

Dr. Said Khadraoui
Amel Boussad, Doctorante
Université de Batna



Synergies Algérie n° 14 - 2011 pp. 77-87

Résumé : *Le Cadavre Encerclé* de Kateb Yacine est l'autre face de la poétique théâtrale, où l'esthétique dramatique est transfigurée sur scène, annonçant déplacement des conflits à l'âme du héros, mettant au jour notre perception avivée par l'idée de destinée d'un conflit tragique touchant un être exceptionnel qui s'est lancé dans les bras de l'Histoire et a accepté son destin. Tel est le message esthétique éthique attendu de ce type d'œuvres d'art éternelles.

Mots-clés : Kateb Yacine - poétique théâtrale - esthétique dramatique - conflit tragique. histoire.

Abstract: *Le Cadavre Encerclé* by Kateb Yacine is the other side of poetics, where dramatic aesthetics is transfigured on stage, announcing the move of conflicts to the soul of the hero, revealing our perception fueled by the idea of destiny of a tragic conflict involving an exceptional being who is launched into the arms of history and has accepted his fate. This is the aesthetical and ethical message expected from this type of eternal artistic works.

Keywords: Kateb Yacine - theatrical poetics - dramatic aesthetic - tragic conflict - History.

المخلص: الجثة المطوقة لكاتب ياسين أو الوجه الآخر للشعرية المسرحية وفيها تتجلى الجمالية الدرامية على خشبة المسرح معلنة عن انتقال صراع الأحداث ذاتها إلى نفس البطل وكاشفة عن إدراكنا الذي أثارته فكرة القضاء والقدر لصراع مأساوي طال رجالا من طراز خاص ارتدى في أحضان التاريخ فتقبل مصيره المحتوم. تلك هي رسالة الفن والحكمة المرجوة من مثل هذا النوع من الأعمال الفنية الخالدة.

الكلمات المفتاحية : كاتب ياسين- الشعر المسرحي - الجمال الدرامي - الصراع المأساوي - التاريخ.

Introduction

Lorsqu'on parcourt *Le cadavre encerclé*, tragédie de Kateb Yacine, publiée en 1959 dans le recueil *Le cercle des représailles*, on est frappé de constater combien elle est traversée de bout en bout par la poétique théâtrale et on est immédiatement confronté à l'extension et à la diversité des formes que ses modes d'actualisation peuvent adapter. En effet, celle-ci installe la présence et l'activité des sujets de la parole. Il s'agit d'une parole théâtralisée, véritable sentinelle de l'esthétique du verbe, qui hiérarchise, ordonne et qui enfin, sur le fond inaltérable de cette poétique katébienne, rend

possible l'expansion sémantique des images perçues. Elle autorise par là l'épanchement symbolique du figuratif ; mobilisée et transposée sur une scène particulièrement tragique, qui articule et soutient les figures métaphoriques de l'énonciation littéralement noyées dans la processualité du parcours poétique katébi qui forme le cœur de la description. Celle-ci se déploie par l'acte tragique, qui se relève identique à la nature irréversible et meurtrière des mots. Mais, pour que ces actes et ces paroles puissent atteindre toute leur funeste transparence et rendre le phénomène tragique intelligible par tous, les personnages se trouvent placés dans un monde lavé de toutes les scories du quotidien, celui des puissants. Il conviendrait d'y ajouter une nécessité, celle de la poésie. La charge sonore et lyrique des mots, les rythmes et les harmonies donnent en effet aux questions posées et aux cris lancés vers le ciel toute leur amplitude. La poésie, en servant de révélateur et d'amplificateur aux décrets de la transcendance et aux réponses apportées par l'homme, devient à la fois le moyen et la substance élective du tragique.

Notre objectif sera de mettre en lumière, les caractéristiques propres cette poétique théâtrale, d'en faire ressortir les enjeux, d'en élargir la portée : nous verrons que c'est par la parole poétique, la possibilité de dire, mais aussi celle de transmettre la mémoire de l'Histoire, que les personnages katébiens parviennent à accéder à leur vraie nature, et cela au niveau de la scénographie dans le sens où elle illustre la représentation de la pièce.

Le cadavre encerclé de Kateb Yacine parvient-il, en devenant porte-parole, à accéder à cette histoire collective, ou à inventer une nouvelle façon de dire, et par là d'interagir, sur l'Histoire, sur le politique, et, par delà la mort, à transmettre le tragique ? L'examen de la poétique suppose une réflexion sur la puissance de la parole katébienne au niveau de la scène théâtrale. Cette parole poétique est une entité nécessaire à la description et lui est présumée.

1. La poétique théâtrale de la mise en scène dans « Le cadavre encerclé »

Tout lecteur, procédant à un examen de la scène tragique du *Cadavre encerclé*, comme par un effet de zoom, s'aperçoit que son interprétation ne peut être séparée du sujet de l'action : Lakhdar, qui incarne la figure robuste du héros qui se construit résolument dans l'action dramatique. En effet, tout est centré sur ce dernier, qui ne quitte pas la scène du début à la fin de la pièce. Il présente le destin, le devenir de l'Algérie. Comme le dit Jean-Marie Serreau :

*« Lakhdar existe, presque immobile, au centre d'un univers qui tourne autour de lui [...] personnage fixe au centre d'un monde qui n'en finit pas de se désorganiser et de se recomposer. C'est ainsi qu'il est, au sens le plus large, encerclé. »*¹

En lisant *le cadavre encerclé*, on constatons que Kateb Yacine plante un décor dont la nature close et codée représente un monde fermé sur lui-même. L'extérieur est exclu par le sens car la scène n'a de sens que celui de tragique. Nous remarquons, que Kateb Yacine prouve son penchant théâtral d'immortaliser le drame de la mort, la violence, et les corps en souffrance, criant leur agonie inexorable. Avec cette version très personnelle inspirée d'Eschyle, Kateb Yacine nous offre un amoncellement de corps blessés, de respirations bruyantes et âcres, de sang et de poussière qui tous ensemble se mêlent. Par ailleurs, l'auteur plante le drame au niveau d'une scène sombre, éclairée par une lumière blafarde, offrant une vision très contemporaine de la tragédie

Algérienne, où trônent épars au cœur du dispositif scénique des objets du quotidien qui découpent l'espace et soulignent le tragique de l'histoire jouée. Le plateau apparaît austère, dépouillé en même temps qu'encombré d'une sorte de bric à brac mouvant, composé d'une charrette, un oranger, instruments au service du tragique au même titre que cette table massive représentant « *la rue des vandales* » (C.E., p. 17) où s'allongent les cadavres, comme le montre clairement le passage suivant :

« *Monceau de cadavres sur le pan de mur. Des bras et des têtes s'agitent désespérément. Des blessés viennent mourir dans la rue, une lumière est projetée sur les cadavres qui s'expriment tout d'abord par une plaintive rumeur qui se personifie peu à peu et devient voix, la voix de Lakhdar blessé.* » (C.E., pp. 17-18)

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

Et pour parachever cette mise en scène, l'auteur joue sur la simultanéité, par le moyen des projecteurs, permettant d'éclairer tour à tour des coins du plateau : tandis que le héros gît dans l'impasse, l'héroïne fait son entrée sur scène. La traversée qu'elle opère fait d'elle un ensemble de forces qui se déploie sous les yeux du lecteur : avec son profil altier, sa démarche résolue, elle domine la scène, telle une statue pétrifiée, médusée de terreur. Par la suite, les yeux étincelaient de toute la rage qui bouillonnait en elle, et au comble du désespoir : « *Elle déchire son voile, sa joue, sa robe* » (C.E., p. 20).

De fait, nous pouvons avancer que cette mise en scène katébiennne défie les lois habituelles du théâtre puisque la continuité sans faille de l'action n'a rien d'une nécessité, puisque il n'y a aucune corrélation entre l'unité de temps et de lieu et l'unité du moi. En conséquence, la scène dans *Le cadavre encerclé* marque la pesanteur de la durée dans le drame, la lenteur des heures qui confinent le héros dans l'inaction et la solitude, les regrets du temps, qui poussent et pèsent là encore comme un poids mort empêchent, avec l'ankylose² sociale, l'élan de l'être hors de lui-même. Sur un arrière-plan de massacres (8 Mai 1945) et de terreurs insoutenables se succédant des tableaux lyriques et pathétiques scandés par une versification solennelle. Ce tragique, d'essence poétique et incantatoire, amplifié par le statisme de l'action et la raideur psychologique de personnage ployant sous le faix de maux trop pesants, devient une lente exploration des meurtrissures d'âmes douloureuses.

2. Poétique théâtrale du monologue/dialogue dans « Le Cadavre Encerclé »

Dans *le cadavre encerclé*, Kateb Yacine intègre l'écriture scénique à l'écriture textuelle. Le déclic initial de la tragédie se produit à partir du conflit base de l'échange théâtral dans la mesure où il voit la tragédie

« Comme l'affrontement ambigu de forces également justifiables, à la fois bonnes et mauvaises, et souligne que son époque, témoin d'un drame de civilisation, est favorable à un renouvellement du tragique. »³

L'auteur venu au théâtre recherche donc un nouveau langage, capable de refléter les contradictions de la situation tragique. Dans sa verve, son inventivité, le langage katébien donne au texte dramatique sa vitalité perpétuelle où il se divise en dialogues et en monologues qui assurent la présence sur scène des personnages.

Par ailleurs, la pièce théâtrale s'ouvre sur le long monologue du héros qui se manifeste par une manière d'incessante incontinence verbale où la voix seule occupe toute la scène. Le corps et la voix en arrivent même à se séparer, pour exister l'un sans l'autre. Effectivement, le monologue du héros est un moyen d'exposition d'événements passés et qui ne peuvent être présentés directement où il s'apparente au récit. Et, sous couvert de donner sa pensée, le héros dénonce la précarité de la condition humaine, sans le seul secours de l'être, par l'ampleur à la fois dramatique et tragique de l'histoire représentée. Il semble de cette façon signifier la difficulté de percevoir notre propre personnalité Algérienne par l'Autre, véritable sujet de la tragédie, qui concerne directement le lecteur, est désormais devenu le rapport du colonisé avec l'Autre et le combat dérisoire, qui le diminue et le déçoit. Nous constatons que la frénésie verbale du monologue paraît une torture qui permet au héros katébien d'exister comme une novation prodigieuse, où la parole devient le dernier signe extérieur de la vie, l'ultime reste et l'ultime enjeu du tragique.

En effet, à travers le monologue, la voix du héros véhicule dans une longue ascèse monacale le tragique de l'existence. Dans un théâtre qui se veut de laboratoire et qui pratique le dénuement, les fins ultimes, dans une perspective d'ordre dramatique conduit à l'oblation de la souffrance du peuple Algérien à un lecteur choisi, communiant avec lui dans la nudité d'une vérité exemplaire.

De façon similaire, le dialogue dans *le cadavre encerclé* « est une construction dramatique heurtée où les éléments thématiques et énonciatifs en partie hétérogènes et décalés les uns par rapport aux autres permettent des changements parfois brusques de ton et d'humeur ».

Nous essayerons d'examiner attentivement l'exemple suivant tiré de notre corpus : Premier officier : « on dirait qu'il a perdu la raison. Le chef : Il est foutu. Il aura des visions toute sa vie. Il criera comme un possédé. Quand ils le verront, ils comprendront » (C.E., p. 53).

Nous remarquons, que le futur de la deuxième partie du dialogue condamne le héros. Il obstrue son avenir, mais surtout il le renvoie constamment à la mort. Le chef qui représente ici, le colonisateur, imagine le meurtre avec l'assurance de l'habitude

comme le prouve son utilisation du futur. Déposant la fonction de la simple prémonition, le dialogue rend vivant, présent et palpable ce qui arrivera. L'enchaînement inéluctable des verbes : (aura, criera, verront, comprendront) accrédite ainsi la réalité scénique en la doublant : le meurtre se déroule d'abord au niveau du dialogue, sorte de répétition générale avant le crime réel commis par le parâtre, cela reste du théâtre qui annonce l'assassinat, à la fin de la pièce.

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

Une femme (l'héroïne) : voici Lakhdar ! Ensuite (à voix basse) : j'aurais préféré m'asseoir sur sa stèle, au lieu de le voir vaciller comme un aveugle ou un fou. Plaise à Dieu que la nuit tombe enfin sur lui. A ce moment, Tahar qui était dissimulé au fond de la scène, s'approche en tapinois. Il bondit sur Lakhdar, et le poignarde. (C.E., pp. 55-56).

Le dialogue des personnages a ici plusieurs fonctions : d'abord cataphorique, il annonce ce qui va se produire, en nuancant toutefois les propos par le conditionnel, temps de souhait. Il met aussi en mots ce qui ne peut être mis en scène pour des raisons de vraisemblance : le lecteur ne verra pas les policiers qui ont infligé la torture au héros. Le dialogue a également une fonction de résignation et d'acceptation de la mort (... *plaise à Dieu que la nuit tombe enfin sur lui*) ; comme l'héroïne se convainc par la répétition et le ressassement afin de commenter ce qu'elle voit pour le lecteur second destinataire du texte théâtral. Les verbes d'actions (*s'approcher, bondir, poignarder*), la description du traître, matérialisent ce que les contraintes de la mise en scène empêchent. Introduit au cœur du dramatique, le dialogue relie ainsi les dires des personnages, le passé et le présent de la parole dans la mesure où le théâtre devient introspection, parole tournée vers son émetteur et son récepteur. Si l'on réfléchit au face-à-face entre les héros et leurs adversaires, nous pouvons soutenir que le monologue, ainsi que le dialogue font naître une nouvelle théâtralité paradoxale de la tension entre un texte qui se réinvente au contact du récit et d'un jeu qui prend le risque de confier au personnage, pour un résultat éblouissant ou calamiteux, la métamorphose de l'écrit en objet scénique.

Ces procédés sont utilisés par Kateb Yacine afin de pousser son langage de théâtre dans ses derniers retranchements. Il s'agit en effet pour Kateb de faire sortir la scène qu'il y a derrière la langue et de montrer la scène qu'il y a dedans, le mouvement du verbe exprimant le tragique qui est avant tout un savant exercice de poétique, de rhétorique et d'harmonie musicale, une longue plainte méditative sur la grandeur et la chute des puissants. Car l'action, bien que rappelant les techniques d'écritures des mystères, est délibérément abandonnée au profit d'un intense travail sur la langue pour chercher à susciter les plus intenses qualités d'émotion par le texte.

3. La poétique théâtrale de la gestuelle / intonation dans « Le cadavre encerclé »

Nous remarquons, que dans l'évolution des personnages sur la scène théâtrale, le geste exprime l'état d'âme. Il peut être signe de joie comme de tristesse. Chez Kateb Yacine, il est fréquent que les personnages recourent aux gestes pour exprimer un état d'âme généralement tourmenté. Dans *le cadavre encerclé*, le geste oscille entre deux

contraires, force et faiblesse. Qu'ils soient dans une situation de défense et d'attaque ou dans une situation d'engourdissement et d'incapacité, les personnages outre la parole, recourent aux gestes.

Parmi les exemples qui illustrent le rôle du geste est la recherche de Nedjma effectuée par les militants. Mustapha (brusquement tiré de sa somnolence) dit à Hassan : « *Nedjma ! Il ne faut pas la laisser partir ... appelle-la, rejoins-la vite ...* » (C.E., p. 30). Hassan est sorti furtivement à sa recherche. Cette action n'est autre chose en vérité que la recherche par laquelle l'auteur symbolise la patrie perdue. Kateb Yacine fait du geste, un guide de l'action. Le personnage conduit cette action plus à travers le geste qu'à travers la parole. Et plus l'action se complique, plus le geste devient significatif. Nedjma⁴, personnage principal de l'action au cours de la manifestation et dont le geste demeure révélateur quant à son tour elle recherche Lakhdar :

« Je l'ai pris par le bras. A ce moment la foule fuyante sous les balles m'a submergée. Je suis tombée. Je me suis relevée, et je suis tombée encore. Les hommes s'abattaient autour de moi, comme si leur dernière volonté n'était que de s'écraser sur un corps de femme inconnue » (C.E., p. 33).

Terribles gestes donc qui, loin de guider ce personnage, le plongent dans la confusion et la perte. Ainsi, le geste se fait moyen pour compliquer l'action dans *Le cadavre encerclé*, il devient action délicate et déterminante, guide la quête comme il est susceptible de la détourner.

Notamment, Kateb Yacine le dote d'une fonction qui est plus ancrée dans le tissu textuel et qui a trait au langage. Ce type de geste s'impose dans certaines situations. Lorsque le personnage n'a pas envie de parler, il recourt au geste pour répondre à son interlocuteur. Ce langage du corps, langage second, est présent dans la pièce théâtrale. Il suffit de suivre le discours des personnages pour s'en apercevoir :

« Le visage tuméfié de Lakhdar, que Marguerite fixe, fascinée, révélant cet amour nouveau, éclos à l'insu du blessé (...) L'impuissante provocation de Nedjma, dont l'œil amer semble dissoudre la douceur rivale (...) le double regard que Mustapha distribue entre Nedjma et Lakhdar qu'il commence à hair et Nedjma qui achève de le désespérer » (C.E., p. 33).

Nous pouvons proposer qu'à travers le passage dicté par l'instance narratrice, Kateb fait du geste un langage, et l'incarne aussi dans son écriture. Les personnages ne font que se mouvoir au sein d'un monde qu'ils récusent et veulent changer. Cette vivacité se transmet à l'écriture pour la rendre plus dynamique. C'est pourquoi, le geste se présente parfois comme une nécessité pour la réalisation de l'écriture. On constate que le geste se narre et devient source d'une écriture portant en elle un geste qui, en vérité, exige son déploiement pour atteindre son ultime but, celui du sens. Le militantisme qui marque l'œuvre de Kateb Yacine est présenté par l'action réaction des héros vis-à-vis d'une situation donnée. L'auteur y ajoute le geste, contribuant à sa grandeur et à sa dimension symbolique.

Parallèlement, metteur en scène, Kateb Yacine suit de près ses personnages et note dans le détail leurs intonations. Ces intonations découlent du timbre de la voix qui n'est pas constante. L'état de souffrance parfois de colère, de révolte et d'engourdissement dans lequel se trouvent les personnages de Kateb affecte aussi leur voix.

Etudier la voix dans *le cadavre encerclé*, revient à entendre et à suivre de près le dialogue qui se développe particulièrement lors de la rencontre des personnages. L'auteur va jusqu'à faire de la voix un être dans l'être du personnage. Un être qui sent et souffre. Conséquemment, la blessure corporelle du héros est sa voix. En effet, la voix de Lakhdar, au-dessus de toutes les autres, planait tranchante, exigeante, et totalement audible. Ce ton criard s'accroît et va jusqu'à inonder toute la pièce théâtrale.

Comme nous le constatons à travers ses propos adressés aux officiers français : Lakhdar (*Hurlant*): « *C'est ça votre exécution? C'est ça ? A vous de parler. Allons, parlez !* » (C.E., p. 62). Cette phase de la blessure de la voix qui va de pair avec une intonation de souffrance, nous retient ici, car elle est présente dans l'œuvre comme une marque multiple du physique à l'âme. L'ardeur du héros renvoie à sa douleur, à son paroxysme d'où l'effet vibratoire de la voix. Tout l'engagement de l'auteur est donc focalisé sur la blessure qui devient la cause à partir de laquelle et pour laquelle se réalise l'action militante.

En effet, Lakhdar démontre dans ces dernières paroles son endurance : Lakhdar (d'un ton violent) : « *Restez où vous êtes ! Si vous voulez extraire le poignard, il faudra que je vous tourne le dos, et il faudra lâcher cet arbre, alors je périrai pour le protéger de la grêle* » (C.E., p. 64). Cette voix vise la lutte d'un peuple ; elle doit rester audible et entraîner l'enracinement dans la patrie. Elle est la voix et la voie du texte celle que l'auteur attend le long de son écriture. C'est grâce à sa voix, bien qu'elle soit sans netteté et faible, qu'il surmonte la dernière phase de sa vie et retient ses amis spectateurs autour de lui : Lakhdar (*entre ses dents*) : « *Toujours au moment des aveux la scène paraît vide. Tant pis pour moi seul je réussirai dans la cellule ...* ». Hassan et Mustapha : « *Laissons-le. En vain il lutte avec son cadavre* » (C.E., p. 65). D'ailleurs, le spectacle s'achève avec l'épuisement de cette voix : « *A ce dernier mot Lakhdar s'écroule devant l'arbre foudroyé* » (C.E., p. 65). La voix du héros devient avec toutes ses inflexions théâtrale, et la nervosité qui le caractérise nous paraît dans sa voix qui, généralement affectée, tend toujours à se faire forte coléreuse jusqu'à la cassure. La colère la détruit, le cri la tue. Cette intonation n'est pas constante comme nous venons de la voir : de la faiblesse au murmure, de l'enrouement à la blessure jusqu'à la cassure. Et l'intonation, de sourde devient sonore puis embrouillée et ténébreuse.

Donc, nous pouvons affirmer que les scènes chez Kateb Yacine sont des entrevues. Les personnages du drame se parlent et s'entregardent. Ils disent tout ce que les autres gestes peuvent traduire, avec ce privilège au surplus de porter au-delà, d'aller plus profond, d'alarmer plus vivement : ils troublent les âmes. La volonté de style katébien, qui fait du langage un discours poétique, élève en même temps toute la gesticulation et toute l'intonation au niveau d'une sublimation qui épure la parole parlée et concentre dans le seul langage des yeux tout le pouvoir signifiant du corps.

4. La poétique théâtrale du langage katébien dans « Le Cadavre Encerclé »

Ce que la tragédie katébienne met au jour, c'est une véritable universalité du langage. En effet, le langage katébien est investi d'une fonction essentielle : Il est la source et l'instrument de la création et de l'invention dramatiques. L'originalité de Kateb Yacine ne tient pas seulement à la finesse et au foisonnement des jeux de mots et traits d'esprit dont il se plaît comme tant d'autres, à parsemer ses pièces, mais aussi à l'enchaînement des répliques et au développement des tirades ou parfois des scènes entières sont commandées par le mouvement de la création verbale.

Plus qu'un procédé de composition, le langage est pour Kateb Yacine l'instrument et l'enjeu du débat dramatique. Si le lecteur a le goût de la parole et du discours, c'est parce que le langage katébi est à ses yeux la forme suprême du duel⁵ pour la création douée de parole et qu'il a seul le pouvoir d'élucider les conflits de la vie. Le vrai combat entre les personnages katébiens est un combat de paroles, une logomachie au sens positif du terme, où la victoire ou la défaite est acquise à l'issue d'un duel verbal. Au conflit des forces et des passions se substitue un affrontement verbal. Mais la querelle de mots, loin de se réduire à une joute oratoire, est la manifestation d'une vérité sociopolitique. Et par la beauté du verbe, la parole poétique devient la substance même du théâtre katébi, dans la mesure où elle attribue à ses personnages gloire et immortalité.

En effet, à la rencontre d'une conception voire une authenticité Arabo-Algérienne, la parole poétique katébi, devenue démiurgique, fonctionne comme une rédemption, une sanctification en face de la puissance de destruction de la mort. En désignant le statut de colonisé du doigt dans *Le cadavre encerclé*, Kateb Yacine constitue la manifestation d'une victoire verbale, un acte métaphysique d'une valeur absolue. La fonction instrumentale de la parole poétique katébi et son aspect performatif se conjuguent et donnent une ampleur extraordinaire au verbe poétique. Il en fait un instrument permettant de nier la vérité de la mort. *Le cadavre encerclé* composé à la mémoire des victimes du 08 mai 1945 situe les morts dans la distance de l'au-delà ou sur l'autre rive⁶, mais la parole poétique a le pouvoir de restructurer ce que la mort a détruit, de recomposer ce que le néant a décomposé. Car, selon la vision katébi, celui qui meurt ne disparaît pas totalement ; il meurt pour donner vie à la vie et pour être réintégré dans le grand tout avec lequel il communique constamment. Comme on le note dans le passage suivant :

« Je descends dans la terre pour ranimer le corps qui m'appartient à jamais ; mais dans l'attente de la résurrection, pour que, Lakhdar assassiné, je remonte d'outre-tombe prononcer mon oraison funèbre ... afin que la lunaire attraction ne fasse survoler ma tombe avec assez d'envergure » (C.E., p. 19).

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

De même, dans *Le cadavre encerclé*, Kateb Yacine fait servir la poésie au combat politique qui, par delà les problèmes du présent immédiat, est celui de la transformation révolutionnaire. En effet, sous la plume de Kateb Yacine, la poésie est un système complet de rapports réciproques entre ses idées, ses images, d'une part, et ses moyens d'expression, de l'autre. Système qui correspondrait particulièrement à la création d'un état émotif de l'âme. Observons ces vers dans *Le cadavre encerclé* :

« Je fume avec toi confondu
Terre écrasée, compagne imprévisible
De ton blé dur par surprise couché. » (C.E., p. 38).

Ici, les vers de Kateb ne constituent pas un discours de prose associé à un morceau d'une musique particulière, ils sont la transmission d'un état poétique qui engage tout l'être sentant. C'est le son, c'est le rythme, ce sont les rapprochements physiques des mots, leurs effets d'inductions ou leurs influences mutuelles qui dominent, aux dépens de leurs propriétés, de se consommer en un sens défini. La poésie katébiennne est un langage dans le langage selon l'expression de Jacqueline Arnaud. Le privilège de ce langage est d'éveiller une résonance qui engage le lecteur dans l'univers poétique, l'introduire notamment à cette sensation d'univers qui crée en lui un texte de vraie poésie.

Tout ceci donne l'idée d'une poétique particulièrement katébiennne, asservie aux puissances du langage. Or, ce pouvoir de poésie se fait connaître par le rythme et les harmonies qui la soutiennent, et qui doivent être si intimement liés à sa génération que le son et le sens ne se puissent plus séparer, et se répondent indéfiniment dans la mémoire du lecteur.

Kateb Yacine démontre que la poésie doit donner des valeurs équivalentes aux significations, aux sonorités, aux physionomies même des mots, qui, heurtés ou fondus avec art composent des vers d'un éclat, d'une plénitude, d'une résonance inouïs. Et l'acte poétique katébienn est lui-même l'être historique par lequel le lecteur découvre son historicité.

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

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

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

su lire à temps le sens de leurs actes, comme le lecteur, lui, peut les lire au moment où ils sont représentés.

Dans cet univers dramatique où mots et massacres, se rejoignent, ce qui frappe d'emblée l'observateur c'est la place accordée au chœur, constituant le noyau original de la tragédie katébiennne qui se tenait sur scène, joue un rôle d'accompagnement que de repousser.

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

Nous pouvons dire que le lyrisme choral Katébiennne offre un fond poétique permanent sur lequel vient s'inscrire le héros porté parfois jusqu'aux limites du cri. Si, en l'occurrence, l'harmonie des deux expressions semble complète c'est, que la poésie katébiennne y exprime plutôt l'épreuve de la volonté devant la nécessité extérieure que le fatalisme⁷ inhérent aux passions tragiques.

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

Conclusion

Nous avons questionné l'écriture katébiennne par rapport à sa poétique théâtrale, telle qu'elle se dessine dans *Le cadavre encerclé*, en la reconstruisant en un patient et modeste travail de lecture. Pour parler plus concrètement, la dimension de sa poétique théâtrale s'y manifeste quand les paroles, que les personnages katébiens sont censés échanger, s'inscrivent dans la cohérence d'une forme voulue, et d'une vision qui transcende l'anecdote tragique de l'intrigue. Il n'y pas de poétique plus palpable que celle du théâtre, non seulement à cause de l'attirail du discours et du déguisement, et parce que les apparitions qui s'y produisent matérialisent ce que l'imagination a inventé, mais parce que nulle part mieux qu'au théâtre on entend la poétique en action, en train d'exprimer et de transfigurer la vie. L'éloquence, la stylisation et la vocalité vibrante du texte katébiennne assurent l'intensité et la pureté de ces émotions qui ne consistent pas à céder à l'illusion du lecteur ou à s'identifier aux personnages, mais à entrer en communion avec la création poétique.

Nous pouvons affirmer volontiers, que la poétique théâtrale dans *Le Cadavre Encerclé* de Kateb Yacine, demeure évidemment une méditation sur l'Histoire, sur l'Homme, lequel se situe au centre du discours tragique. Kateb Yacine met en premier plan la figure du monarque, l'individu symbolique, personnage d'où la société tire ses valeurs et sa signification. Donc, si la providence ordonne le monde, la notion de justice poétique permet de résoudre l'intrigue en conformité avec l'idéologie théologico-politique et la censure : le mal ne saurait rester impuni, voire victorieux ; la justice risquerait de glisser vers la simple vengeance ; on s'achemine donc vers une fin satisfaisante pour l'esprit par son équilibre.

Bibliographie

Arnaud, Jacqueline. 1986. *La Littérature Maghrébine de Langue Française, II/ le cas de Kateb Yacine*. Aix-en Provence : Publisud.

Kateb, Yacine. 1959. « Le Cadavre Encerclé ». In *Le Cercle des Représailles*. Théâtre, Paris : Editions du Seuil.

Mbom, Clément. 1979. *Le Théâtre D'Aimé Césaire*. Paris : Fernand Nathan,

Serreau, Jean-Marie. 1958. « Intérieur sur la Tragédie ». *L'Action de Tunis*, la presse (Tunis) N° 17, 11 Août 1958.