaissent, loin de Lakhdar. Ce sont les combattants : Mustapha et Hassan avec Tahar, le parâtre de Lakhdar.

Tahar-s'adresse à Nedjma avec un air ironique :

« *Tahar (avec un rire forcé) : ton café est encore chaud... mais, dis, où allais-tu ? Chez tes parents ?* » (p 21).

La parole du parâtre déclenche le début d'une stichomythie. En effet, en réaction aux sarcasmes de Tahar, Hassan et Mustapha alternent les répliques brèves contre le parâtre :

Mustapha : « laisse-la boire. Elle n'a pas de famille [...] »

Tahar (revenant à la charge) : « on ne quitte pas sa famille pour un fou comme Lakhdar ».

Hassan : « sache-le bien charogne, n'était l'ami absent, nous ne t'aurions jamais ouvert notre porte. [...] ».

Tahar : « Lakhdar ! Lakhdar ! Je n'entends que ce nom. N'est-il pas mon fils avant tout ?... »

Hassan : « le fils de sa mère. Je le précise pour toi. Pourquoi évoquer ici, ta stérilité ? Tu n'es qu'un vieux bourdon radoteur. » (p20).

Mustapha et Hassan sont en conflit déclaré avec Tahar. Ils s'adressent à lui à la deuxième personne du singulier « tu » qui marque ici l'accusation. Nous assistons ici à une scène d'agôn singulièrement courte, et apparemment inachevée. La violence de leurs paroles dénote le début d'un combat de paroles. Le spectateur est informé que Tahar est un traître : mais sa présence dans la tragédie est fondamentale dans la mesure où par lui s'introduit le motif de la division interne des colonisés. On se rappelle que c'est Tahar qui assassinera Lakhdar. L'organisation rhétorique des répliques mène au débat et accélère la prise de conscience par Nedjma de l'importance du combat. Par conséquent, elle prend la décision d'attendre Lakhdar et formule cette décision sous la forme de l'oxymore:

« [...] *Puisque le seul ami a péri, plus que jamais je vais l'attendre* » (p22).

C'est ainsi que le partage des voix entre Hassan, Mustapha et Tahar donne naissance à un bref combat de paroles, ce qui a pour effet de repousser encore toute action dans un futur indéfini. Ce bref passage stichomythique révèle quelque chose de la dramaturgie katébiennne du combat : dans *Le*

cadavre encerclé, celui-ci est pour l'essentiel intérieur. Les luttes réciproques, extérieures, sont brèves, esquissées, à peine développées, comme si Kateb Yacine se défiait de tout ce qui pouvait conduire au développement d'une action dramatique.

Il s'agit maintenant de déterminer quel rôle les monologues alternés, beaucoup plus fréquents que les stichomythies, jouent dans la pièce.

II .1. c. Le monologue alterné

Le monologue désigne un discours tenu par un personnage seul ou qui se croit comme tel. Il s'adresse à lui-même ou à un absent qui peut être une divinité, un être humain ou une personnification. Il est dit alterné lorsque les monologues des différents personnages se succèdent. Ses fonctions traditionnellement répertoriées sont la fonction épique où la situation est exposée, la fonction délibérative qui œuvre à formuler et à résoudre un dilemme et la fonction lyrique qui présente un monologue intérieur extériorisé.¹

Dans son premier monologue (page 20), Nedjma s'adresse aux absents, amis de Lakhdar en alternant entre un « je » exprimant sa solitude « *plus une bouche ne saura m'écumer* » et un « vous ». Elle parle au même moment où elle est censée voir les cadavres. Le temps des verbes est le présent : « *Lakhdar s'endort avec d'autres que moi* ». Elle utilise le plus que parfait par lequel elle évoque un fait passé :

« *Vous m'aviez prévenue
J'avais rêvé la fusillade* ».

Le futur est employé pour parler d'un avenir qui semble sombre :

« *Jamais ne sera mûr
Plus une bouche ne saura m'écumer* »

Ainsi, Nedjma se projette dans trois temporalités : le passé, le présent et le futur. Elle prend la parole sous forme d'un poème qui remplit la fonction

¹ Eric Eigenmann, *Le Mode dramatique, Méthodes et problèmes*, mis en ligne en 2003, dernière date de consultation en ligne : 23.11.2009, [<http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/modedramatique/index.html>]

lyrique du monologue. En effet, elle révèle sa passion intime. Nedjma a donc extériorisé ce qu'elle ressent. Nous n'entendons que sa voix. Il n'y a pas d'échange verbal. C'est ce que confirme le monologue d'Hassan qui succède à celui de Nedjma : il semble parler à lui-même, étant donné qu'il ne reçoit pas de réponses des autres personnages :

« Depuis que Lakhdar est parti, nous sommes là, sans nouvelles.

Nedjma n'a pas bougé de la journée [...] »

Hassan s'exprime par un « nous » stabilisé, qui renvoie à lui et ses amis. Il prend la parole dans un espace de la scène qui n'est pas cité. Nous supposons sans pouvoir le prouver qu'il est dans le même espace que Nedjma : la rue des vandales néanmoins, il utilise l'adverbe « là » qui indique l'éloignement. Il est donc probablement loin de Nedjma.

Pour les déictiques temporels, il y a le temps des verbes au présent marquant le temps de l'énonciation, le moment où Hassan parle :

« A présent, elle s'en va silencieuse à la faveur de la nuit. ».

Hassan raconte les événements se déroulant au fur et à mesure. Il se fait, à son tour, témoin.

Contrairement à Nedjma, il ne s'exprime pas par un poème mais, par un discours relativement court. Son monologue remplit une fonction délibérative. Hassan pose le problème des conséquences de la disparition de Lakhdar, dès la première phrase de sa réplique :

« Depuis que Lakhdar est parti, nous sommes là, sans nouvelles » (p

20).

C'est ainsi que s'alternent les discours de Nedjma et Hassan sans que s'instaure un échange entre les deux paroles. Ils expriment les conséquences d'un même drame, celui du massacre de la rue des vandales que toute la pièce désigne comme le massacre originaire.

Les monologues alternés, cependant, n'obéissent pas tous à ce régime de la séparation des voix dans la pièce. Observons à ce propos l'échange de Lakhdar et Nedjma lorsque celle-ci le découvre dans la demeure du commandant français :

Lakhdar : « jamais on ne le perd

L'amant qu'un souffle nouveau

Vient inhumer hors saison [...] ».

Nedjma : « Dans mes propres flancs

Tu m'as semé sans retour [...] » (p38).

Lakhdar s'adresse à Nedjma au moyen du « tu ». C'est dans un espace scénique assez inhabituel en situation de guerre qu'ils échangent leurs idées. En effet, les deux protagonistes sont dans la demeure de l'ennemi. Lorsque Lakhdar est blessé, c'est la fille du commandant français, l'infirmière « Marguerite » qui lui porte secours. C'est là-bas que ses amis le retrouvent.

Lakhdar justifie son absence à l'intention de Nedjma :

Lakhdar : « Et mon absence va fleurir ton abandon ».

Un duel s'établit entre Nedjma et Lakhdar sous l'apparence d'un duo amoureux orné de métaphores :

Nuage crevé dont l'eau m'était promise » : Pour évoquer la tension qu'il y a dans leur relation, Nedjma se sert d'éléments qui dénotent le mauvais temps tels que les nuages qui donnent de la pluie et qui connotent l'inaccessibilité : cette eau n'arrive pas jusqu'à Lakhdar. Lorsque Lakhdar dit :

« Nuage crevé

Dont l'eau m'était promise. » (p38).

« Terre écrasée, compagne imprévisible », il assimile Nedjma à sa patrie écrasée par la guerre, personnifiant la patrie comme une personne qu'on écrase. « *Compagne imprévisible* » semble indiquer, en outre, que Nedjma n'est pas passive.

Ici est confirmée l'hypothèse que le conflit qui oppose Nedjma et Lakhdar s'exprime sous la forme d'un dialogue de sourds : Lakhdar voit en Nedjma une figure emblématique de la collectivité souffrante, Nedjma voit en Lakhdar l'amant qui l'a abandonnée. Toute réciprocité semble bannie, et le couple est donc voué à l'échec. Le point d'ancrage de ce faux dialogue est le drame de la rue des vandales qui exprime métonymiquement la catastrophe historique le moment et le lieu de la division entre Lakhdar et Nedjma. Le dialogue de sourds n'est pas l'apanage du couple Lakhdar Nedjma : il s'étend à

tous les couples formés dans la pièce, au point de sembler être un invariant de l'œuvre. Analysons à ce propos ces répliques entre Lakhdar et la femme qui s'avère être sa mère :

« Lakhdar reprend ici toute la strophe qu'il achève à l'intention de sa mère désormais identifiée : la femme qui s'est rapprochée de lui. » (p 59).

La femme : « Dis-moi seulement si Lakhdar est mort ; car le deuil est mon privilège, et je pose à toute agonie cette question cruelle » (p 58).

*Lakhdar : « jamais je ne pourrai te rassurer
[...] Du poignard qui me supplante » (p 59).*

La femme s'adresse directement à Lakhdar à la deuxième personne du singulier. L'espace et le temps d'énonciation ne sont pas déterminés.

Lakhdar réplique en s'adressant à sa mère « Jamais je ne pourrai te rassurer » (p58). Mais, dans la suite de la tirade, sont alternés les formes d'adresse directe (« tu ») et le passage à la troisième personne ; De même, le pathos de la reconnaissance de la mère et du fils est évité, au point que l'effet de « dialogue de sourds » se renforce. Lakhdar s'adresse-t-il à sa mère durant toute la tirade, ou s'adresse-t-il en aparté aux spectateurs, lorsqu'il dit :

« Que gagnerai ici la veuve de mon père

A me savoir assassiné

Par le second époux qu'elle n'a pas choisi » (p 59).

Aucun indice ne permet de lever l'ambiguïté. Le drame katébien se déroule selon une logique onirique où toute apparition semble possible, où les dialogues ne s'enchaînent qu'aléatoirement, où les locuteurs semblent s'adresser à un tiers absent, ou parler en rêve, plutôt que d'entreprendre de véritables échanges.

Le discours de Lakhdar remplit donc essentiellement une fonction lyrique. Il révèle une expérience intérieure Il s'agit de son état agonique qui le rapproche de la mort mais au cœur de cette expression, nous trouvons toujours cette préoccupation du collectif ici, résumée par la figure de l'arbre que le héros ne veut pas laisser choir :

« Demande à l'arbre, demande-lui s'il peut marcher ou si je dois ouvrir la marche. » (p 61).

Ces échanges verbaux sous-tendent un agôn qui ici encore, fonctionne de la même manière que dans le monologue d'ouverture de la tragédie. Le combat verbal entre deux ou plusieurs personnages tourne systématiquement court, dans la pièce. Le combat des personnages est tourné vers soi : il est intérieur. L'agôn dans *le cadavre encerclé* est d'abord une agonie.

II.2. La double énonciation

II.2.a. La parole comme acte

Le langage dramatique a pour particularité, relevée d'abord par Pierre Larthomas, d'être doublement adressé. En effet, les discours des personnages lorsqu'ils dialoguent sont adressés simultanément à deux destinataires : le personnage et le spectateur.

La parole, comme acte, est le fait que les énoncés émis ne servent pas seulement à transmettre une information mais, servent aussi à accomplir ou à faire accomplir une action.

Deux approches linguistiques permettent d'analyser le phénomène de la double énonciation, l'approche pragmatique et l'approche communicationnelle.

Concernant l'approche pragmatique, on rappelle que selon le linguiste John. Austin (1962), un énoncé comprend trois actes, un acte locutoire (le fait que l'énoncé véhicule un contenu sémantique), un acte illocutoire par lequel l'énoncé véhicule un rapport conventionnel entre les interlocuteurs (le rapport hiérarchique comme donner et recevoir des ordres) et un acte perlocutoire par lequel l'énoncé suscite des réactions affectives ou physiques.¹

L'approche communicationnelle désigne le processus communicationnel que décrit le linguiste Roman Jakobson en six éléments : le référent, le récepteur, l'émetteur, le canal, le code et le message.

On propose ici de relever d'autres formes d'agôn suivant ces deux approches pragmatiques et communicationnelles.

¹ Eric Eigenmann, *Le Mode dramatique, Méthodes et problèmes*, mis en ligne en 2003, dernière date de consultation en ligne : 23.11.2009, [<http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/modedramatique/index.html>].

Soit l'extrait suivant :

« J'entends vivre le bruit du sang, je retrouve le cri de ma mère en gésine [...] rappelant, dans la nuit en marche, la cavalerie dispersée des Numides à l'heure du Maghreb renouvelant leur charge. » (p 29).

Lakhdar prononce un monologue à dimension perlocutoire. En effet, ce retour en arrière avec l'évocation de « sa mère » et des ancêtres est coloré d'affects. Il sous-entend la suite du combat avec plus d'ardeur :

« La cavalerie dispersée des numides à l'heure du Maghreb renouvelant leur charge. » (p 29).

Du point de vue de l'approche communicationnelle, le monologue remplit une fonction expressive où le héros affiche ses émotions et ses espoirs à la première personne. Plus loin, nous remarquons la prédominance de la fonction impressive, avec un acte perlocutoire.

Dans l'échange verbal violent qui oppose Tahar et Mustapha, ils interagissent l'un sur l'autre. Un conflit naît de leur débat d'idées car d'un côté Mustapha se fait porte parole avec un dédoublement de sa voix en « Nous » et d'un autre, Tahar prend en charge son discours à la première personne du singulier pour justifier son point de vue :

Tahar : « Dans ce pays de malheur, tous les dix ans le sang coule. J'ai vu trop de blancs-becs enflammés comme vous courir toujours à la même défaite » (p 23).

Mustapha : « Nous sommes nés dans cette rue, tous ; ce n'est pas la police qui nous en délogera. »

Tahar reproche aux deux combattants d'avoir engendré la mort de femmes et d'enfants innocents. Ainsi, il réussit à susciter un sentiment de culpabilité. A ce propos, Hassan dit :

Hassan : « On dirait que tu te réjouis de nous faire ce reproche » (p 23).

Il y a un effet affectif introduit par le sentiment de culpabilité que provoque Tahar chez Hassan et Mustapha. Plus que le sentiment de culpabilité, Tahar tente aussi de convaincre les combattants que la guerre n'est pas la

solution pour obtenir la liberté de son pays. En effet, le parâtre est du côté de l'ennemi français. C'est ce qui explique son geste d'assassin lorsqu'il poignarde Lakhdar :

Le chœur (invisible) :

« *Le traître perd la tête. Les policiers lui ont fait croire que Lakhdar veut l'abattre. Et ils attendent que Tahar les délivre de l'homme que la torture a rendu fou.* » (p23).

Les paroles des personnages sont complétées par des didascalies qui confirment que Kateb, en écrivant sa tragédie, garde constamment à l'esprit le rapport scène R salle et songe à un public bien déterminé.

II.2.b. Les didascalies

Dans *Le cadavre encerclé*, les didascalies sont importantes dans la mesure où il s'agit d'un théâtre constamment confronté aux limites du représentable. Jean-Pierre Ryngaert dans : *Introduction à l'analyse du théâtre*¹ souligne que les didascalies sont utiles au metteur en scène et aux acteurs

pendant le travail de répétition. Mais elles aident aussi le lecteur à imaginer et à comprendre la situation scénique et, dans *Le cadavre encerclé*, les difficultés relatives à la représentation. On répertorie habituellement les didascalies initiales et les didascalies fonctionnelles ; Les premières comportent la liste des personnages et donnent des précisions utiles concernant le lien de parenté ainsi que la hiérarchie entre ces derniers : celle-ci sont absentes de la pièce et contribuent au flou identitaire caractéristique des personnages de l'œuvre katébienne. Les didascalies fonctionnelles définissent avant chaque réplique l'identité de celui qui parle, à qui il parle, à l'intérieur du dialogue. De la pièce, le découpage dramaturgique de l'œuvre n'est pas effectué par des indications d'actes mais par des indications de changements de scènes par des passages au noir. Enfin, les didascalies précisent les déplacements des personnages, les entrées et les sorties, les mimiques et les gestes : c'est cette catégorie qui est la mieux représentée dans la pièce. Ajoutons à ces deux catégories *les didascalies diégétiques et techniques*. Les premières concernent la situation fictive de

¹ Jean-Pierre Ryngaert (1991), *Introduction à l'analyse du théâtre*, Ed Bordas Paris.

l'histoire représentée, les secondes ont un but purement instructif suivant l'étymologie du mot : *didascalie*.¹ (Du grec *didascalía*, enseignement, instruction).

Soit l'extrait suivant :

Coups de feu. Coups de feu en salves prolongées ménageant un nouveau silence où Lakhdar laissera choir son délire et se dressera de toute sa taille [...] conscience. » (p 29).

Il s'agit d'une didascalie fonctionnelle intercalée entre deux fragments du monologue de Lakhdar. Elle indique la posture du héros « *Se dressera de toute sa taille* » et son état psychologique « *Lakhdar laissera choir son délire* ». Grâce à ces indications, nous comprenons mieux l'évolution de la situation agonique de Lakhdar et le rythme qu'emprunte son monologue :

« [...] Se dressera de toute sa taille pour prononcer lentement, mot à mot la strophe suivante [...] » (p29).

L'action des personnages est indiquée :

« Marguerite sort. Entre Nedjma » (p 37).

Les didascalies sont également des indications scéniques que rédige l'auteur. Elles sont destinées au metteur en scène et au lecteur mais permettent aussi à l'auteur de fournir des éclairages sur son texte. A cet égard est particulièrement intéressante la didascalie d'ouverture de la tragédie qui désigne l'espace dramatique comme un espace aux limites du représentable. Analysons la didascalie initiale du *cadavre encerclé* :

« Casbah, au-delà des ruines romaines. Au bout de la rue, un marchand accroupi devant sa charrette vide. Impasse débouchant sur la rue en angle droit. Monceau de cadavres débordant sur le pan de mur. Des bras et des têtes s'agitent désespérément. Des blessés

¹ Eric Eigenmann, *Le Mode dramatique, Méthodes et problèmes*, mis en ligne en 2003, dernière date de consultation en ligne : 23.11.2009, [<http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/modedramatique/index.html>].

viennent mourir dans la rue. A l'angle de l'impasse et de la rue, une lumière est projeté 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 » (p17).

Dès l'abord, on remarque que la didascalie donne des informations précises sur le lieu du drame : « *Casbah* » mais, elle poursuit, par une forme d'extrapolation en disant : « *Au-delà des ruines romaines* ». Il nous semble qu'il s'agit là d'une référence à l'histoire maghrébine. C'est le Maghreb colonisé à plusieurs reprises par différentes communautés, en dehors de l'invasion romaine, qui se laisse voir par cette imprécision du lieu de la représentation. En effet, le lieu devient non-identifié, imprécis, difficilement situable historiquement du fait qu'il est un condensé d'espaces et de temporalités.

En outre, plus loin, la didascalie annonce que des cadavres « s'expriment ». Ils agitent leurs bras et leurs têtes et ils sont entre la vie et la mort, dans un espace indéterminé et proprement impensable. C'est l'indécision puis, lorsqu'ils décident de mourir dans la rue le lieu est identifié. Ils passent alors de l'indécision à la précision.

Par ailleurs, à la fin de cette didascalie, les plaintives rumeurs des cadavres prennent voix. C'est la voix de Lakhdar blessé. Ainsi tous ces cadavres, à l'identité imprécise, sont symbolisés par la voix du héros.

On reconnaît là les traits de précision et d'indécision qui apparentent le cadavre encerclé aux dramaturgies symbolistes européennes. Il s'en approche également par l'usage de ce qu'on propose de nommer le faux dialogue.

II.2.c. Le faux dialogue

Nous appelons faux dialogue un dialogue déséquilibré avec un faire valoir effacé. C'est aussi une juxtaposition de répliques dépourvues d'échange dialectique c'est pourquoi, il s'apparente à des monologues de sourds. Ainsi, dans *le cadavre encerclé*, le dialogue entre Nedjma et Lakhdar où l'héroïne refuse d'entendre les déclamations du héros, peut être considéré comme un faux dialogue, comme l'indique la réplique de Nedjma : « Je ne veux pas

entendre » (p30). Nedjma fait la sourde oreille aux appels de Lakhdar. C'est elle qui freine l'échange verbal.

D'emblée, dans *le cadavre encerclé*, c'est plutôt Lakhdar qui clame ces monologues de sourds, comme le confirme la réplique de Mustapha :

*Mustapha : «Souvent Lakhdar garde le silence quand on l'appelle »
(p22).*

Ainsi, nous pouvons distinguer trois faux dialogues, vrais monologues de sourd que tient Lakhdar. L'échange verbal avec les policiers, quand ils viennent chercher le héros en prison, pour l'exécuter, et un premier exemple ; il ne coopère pas. Par conséquent, l'échange dialectique tourne court :

*« Deuxième officier (à Lakhdar) : remarque bien qu'on le fait
seulement pour la forme. Le chef a l'intention de t'expédier. Allons,
parle !
« Lakhdar (hurlant dans le haut-parleur) : c'est ça votre exécution ?
C'est ça ? A vous de parler. Allons, Parlez !*

Les policiers obligent Lakhdar à parler mais, en vain, car ils n'arrivent pas à nouer un échange verbal avec lui. Par conséquent, ils préfèrent l'envoyer dans la rue surpeuplée :

*« Le chef : 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. » (p53).*

« Lakhdar quitte la cellule sans escorte. Il titube dans la rue surpeuplée »
(p53)

Suite à l'acte criminel de Tahar, Lakhdar se retrouve cloué à un oranger par un poignard, à nouveau, entre la vie et la mort. Sa mère apparaît mais ne reconnaît pas son fils. Elle tente de nouer un dialogue avec Lakhdar en pensant qu'il pourrait lui révéler où se trouve son fils. Là encore, Lakhdar garde le silence et refuse de divulguer qu'il est le fils poignardé par le parâtre car, il croit que la mère de Mustapha est la sienne. Ainsi, le dialogue tourne très vite au monologue :

Lakhdar : « jamais je ne pourrai te rassurer.

Moi, le dernier des paysans.

A mon arbre sacrifié.

Je ne sais ce qui me retient.

De l'homme que j'étais ou du poignard qui me supplante.

Que gagnerai ici la veuve de mon père.

A me savoir assassiné par le second époux qu'elle n'a pas choisi ? »

(p59).

Sur ces paroles, Lakhdar, à l'agonie, reste accroché contre l'oranger qui lui sert d'appui. Ses amis Hassan et Mustapha tente de l'aider mais, il refuse de faire un pas en avant. Il se montre violent avec eux et préfère se sacrifier et attendre la mort.

Lakhdar (d'un ton violent) : restez où vous êtes ! (sa voix se brise. Il reprend difficilement sans baisser le ton.) :

« Je ne sens plus le poignard. J'ai presque l'illusion qu'il est planté dans l'arbre [...] grêle]

Mustapha : tu te tiens debout en cette pendaison volontaire mais tu refuses de faire un pas en avant !

Lakhdar : « demande à l'arbre. Demande-lui s'il peut marcher ou si je dois ouvrir la marche.

Mustapha : « alors, nous te porterons.

Lakhdar : On n'emporte que les cadavres. Partez et laissez-moi du tabac. » (p61).

Dans cet extrait, Lakhdar dialogue avec Mustapha ; mais, il ne fait aucun pas en avant. L'action que Mustapha voulait faire faire à Lakhdar est à nouveau inefficace.

Par conséquent, le partage des voix dans *le cadavre encerclé* échappe à une logique de dialogue constructif entre les interlocuteurs. La parole ne fait pas avancer l'action, qui est constamment différée. A ce défaut, ou mise en impuissance, du dialogue correspond la promotion d'une parole polyphonique.

II.3. Figures chorales

II.3.a. Dialogisme et polyphonie

La polyphonie, du grec « poluphonia » signifie superposition de voix ou de sons. C'est un chant composé de plusieurs voix. En littérature, ce terme a été conceptualisé par Michael Bakhtine. Il désigne un procédé d'écriture qui dénote la superposition de voix dans la prose romanesque. Il est aussi éradiqué dans le langage poétique qui n'est pas représentation d'un langage comme l'est le roman mais, création d'un langage nouveau.

Selon Michael Bakhtine, le phénomène polyphonique n'a pas sa place au théâtre puisque celui-ci ne prône pas l'instance narrative. Cependant, la part croissante que prennent les didascalies dans le théâtre de la seconde moitié du XXème siècle, fait entendre une voix « off » de « récitants » au point de souligner une « romancisation » (ou épification) du théâtre.

De plus, nous ne pouvons pas parler de polyphonie sans évoquer le dialogisme. C'est un autre concept de Bakhtine qu'il définit comme étant le fait que l'être ne peut s'appréhender de manière juste qu'en tant que sujet résultant d'interrelations humaines.

Bakhtine distingue le dialogisme externe et le dialogisme interne. Celui-ci travaille essentiellement le mot que Bakhtine appelle « slovo ». Divers commentateurs le traduisent par « discours ». Il évoque un sujet divisé, multiple, interrelationnel. C'est en ce sens qu'il est fondamentalement dialogique. De ce fait, le dialogisme peut s'appliquer au théâtre et c'est là où il est utile d'étudier la notion du chœur.¹

II.3.b. Le chœur

Le chœur du grec « khoros », désigne dans l'antiquité grecque la danse cérémoniale puis le terme se développe et prend la signification d'un petit groupe d'hommes masqués chargés de commenter par la danse la dramaturgie dans le théâtre antique. Transféré à l'opéra, le chœur prend rarement part à l'action. En analysant notre corpus, on remarque que le chœur est omniprésent.

¹ Claire Stolz, « polyphonie, dialogisme, intertextualité » dans *Atelier de théorie littéraire, polyphonie et énonciation*, mis en ligne le : 25-02-09, dernière date de consultation en ligne : 23.11.2009,

[\[http://www.fabula.org/atelier.php?Polyphonie_en_pragmatique_linguistique_de_Ducrot_et_en_analyse_du_discours\]](http://www.fabula.org/atelier.php?Polyphonie_en_pragmatique_linguistique_de_Ducrot_et_en_analyse_du_discours)

En effet, il apparaît en tant que chœur de la foule composé d'hommes et de femmes qui répètent les paroles des personnages :

« Mustapha : Comment pourraient-ils vivre sans nous ? Par le seul effet de notre absence, ils tomberont comme des mouches. [...] » (p49).

« Ainsi, la voix du prisonnier a décliné dans le chœur de la foule qui la renvoie en écho, désignant à la fois [...] les prisonniers et leurs bourreaux. » (p49).

Le chœur désigne le bourreau et la victime. Par la force de l'écho, il met le doigt sur l'histoire commune des deux protagonistes de la guerre. Le bourreau et la victime seront rattrapés par le cycle de l'histoire, alors que la strophe de Mustapha que le chœur a renvoyée en écho n'était destinée qu'aux bourreaux :

« [...] Alors que la même fin de strophe avait un sens unique dans la bouche de Mustapha, et ne désignait que les bourreaux. »(p49).

Le chœur adresse la strophe de Mustapha au bourreau et à la victime. C'est ce qui renoue l'intrigue dans la pièce :

« Lakhdar : [...] Est-ce la guerre ou est-ce un rêve ? » (p49).

Le chœur de la foule peut se présenter comme un chœur à personnage. Ainsi, lorsque les voix confondues d'Hassan et de Mustapha, en prison, s'adressent à Marguerite, leur duo regroupe les deux moitiés du chœur (le chœur des femmes et le chœur des hommes). C'est un chœur qui désigne l'ennemi du doigt :

*« Voici la parisienne
L'âme de la ville ouverte
La fille du bourreau (p53).
La gerbe atroce des fusillés »*

*« Voici la parisienne
La millénaire
L'ingénue
Voici la parisienne
L'ignorante*

La cruelle »

« La fille du bourreau

Elle tarde, elle a tant tardé

A rejoindre le camp des victimes

Voici la parisienne » (p54).

Par ses sarcasmes, le chœur pousse Lakhdar à répondre et à confirmer que le camp du bourreau auquel appartient Marguerite, malgré elle, l'exclut du camp des victimes. Ainsi, Lakhdar désigne Marguerite et dit :

« Elle tarde, elle a tant tardé

A rejoindre le camp des victimes

Jamais je ne l'aimerai

Mais je l'ai toujours regrettée » (p54).

Le chœur de la foule est divisé, plus loin, en deux rangées des deux côtés de la rue. Ce sont les femmes qui prennent la parole. En effet, quand Lakhdar est poignardé par Tahar, ce conflit sanglant déclenche une voix féminine, celle d'une femme cherchant son fils et pleurant son absence. Le chœur des femmes remplit alors la fonction d'un chœur des pleureuses, celui qui répète les lamentations maternelles :

« La foule se groupe en un duo rangé des deux cotés de la rue, femmes et hommes se faisant face pour composer les deux parties du chœur. Seules les femmes répètent d'une même voix la strophe précédente, reprenant à leur compte les lamentations maternelles. Puis la femme qui avait parlé à Lakhdar reprend le cours de ses confidences, jusque-là renvoyée en écho par le chœur des femmes. » (p57).

Lorsque la femme se rapproche de Lakhdar et tente de dialoguer avec lui, ce dernier répond par un long monologue que met à son compte la partie masculine du chœur en s'adressant au chœur des femmes :

« Chœur des hommes (s'adressant aux femmes) :

« Jamais nous ne pourrons vous rassurer.

Nous les derniers des paysans.

A nos arbres sacrifiés.

Nous ne savons ce qui nous retient. » (p59).

La mère s'avère être celle de Mustapha, elle se met à l'appeler. Ses appels sont accompagnés de cris d'oiseaux maléfiques que prononce le chœur des pleureuses :

« *Cris d'oiseaux prononcés par le chœur des pleureuses qui reprend la strophe précédente, [...] » (p63).*

Puis le chœur tout entier prononce cette strophe révélatrice de la destinée humaine de la mort. La guerre n'a d'autres issues que la mort, comme Lakhdar agonisant : « *Rien ne résiste à l'exode* » (p65).

Le chœur s'est montré d'abord uni contre l'ennemi puis, il se disperse lorsque les personnages sont dispersés et sa position devient ambiguë. Enfin, il s'unit à nouveau : hommes et femmes pour évoquer la destinée humaine.

C'est donc d'un chœur actif qu'il s'agit, qui, par sa voix, reprend toutes les tribulations que vivent les personnages.

La voix du chœur (se dispersant dans le lointain) :

« *Militants du parti du peuple !
Ne quittez pas vos refuges
L'heure des combats est encore loin
Militants du parti du peuple !* » (p60).

Ici, le chœur s'adresse au parti politique du FLN. Il délivre un message qui laisse croire qu'il en sait plus que les combattants : « *L'heure du combat est encore loin* » (p60). Ainsi, ce message peut signifier un appel à la pacification ou une forme de trahison. En tout état de cause, le chœur semble en savoir plus que les combattants sur leur destin mais il n'agit pas et n'appelle pas à une solidarité dans la lutte.

Ainsi, le personnage « chœur » recouvre chez Kateb Yacine de multiples identités. En effet, sachant que le chœur représente les citoyens, leur division prouve que l'union des citoyens colonisés est menacée. Pour reprendre l'expression de Nicole Loraux, il représente 'une cité divisée'¹ vivant une guerre civile « la stasis », une sorte de conflit entre colonisés².

¹ Nicole Loraux, (1997), La cité divisée, Ed. Payot.292p.

² Martin Megevand, Chœur et choralité dans le théâtre de la décolonisation, les exemples de Kateb Yacine et d'Aimé Césaire, mis en ligne 1994, dernière date de consultation en ligne 01-12-

D'une part, Kateb représente un chœur divisé, relatif à la situation des citoyens algériens lors de la guerre. D'autre part, il représente un chœur politique, à la voix prophétique chargé de dire l'irréversible. C'est une voix solidaire, prête à la révolte et plurielle. Le chœur est, en ce sens, une extension de la parole lyrique de Lakhdar

Conclusion

Du partage des voix naissent différentes formes de figuration de l'agôn.

D'abord, à travers l'étude du rythme théâtral, nous remarquons que la tirade est le lieu d'énonciation par lequel s'exprime un agôn singulier exposé par un personnage seul puis vient la stichomythie pour pallier avec cette singularité et toucher au collectif car, elle représente plusieurs personnages mais, aussitôt, elle cède la place aux monologues alternés pour montrer un agôn avec des personnages qui ne prônent pas la réciprocité.

La parole va donc dans un seul sens. C'est un phénomène fréquent dans *le cadavre encerclé*. C'est ce qui confirme la brièveté des dialogues et l'absence de réponses, l'effet que les paroles des personnages se perdent dans le vide, et ne trouvent pas de réponse.

Par ailleurs, en citant la particularité du genre théâtral qui est fondé sur la double énonciation, nous évoquons forcément la parole comme acte. Elle remplit la fonction communicationnelle et pragmatique de l'énoncé. L'agôn se concrétise donc par l'action ou par le soulèvement de l'effet rhétorique du discours d'où l'importance des didascalies.

Pour finir, le phénomène dialogique de la polyphonie révèle cette superposition des voix empruntée par le chœur théâtral qui joue un rôle capital dans *Le cadavre encerclé*. Par lui se trouvent introduits divers effets musicaux d'échos, de reprise et de variations qui créent une multiplicité d'effets rhétoriques de dispersion du sens. Ce sont les conséquences de cette dispersion des discours sur le sens de la pièce qui feront l'objet de notre troisième partie.

Chapitre III

Les effets de mise à distance de L'Histoire

III.1. L'agôn

III.1.a. La prise de position

Selon Dominique Garand, l'agôn est un combat et un jeu de rivalité. Durant l'Antiquité grecque, il prend la forme d'un jeu de « compétitions », une sorte de concours sportif. C'est également un engagement d'idées qui se traduit par la prise de position. Prendre position, c'est se situer verbalement par rapport aux objets du monde et aux autres.¹ Ainsi, au théâtre, le personnage qui prend position accompagne un acte de discours jugé convaincant grâce à l'effet rhétorique qu'il sous-tend.

Si l'effet rhétorique réussit à convaincre de la prise de position adoptée ; l'idée de combat convoque le recours à des stratégies : qu'est-ce que les stratégies agoniques ? Sous quelles formes verbales et physiques l'agôn apparaît-il dans l'œuvre ?

III.1.b. Les stratégies agoniques

Le mot « stratégie » désigne l'art de diriger et de coordonner des actions pour atteindre un objectif. Il s'applique à tous types d'action : politiques, économiques, personnelles.

Bourdieu distingue ces textes par leur diffusion et légitimation. Pour identifier et analyser ces stratégies, nous nous inspirons de l'essai d'Alexandre Prstojevic

Au sens de légitimation, s'ajoute celui d'authenticité. Pour évoquer le sujet contemporain en prise de position, l'authenticité concerne son identité. En effet, le sujet est en quête d'identité. Il cherche à certifier de celle-ci mais, pour que l'identité corresponde aux besoins réels de la collectivité combattante, le sujet théâtral se met à multiplier les masques.

Ainsi, la multiplication des masques désigne la première stratégie agonique. Le personnage se met dans la peau d'un autre. Ainsi, il reflète clairement l'esprit d'évasion et d'inconfort prépondérant dans le théâtre contemporain.

¹ Alexandre Prstojevic, « portrait de l'agoniste, entretien avec Dominique Garand » mis en ligne 2004, dernière date de consultation en ligne : 23.11.2009.
[<http://www.vox-poetica.org/t/garand.html>].

Pour illustrer cette stratégie, soient les extraits suivants :

« Lakhdar reprend ici toute la strophe à l'intention de sa mère désormais identifiée [...] » (p 59).

Plus loin, c'est le nom de Mustapha qui représente le fils Lakhdar :

« [...] Elle prononce Mustapha d'une voix toujours différente, comme si [...] à travers ce nom, elle pouvait saisir l'image dissipé de son fils » (p 62).

Et Lakhdar dit :

« [...] La mère d'un autre est devenue la mienne

En ce triple et sinistre abandon » (p 63).

Leurs identités sont conçues indifféremment puisque Lakhdar représente la collectivité combattante. Sa prise de position est aussi la leur. L'arbre contre lequel se serre Lakhdar ; Mustapha aussi se serre contre d'autres arbres :

« [...] De même il m'a quitté

Pour se serrer contre d'autres arbres. » (p 63).

Lakhdar recherche chez son ami Mustapha une forme d'altérité. En effet, L'objectif du combat n'est pas de s'unir à l'autre pour partager une vérité mais, de rencontrer chez ce dernier ce qui en constitue l'altérité, c'est-à-dire sa différence fondamentale.

Dans cette recherche de l'altérité, Lakhdar met en place une autre stratégie dite médiatique. C'est le fait de diriger son action à travers les médias tels que les journaux, la télévision ou encore, attenter un procès où il y a une audience prête à écouter et comprendre cette prise de position. Par le procès, le héros vise la logique orale du face à face. Il veut faire entendre sa voix davantage :

« Approchez, approchez tous ! Tout le monde peut s'inscrire ici au barreau. Mais ce sera de l'autre côté du prétoire, car la loi va changer de camp [...] » (p 46).

Lakhdar appelle la collectivité (« tous ») à s'inscrire au barreau et au moment où la séance est ouverte il demande à Mustapha de commencer :

« *Mustapha (tirant un carnet de sa poche) : la séance est ouverte* » (p 46).

Ici, Mustapha prend la place de Lakhdar, à la demande de celui-ci. Ainsi, le héros prête une forme concrète au sens de la communauté et de l'union mais, il est toujours en quête identitaire. Il incarne la faiblesse par opposition à la force. C'est alors une autre stratégie qu'il va chercher à développer : la stratégie de la guérilla. « La force est limitée, la faiblesse n'a pas de limites. C'est la stratégie de la guérilla ». La stratégie de la guérilla donne à voir un personnage dit « négatif » qui ne répond pas aux appels des autres. C'est un personnage qui opposera la constance de sa faiblesse à la force qui, elle, est menacée par la saturation. La faiblesse des figures centrales du *cadavre encerclé* est équivalent à une promotion de la résistance par la marginalité, par la séparation. Le héros Lakhdar est une figure exemplaire de la résistance dans et par sa faiblesse elle-même. *Le Cadavre encerclé* constitue la promotion de la figure de l'individu « à part », « différent des autres ».

Dans le cas de Lakhdar (« On ne quitte pas sa famille pour un fou comme Lakhdar », p 20), c'est sa folie qui le rend différents des autres. Celle-ci est la garantie de sa faiblesse. Ainsi, à force de tortures, il perd la raison :

Premier officier : « On dirait qu'il a perdu la raison. [...] les tortures sur un type comme lui [...] ça ne donne rien. Ils sont habitués » (p 53).

C'est la guerre qui l'a poussé à cet égarement car, elle est la conséquence d'une fracture du système. Lakhdar plaide la folie devant les officiers et garde le silence. C'est en ce sens qu'il se sert de la stratégie de la guérilla :

« Le chef de la police entre à son tour dans la prison ; c'est un officier sans uniformes. A son entrée, on entend Lakhdar hurler à la mort. » (p 53).

De la sorte, *Le Cadavre encerclé* semble décliner obliquement diverses stratégies de résistance : parmi ces stratégies de résistance du corps et de l'esprit, la folie joue un rôle clé. C'est pourquoi les figures de la folie traversent toute la pièce. La folie touche Nedjma, Lakhdar. Conséquence de la situation

de guerre, du *polemos*, la folie est une manière de résister à l'oppression, et de lutter contre l'oubli

III.1.c. Les conséquences de l'agôn

La folie semble être le passage obligé des personnages, combattants ou non, avant la mort. Mais alors qu'en est-il des possibilités d'issue positive de la tragédie ? Yacine présente-t-il de figures du compromis possible, de la survie, ou la folie et la mort sont-elles les seules issues possibles du conflit dans *Cadavre encerclé* ?

Pour répondre à ces questions, nous proposons d'observer deux cas de conflit dans *le cadavre encerclé* : le conflit entre Nedjma et Lakhdar ainsi que le conflit entre ennemis de guerre, à titre d'exemple « Hassan » et le commandant français.

Lorsque Nedjma découvre Lakhdar chez Marguerite, dans la demeure de l'ennemi, un affrontement naît entre eux :

Lakhdar : « Vous aussi, vous me surveillez ? Suis-je un esclave ou un enfant ? » (p37).

Nedjma : « Trop loin, je t'ai suivi. Ce n'est pas moi qui te garderai

[...] » (p37).

Ces deux répliques dénotent le début de l'affrontement qui se termine bien car, Lakhdar et ses amis trouvent un terrain d'entente et restent tous chez Marguerite, à la demande du héros :

« *Lakhdar (ému)* : Eh bien non ! Restons ensemble [...] » (p 39).

Ils commencent leur réunion dans la demeure du bourreau, une situation plutôt inhabituelle qui, d'ailleurs prend fin rapidement car le commandant apparaît devant les colonisés :

« *Mustapha et Lakhdar se regardent. Au cri de Marguerite, la porte vole en morceaux sous la botte du commandant, aussitôt abattu par Hassan à bout portant [...]* » (p 42).

Le commandant est abattu par la victime (Hassan). Ce renversement de situation met l'affrontement entre les deux personnages dans la catégorie du conflit sanglant, ou *polemos*.

L'étude de ce concept grec est l'objectif du second chapitre de cette partie.

III.2. Le *polemos*

III.2.a. Le sens destinal du combat

Le « *polemos* » désigne le combat à mort visant à éliminer l'autre. Dans

le cadavre encerclé, du côté du colonisé, un exemple de *polemos* se situe dans la scène de l'assassinat de Lakhdar par Tahar. Le poignard de Tahar coûtera, à la fin de la pièce, après une longue agonie, la mort au héros.

Du côté du colonisateur, deux scènes de *polemos* apparaissent : celle d'ouverture, mais aussi la courte scène de la mort du commandant. Le commandant français, père de Marguerite, est éliminé par Hassan, lorsque les combattants cherchent leur ami Lakhdar que l'infirmière esseulée, Marguerite, a secouru et a soigné de ses blessures. Le *polemos* est donc un combat dont le destin est la mort.

Le combat est une lutte historique qui convoque la résistance. Ce n'est que par le combat que se perpétue l'Histoire. Il s'agit de résister à la partie adverse qui représente l'ennemi dans la guerre. C'est aussi prendre la décision de combattre pour la victoire ou de se résigner à la défaite. Ainsi, la lutte place l'individu dans le monde face à la possibilité de sa grandeur ou face aux forces qui le contraignent.

Le *polemos* dénote le destin tragique de l'être. La mort concrétise la défaite d'un camp en guerre. Après la lutte, la mort peut-être indéniable si la puissance des forces contraignantes demeure invaincue.

Chez Lakhdar, le sens destinal du combat réside, notamment, dans sa résistance et son combat contre la mort. Lorsque Lakhdar est emprisonné et qu'on lui annonce sa fusillade à l'aube, son combat se poursuit jusque dans sa mort :

« Lakhdar : une fois la sentence entendue

Le temps n'est plus qu'un souvenir de fusillade future

*D'elles même s'arrêtent les larmes
Avec un bruissement de cataracte souterraine
Seules surnagent les dernières journées de l'hiver
Ce sont des souvenirs d'école... » (p48).*

Ainsi, le temps, comme le dit Lakhdar, a le sens d'une fusillade future et d'une lutte qui se termine par la mort. Lakhdar médite sur le sens du destin en attendant son exécution :

*« A chaque année, à chaque vague profonde
E nos spectres en vain poignardés
C'est le même plongeon dans le roc
C'est une perdition nouvelle
Toujours plus longue à déplorer [...] » (p51).*

Lakhdar évoque le sens de l'Histoire qui se perpétue. L'absurdité de la guerre fait à chaque fois des morts mais suscite des vagues de résistance. Ce sont des sacrifiés pour la liberté de leur pays qui n'est pas encore obtenue. C'est dans ce sens que Lakhdar dit :

« Des spectres, en vain, poignardés » (p48).

C'est ce qui s'applique aussi pour lui. Son parâtre le poignarde, confirmant ainsi la métonymie du destin de Lakhdar et de celui du peuple algérien.

« Il lutte avec son cadavre » (p61).

Le sens destinal du combat le rattrape car Lakhdar sent l'approche de la mort : *« Le vent siffle plus fort. C'est le vent de la mort » (p65).*

*« Toutes les peines sont capitales
Pour celui qui parvient au centre,
Au centre du destin
Ici un souffle me résume, et ma langue enfin corrompue
Avec les algues va nourrir l'immensité [...]
Il me faut passer aux aveux
Si je veux repartir à vide
A l'autre bout du destin
Où n'entre plus ni masque de tragédie*

Ni foule ni passant, [...] » (p65).

Lakhdar est « *au centre du destin* », à « *l'autre bout du destin* » où, après un long combat, il semble près de la défaite. C'est le moment des aveux avant de rejoindre « *l'autre bout du destin* ». Seul sur scène, comme l'est l'homme du XX^{ème} siècle, ébranlé par la perpétuité de la guerre et le cycle tragique de l'Histoire, il se fait représentant de tous les absents et se met à faire ses aveux sur les circonstances de la mort de son père et le secret caché qu'il ne découvrira peut-être jamais car, le père est mort :

« Moi qui ne voulais jamais admettre que l'étrangère avait disparu, que mon père avait été emporté dans une couverture, alors que je jouais avec Nedjma dans la rue, Nedjma, la fille de l'étrangère que mon père avait enlevée ». (p67).

Après ces paroles, Lakhdar s'écroule devant l'oranger. Nedjma apparaît avec Ali, le fils de Lakhdar qui prend le couteau de son père :

« C'est le couteau de mon père. C'est mon couteau. » (p67).

Pour une représentation de la mort plus crédible dans le texte, l'auteur se sert d'une figure de style qui dénote l'irreprésentable. C'est la fonction que remplit la figure fondamentale du texte du cadavre encerclé qu'est l'oxymore.

III.2.b. L'oxymore

Le terme est d'origine grecque « oxymoros ». C'est une figure de style qui réunit dans le même syntagme, deux mots de sens opposés. Dans la représentation, ceci aboutit à une image contradictoire et frappante. Ainsi, l'auteur emprunte cette voie poétique afin d'intensifier la représentation de la vérité en suscitant un effet de surprise chez le spectateur. Nous avons déjà analysé la formule de Lakhdar, exemplaire d'un usage politique de l'oxymore « Nous sommes morts. Phrase incroyable » (p 19).

De même, Kateb Yacine tente d'attirer l'attention de son spectateur sur la détermination du héros à s'engager dans la guerre. Ainsi, c'est une situation irréaliste qu'il se met à représenter : celle d'un homme qui ressuscite afin de tenter de libérer son pays :

« [...] Dans l'attente de la résurrection, pour que, Lakhdar assassiné, je remonte d'outre-tombe prononcer mon oraison funèbre » (p 19).

Lakhdar prononce son « oraison funèbre » : c'est un discours prononcé à la mémoire d'un défunt. Donc, il y a une situation irréprésentable où c'est le défunt lui-même qui prononce son discours.

« 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 » (p18).

Pour montrer que le combat continue au-delà de toute espérance, Lakhdar représente dans ces cadavres une vie et une force en choisissant l'image du dragon, réservoir de vitalité et de puissance : le dragon qui évoque les cadavres dit avec force la puissance de la mémoire, que *Le cadavre encerclé* tente de perpétuer, de l'acte criminel dont Lakhdar a été témoin.

III.2.c. Le refus du Pathos

Le « pathos » désigne l'expression de la souffrance et de la passion. Il vise à susciter chez le lecteur-spectateur des émotions fortes

En effet, un événement tel que la mort peut susciter un sentiment de compassion. Cependant, même Lakhdar agonisant, refuse de céder au « pathos » et préfère se lancer dans l'entreprise de la prise de conscience. En d'autres termes, il revendique chez son lecteur-spectateur cette conscience du drame de l'Histoire et l'urgence d'agir et combattre, à la fois et paradoxalement, contre la guerre pour la liberté du pays. :

« La foule en effervescence vide la scène. Il ne reste plus que Lakhdar toujours agrippé. » (p 60).

Lakhdar persiste à « protéger l'arbre de la grêle » malgré son état agonique. Il continue le combat sans faire preuve de souffrance :

« [...] Je ne sens plus le poignard. J'ai presque l'illusion qu'il est planté dans l'arbre » (p 61).

Le discours du héros n'évoque pas les souffrances de son agonie car, sa préoccupation majeure est à la fois de faire œuvre de témoignage et de dénoncer le cycle tragique de l'Histoire.

« Ici, je me dénombre et n'attends plus la fin. »(p19).

C'est cette sorte de refus du pathos dans le discours qui est particulièrement frappante dans le discours de Lakhdar et plus largement, dans les discours de tous les personnages de la pièce. Comme si l'horreur de la situation inventée par Kateb Yacine et des images que la pièce propose était suffisamment forte pour pouvoir porter sa dénonciation de la guerre.

III.3. La dialectique agôn/polemos

III.3.a. L'écriture agonique/l'écriture polémique

L'écriture agonique implique l'emploi de la violence verbale. C'est l'emploi de termes violents qui ne relèvent pas du registre littéraire soutenu et qui sont un outil de combat. Donc, l'agôn passe par un combat des mots apparent dans le texte théâtral. L'effet rhétorique qu'il sous-tend apparaît sous forme de tropes : des figures de rhétorique telles que l'antithèse et le chiasme jouent ici un rôle décisif.

L'écriture polémique trouve son terrain d'observation dans la représentation théâtrale. Ainsi, les didascalies rendent compte clairement de toutes les manifestations de la violence corporelle. Elles concrétisent le conflit sanglant dont la fin est indéniablement la mort.

Le conflit sanglant est d'emblée une conséquence de la guerre. Dans la dramaturgie de guerre, le combat des mots se trouve relayé par la lutte des corps, l'agôn se trouve relayé par le polemos. C'est là la logique finale de la tragédie : à la place de la triade exposition, nœud, dénouement, nous trouvons une dialectique circulaire et infinie d'agôn à polemos. Le lieu du polemos est cette rue des Vandales où Lakhdar revient constamment ; mais c'est aussi l'oranger où il est poignardé. L'espace scénique katébien est l'espace du polemos : l'espace dramatique, dessiné par les échanges entre les personnages, est celui de l'agôn.

Contrairement à l'écriture agonique, l'écriture polémique n'est pas dialectique : elle cherche à traduire directement la violence à son apogée. Elle divise l'histoire entre un vaincu et un vainqueur :

« [...] Dès l'enfance, je les voyais comme des ennemis.[...]

La haine et le besoin

De les prendre un jour face à face

Pour savoir s'ils nous ont vraiment vaincus » (p 48).

Lakhdar est le vaincu et son ennemi est le vainqueur. Il est la victime qui a subi le conflit sanglant par son bourreau. Ainsi, l'aspect poétique du combat révèle son aspect historique.

III.3.b. La Genèse du peuple

L'Histoire atteste du destin collectif du peuple car il n'y a de guerre que sur fond d'une Histoire partagée où la communauté s'affirme et où l'individu prend part au destin commun. Qu'en est-il de la figuration de la communauté dans *Le cadavre encerclé* ?

La genèse du peuple repose sur cette force commune qui réaffirme l'appartenance à un même destin. Par un destin commun, des individus isolés se rassemblent, mettant en commun leurs forces pour former une seule puissance. Dans *le cadavre encerclé*, le héros de Kateb Yacine représente à lui seul la « communauté de lutte ».¹ Pourtant, il est souvent seul face à son destin et ne répond pas aux appels de la communauté, comme Nedjma, comme si leur statut prophétique les condamnait à demeurer à l'écart de la communauté dont en même temps ils incarnent symboliquement le destin tragique :

« *Mustapha : souvent Lakhdar garde le silence quand on l'appelle. »(p22).*

Par là, la figure de Lakhdar rappelle celle, maintes fois évoquée dans les dramaturgies de l'après-guerre, de l'homme d'après la catastrophe de la guerre.

¹ Servanne Jollivet *De la guerre au polumos, le destin tragique de l'être Astérion* mis en ligne le 03-09-05, dernière consultation en ligne le 03-12-09[<http://asterion.revues.org :document419.html>].

Ebranlé par le tragique de la guerre, il assiste à une guerre civile qui se surimpose à la guerre contre l'ennemi. La dispersion perpétuelle du peuple l'oblige à envisager seul le combat :

« *Et seule persiste ma voix d'homme pour déclamer la plénitude d'un masculin pluriel* » (p19).

Son combat se termine par cette défaite qu'est la mort. En effet, « cette remise à soi »¹ qu'est l'agonie met fin au combat en commun et montre que les chances d'atteindre la victoire sont minimales. Le héros prend pourtant la relève du combat et atteste ainsi du lien indissoluble entre son destin et celui de la communauté. Lakhdar refuse en effet de lâcher l'arbre. Il va jusqu'à sacrifier son existence pour l'avenir de son peuple. C'est là un sacrifice librement consenti. Lakhdar tente, dès le début de la pièce, de protéger son peuple et va jusqu'à en mourir. Mais c'est par sa mort que la communauté trouve un sujet qui l'incarne, une voix qui puisse en prophétiser le destin. La camaraderie née au front scelle ainsi l'être-ensemble en procurant à chacun une même finitude.

L'union de Lakhdar et de son peuple est à son paroxysme dans la mort. Kateb présente ainsi le personnage de Lakhdar comme celui que rien ne sépare de son peuple, comme Kateb lui-même que rien ne pourra séparer de son spectateur. C'est pourquoi il brise le quatrième mur et participe, ainsi, au développement de la frontalité.

III.3.c. Le développement de la frontalité

La frontalité désigne la frontière qui sépare la scène de la salle. Kateb Yacine propose dans cette dramaturgie particulièrement complexe, de bannir cette frontière et de briser le quatrième mur. Ainsi, le spectateur est directement interpellé et le sens politique de cette interpellation paraît s'imposer : il s'agit de *mobiliser* le spectateur : de le conduire à une prise de conscience et éventuellement à une forme d'action.

¹ Servanne Jollivet *De la guerre au polemos, le destin tragique de l'être* Astérior mis en ligne le 03-09-05, dernière consultation en ligne le 03-12-09[<http://asterion.revues.org :document419.html>].

En effet, à la fin du *cadavre encerclé*, Lakhdar meurt laissant derrière lui l'arbre pour lequel il périt pour le protéger de la grêle. Après sa mort, un nouveau personnage apparaît sous le signe du fils de Lakhdar : « Ali ».

Ali : « C'est le couteau de mon père. C'est mon couteau » (p 67)

Kateb a choisi la descendance de Lakhdar pour ce rendez-vous avec le spectateur. Lakhdar est mort mais le combat contre l'ennemi continue « Ali » entend provoquer le spectateur et réalise le face à face que son père n'a pas concrétisé :

« Il puise des oranges dans sa poche, les place dans sa fronde, et vise en direction du public. Pluie d'oranges dans la salle. Le rideau tombe [...] » (p 67)

Ainsi, par cette action violente, directe et non plus seulement symbolique, qui marque la fin du *cadavre encerclé*, s'affirme une prise de position puisque la frontière entre le jeu de scène et la salle est bannie.

Conclusion

Les figures de rhétoriques marquant l'agôn, stichomythies, chiasme et répétition notamment, et les stratégies agoniques, multiplication de masques et stratégie de la guérilla, sont multipliées par Kateb Yacine dans sa tragédie au point que le combat se trouve disséminé entre toutes les instances de la pièce. L'agôn ainsi démultiplié est un moyen efficace placé par Kateb au service de sa représentation de la guerre civile, qui désorganise, disperse, oppose les sujets les uns aux autres.

Cependant, dans *Le cadavre encerclé*, le conflit katébien lorsqu'il prend la forme d'un affrontement d'idées et de mots peut, en dépit d'une violence verbale inouïe, délivrer un message positif. Ce message concerne le sens à donner au combat même s'il est perdu d'avance pour ceux qui le mènent, comme le veut la tragédie. Le combat de mots, lorsqu'il incarne des formes de résistance, est un combat positif, gros d'un espoir dans une libération future. Les générations futures, représentées par Ali, reprendront la lutte

Cependant, lorsque la parole violente est relayée par le geste violent, le combat des corps n'est qu'exceptionnellement affecté d'une connotation positive : c'est à l'issue de la pièce par le geste d'Ali. Ailleurs, tous les passages à l'acte sont exclusivement destructeurs. L'agôn devient alors polemos, conflit sanglant qui est une lutte à mort. Si les scènes de polemos sont rares dans la tragédie, elles sont stratégiquement capitales. Deux scènes principales et symétriques de polemos s'observent dans la pièce : celles des meurtres du commandant par Hassan et de Lakhdar par Tahar. Mais il ne faut pas omettre l'espace scénique lui-même, qui est entièrement placé sous le signe de polemos : c'est sur le lieu même du désastre de la guerre que Kateb Yacine place sa tragédie.

De ce fait, la tragédie katébienne se heurte de manière frontale aux limites du représentable. Fondée sur une poétique de l'ellipse et sur une dramaturgie du rêve, elle demeure à cet égard singulièrement directe. Le passage à l'acte sur scène est rare dans les tragédies antiques, absent des scènes classiques françaises. Ici, il est intégralement assumé. Dès lors, la violence du théâtre katébien se situe moins dans les paroles que dans cette liberté du passage à l'acte violent sur scène et sans détours. Mais de ce fait, se pose le

problème de sa représentation, comme le montre l'étude de la didascalie initiale de la tragédie. Comment figurer un acte tragique d'une violence extrême ? Kateb semble indiquer que les conséquences mêmes de l'acte violent sont déjà de l'ordre de l'irreprésentable.

La figuration du conflit sanglant est d'autant plus violente que l'auteur du *cadavre encerclé* décide d'impliquer son spectateur en brisant le quatrième mur et en bannissant la frontière entre la scène et la salle. Désormais, le spectateur katébien est plus que jamais invité à agir et combattre contre l'ennemi pour la libération du pays.

Conclusion générale

Au terme de notre réflexion, nous pouvons avancer que l'interrogation de L'écriture katébiennne, sous l'angle de l'approche de la poétique des formes du drame moderne et contemporain a permis de rendre compte des différents aspects d'une dramaturgie de la violence très singulière parmi les dramaturgies de la décolonisation.

Notre point de départ était de distinguer les deux termes grecs agôn/polemos : deux façons différentes de désigner le combat, pour mettre en évidence l'originalité de la proposition littéraire et dramatique de l'auteur. Néanmoins, étudier la poétique katébiennne ne consiste pas seulement à la rapporter aux formes identifiées du drame moderne et contemporain mais elle consiste aussi à la transmettre à un public :

Ainsi, nous sommes partis de l'hypothèse que le travail dramatique katébiennne consiste à rendre compte du chaos historique consécutif de la situation de guerre. C'est là qu'intervient le polemos en tant que combat d'ordre physique et lutte à mort.

Hormis ce combat corporel, nous avons repéré un combat d'ordre verbal qui démultiplie les types de représentation de l'agôn.

La plus évidente et paradoxale des manifestations de l'agôn prend la forme d'un combat solitaire qui confronte le personnage à sa disparition physique. Nous rencontrons ce type d'agôn chez les personnages principaux du *cadavre encerclé* : Lakhdar et Nedjma. Il est largement dominant dans la pièce.

Lakhdar est présenté comme pris entre son agonie et sa participation au polemos collectif. Il se retrouve seul, loin de ses amis combattants. C'est un combattant de type fort singulier qui ne semble pas posséder le pouvoir de l'action. En revanche, il jouit de celui de la parole c'est pourquoi Kateb Yacine prête sa voix à Lakhdar pour prononcer la longue tirade d'ouverture du *Cadavre encerclé* qui diffère de l'action et altère les trois moments de l'art dramatique : exposition, nœud, dénouement. Kateb opte pour une forme hybride de récit à la fois épique et lyrique qui diffère constamment le déroulement de l'action dramatique, laquelle surgit soudain, dans toute sa violence sous la forme du passage à l'acte.

Le personnage de Nedjma, sous l'apparence d'une femme désespérée au voile déchiré, est la voix de la lamentation plaintive, seule, loin de l'amant que

lui a volé la guerre. Elle s'exprime à travers un discours lyrique dans lequel elle tente de saisir poétiquement l'absence de l'objet aimé : par Nedjma se dit l'absence.

Ainsi, la parole des solitaires se distribue pour l'essentiel entre Lakhdar et Nedjma. La juxtaposition de leurs discours confère à l'ensemble de la pièce une hybridité formelle où alternent récits épiques et poèmes lyriques.

L'écriture agonistique katébienne rend compte à travers l'affrontement de la mort, de l'angoisse identitaire et de l'aliénation du sujet combattant en solitaire. D'une façon parabolique, l'agonie du héros solitaire rejoint celle d'un peuple tout entier mais au combat solitaire succèdent d'autres formes de combat où sont impliqués tous les autres personnages du *Cadavre encerclé*.

Pour identifier l'affrontement dont ils font preuve, il a semblé utile de s'interroger sur l'énonciation en privilégiant une approche pragmatique et communicationnelle en observant les échanges verbaux et leurs limites. Stichomythies, dialogues et monologues alternés tendent à indiquer que la parole se déploie dans un sens privilégié: en direction du public. Il y a donc une atomisation de la parole dramatique. L'échange est marqué par un silence de l'interlocuteur ou le refus de répondre. La réciprocité dans l'échange verbal est rare, souvent piégée. L'agôn katébien est le plus souvent solitaire et en cela, Lakhdar rejoint les grandes figures de la tragédie grecque, Œdipe ou Ajax.

Plus encore, l'écriture katébienne atteint la dynamique grâce au phénomène de pluralité de voix, par laquelle cette écriture représente celle de tout un peuple. Pour rendre compte de ce phénomène, Kateb Yacine a notamment introduit le chœur, entre autres procédés qui visent à donner une dimension lyrique à sa tragédie. De ce fait, l'écriture yacinienne contourne les principes du dialogisme au profit d'une rhétorique de l'atomisation, de la parataxe et de l'éclatement.

Kateb Yacine place la pluralité de voix dans le cadre d'une problématique de l'union, impossible mais espérée du peuple. En effet dans l'ensemble de la pièce, c'est la désunion qui domine et l'auteur met en garde de façon constante contre les effets destructeurs de la division dans l'Algérie en guerre.

Au lieu de restituer les événements historiques dans leur linéarité, Kateb Yacine préfère les soumettre à une poétique et à une rhétorique de la

dispersion, à l'image de l'homme moderne contemporain, toujours en quête d'identité et de stabilité. C'est par là même que l'auteur atteint dans sa tragédie l'universel. En effet, le projet littéraire de Kateb Yacine ne peut se saisir en dehors d'une corrélation entre poétique et politique.

Le couple de mots agôn et polemos est au cœur du projet dramatique katébien qui est de représenter, par-delà la guerre d'Algérie, toute situation historique d'extrême violence. Pour parvenir à ce but, il lui est nécessaire de contourner les règles d'écriture dramatique canoniques et d'inventer des formes dramaturgiques nouvelles qui puissent rendre compte du dérèglement que vit l'homme contemporain pris dans les conséquences de l'absurdité des guerres.

Bibliographie

1- Corpus

a) Œuvres étudiées

b) Œuvres citées du même auteur

- Yacine Kateb (1956), Nedjma, Ed. Du Seuil.
- Yacine Kateb (1999), *L'œuvre en fragments*, Ed. Actes Sud. Coll. la bibliothèque Arabe.
- Yacine Kateb (1946), *Soliloques*.
- Yacine Kateb (1959), « *Le Cadavre encerclé* » dans *Le Cercle Des Représailles* Ed. Du Seuil.

2- Corpus d'ouvrages critiques sur l'auteur étudié

a) Livres

- Arnaud Jacqueline (1986) *La littérature maghrébine d'expression française, le cas de Kateb Yacine, tome 2*, Ed. Publisud.
- Gafaiti Hafid (1983), *Kateb Yacine, Un homme, une œuvre, un pays*, Ed. Laphomic.
- Maougal Mohamed Lakhdar (2002), *Kateb Yacine Les harmonies poétiques*, Casbah Ed. Alger
- Mokhtar Chaalal.O (2003), *Kateb Yacine, l'Homme libre*, Casbah Ed.

b) Articles

- Arnaud Jacqueline (1999) « Rêveur et rebelle » dans *Algérie littérature, hommage à Kateb Yacine*. Coll. Action, Dir : khelladi Aissa, Coord Virolle.
- Djaider Mireille « L'épreuve du Cercle Des Représailles, la passion poétique et son double » dans la revue *Awal*, Cahiers d'études berbères, spécial hommage Kateb Yacine.
- Fares Nabil (1993) « A propos de modernité » dans *Kateb Yacine et la modernité textuelle*, Dir : Khedda Nadjet.
- Mégevand Martin Chœur et choralité dans le théâtre de la décolonisation, les exemples de Kateb Yacine et d'Aimé Césaire, mis en ligne 1994, dernière date de consultation en ligne 01-12-09
[http://www.persee.fr/web/revue/home/prescript/article/caife_0571-5865_1994_num46_1_1844].
- Soukehal Rabah (1999) « l'Histoire » dans *Algérie littérature action de Yamina Mechakra hommage à Kateb Yacine*, Coll. Action, Dir Aissa Khelladi., Coord Virolle.M.

3- Bibliographie générale sur le sujet traité

- Benveniste Emile (1978), *Problèmes de linguistique générale*, Ed. Du Seuil, Paris.
- Bonnevie Serge (2007), *Le sujet dans le théâtre contemporain*, Ed. Drama.
- Couprie Alain (1995), *Le théâtre texte, dramaturgie, histoire*, Ed. Nathan.
- Couprie Alain (1995), *Lire la tragédie*, Ed. Dunod, Paris, Coll. Lettres Belin Sup.
- Dessons Gérard (1995), *Introduction à la poétique, approches des théories de la littérature*, Ed. Dunod.
- Gilles Gérard Real Ouedet, Rigault .C (1995), *L'univers du Théâtre*, coll. Littératures Modernes Tome 3.
- Lescot David (2006), *Dramaturgies de guerre*, Ed. Circé.
- Loraux Nicole (1997), *La cité divisée*, Ed. Payot. 292P
- Mégevand Martin (2005), *Nouveaux territoires du dialogue*, Ed. Actes Sud/CNSAD, Dir. Ryngaert Jean-Pierre.
- Ouvrages collectifs (2005), *Lexique du drame moderne et contemporain* Dir. Jean-Pierre Sarrazac coll. Circé Poche.
- Ryngaert Jean-Pierre (1991), *Introduction à l'analyse du Théâtre*, Ed. Bordas, Paris.
- Ryngaert Jean-Pierre, *Lire le théâtre contemporain*, Ed. Dunod, Paris.
- Sarrazac Jean-Pierre (1980), *L'avenir du drame*, Ed. de L'aire, Lausanne.
- Ubersfeld Anne (2002), *Lire le theatre, Tome I, II, III*, Coll. Lettres Belin Sup, Dir. Bellosta M.C.

3- Usuels (Dictionnaires)

- Morier Henry (1989), *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, PUF.
- Pavis Patrice (1996), *Dictionnaire de théâtre*, Ed. Dunod, Paris.

4- Bibliographie complémentaire

- Abdoun Smail (2006), *Lectures de Kateb Yacine*, Casbah éditions.
- Aristote, *La poétique*, Ed. Du Seuil, Coll. Poétique, 1980. Colloque international Kateb Yacine (1990), OPU, Université d'Alger.
- Khelifi Ghania (1990), *Kateb Yacine, éclats et poèmes*,
- Lalaoui Fatma Zohra (1994), *Présentation et représentation du mythe dans Nedjma de Kateb Yacine*, Mémoire DEA, Université de Franche-Comté.
- Mekki Dalila (1994), *Culture populaire et poétique théâtrale du texte satirique de Kateb Yacine*, Mémoire de magistère, Dir Khedidja Khelladi. Université d'Alger.

5- Biblio Web

- Berthold, *Tirade et monologue : fonctions de deux prises de parole au théâtre*, mis en ligne le : 18-11-07, dernière date de consultation en ligne : 23.11.2009, [http://www.weblettres.net/blogs/article.php?w=CSOLettresCla&e_id=2114].
- Chaperon Danielle, *L'œuvre dramatique, méthodes et problèmes*, mis en ligne en 2004, dernière date de consultation en ligne : 23.11.2009, [www.unige.ch/.../oeuvredramatique/odintegr.html]
- Eigenmann Eric, *Le Mode dramatique, Méthodes et problèmes*, mis en ligne en 2003, dernière date de consultation en ligne : 23.11.2009, [<http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/dramatique/index.html>].
- Ferra Vincent, *Le Chœur dans le théâtre contemporain*, mis en ligne le : 15-09-07, dernière date de consultation en ligne : 23.11.2009, [<http://www.fabula.org/actualites/article19258.php>].
- Jollivet Servanne, *De la guerre au polemos, le destin tragique de l'être Astérion* mis en ligne le 03-09-05, dernière consultation en ligne le 03-12-09 [<http://asterion.revues.org :document419.html>]
- Prstojevic Alexandre « *portrait de l'agoniste, entretien avec Dominique Garand* » mis en ligne 2004, dernière date de consultation 23-11-09 [<http://www.vox-poetica.org/t/garand.html>].
- Stolz Claire « *polyphonie, dialogisme, intertextualité* » dans *Atelier de théorie littéraire, polyphonie et énonciation*, mis en ligne le : 25-02-09, dernière date de consultation en ligne : 23.11.2009, [http://www.fabula.org/atelier.php?Polyphonie_en_pragmatique_e_linguistique_de_Ducrot_et_en_analyse_du_discours].
- Yacine Kateb, *De Nedjma et d'Algérie*, archives de l'INA, Radio Alger, Lectures pour tous, 14/08/1956, consulté sur le site de l'INA le 23.11.2009, [<http://www.ina.fr/histoire-et-conflits/guerre-d-algerie/video/I00000611/kateb-yacine-nedjma.fr.html>].

