

Aspects mythiques et procédés stylistiques dans *Le Cadavre encerclé* de Kateb Yacine

Naima Maalem
Doctorante, Université d'Annaba



Synergies Algérie n° 3 - 2008 pp. 97-104

Résumé : *L'intérêt de cet article est de saisir les aspects mythiques présents dans Le Cadavre encerclé de Kateb Yacine et leur agencement en un mécanisme stylistique complexe où se relaient plusieurs figures tropiques et polyvalentes. Par ce biais, le discours introduit à des images et à des représentations symboliques, à caractère collectif, qui placent l'ancêtre et la femme au centre de la quête de l'identité et de la liberté.*

Mots-clés : *mythes - symboles - figures stylistiques - identité - histoire - ancêtre.*

Abstract: *This article basic aim is to study the mythical aspects involved in Le Cadavre encerclé of Kateb Yacine including their complex stylistic interactions, within which, a variety of multifaceted tropes generate discourse pictures referring to collective symbolic representations, that put together the ancestor and the woman as a key component of the identity and freedom quest heart.*

Keywords : *myths - symbols - stylistic figures - identity - history - ancestor.*

المخلص: هذا المقال يتناول دراسة الجوانب الميثولوجية في الجثة المحاصرة لكاتب ياسين وعلاقتهم بنماذج أسلوبية معقدة موجودة في النص والتي تندرج عنها صور وعروض شكلية ورمزية تمنح أهمية بالغة للأجداد و المرأة في البحث عن الهوية والحرية.

الكلمات المفتاحية : الأسطورة – الرموز - النماذج الأسلوبية- الهوية- التاريخ- الأجداد.

Notre questionnement, dans cet article, porte sur le lien qui existe entre les aspects mythiques et les procédés stylistiques mis en oeuvre dans *Le Cadavre encerclé* de Kateb Yacine, texte théâtral paru en 1959 dans *Le cercle des repréailles*, trois ans après son roman *Nedjma*. Cette pièce dont l'élément nodal réside dans la subjectivation d'événements vécus par l'auteur -les manifestations du 8 mai 1945-, constitue un espace privilégié où s'inscrivent des représentations de plusieurs ordres : historique, symbolique et mythique. Il s'avère, en effet, que l'auteur met en jeu, dans cette pièce, un mécanisme stylistique qui donne lieu à un discours qui non seulement réactive la réalité politique déjà médiatisée, mais l'aborde autrement, à travers des images et

des représentations à portée symbolique, qui intègrent le sens dans la sphère de la vie sociale. Ce discours participe, en vérité, du langage du mythe si nous considérons la définition que R. Barthes attribue à celui-ci, à savoir un faisceau d'images où viennent se greffer un ensemble de représentations collectives. Le mythe tire donc ici toute sa force et sa valeur du discours dans lequel il fonctionne comme explication à des faits historiques, socio-culturels, politiques et idéologiques. Ce qui nous intéresse, par conséquent, c'est surtout de pouvoir montrer comment les aspects mythiques et les procédés stylistiques travaillent entre eux et s'agencent dans la pièce, chaque fois de façon différente, tout en restant solidaires de la même idée et du même sens.

Les représentations mythiques sont, en effet, intensément présentes dans la pièce et tiennent leur processus générateur même de l'usage de certaines figures tropiques, notamment le groupe formé par la métaphore, la métonymie et la synecdoque auxquelles s'articulent, par endroits, des figures polyvalentes : la comparaison, l'oxymore, le chiasme et enfin la répétition. L'ensemble de ces figures prête aux mots du discours des attributs sémantiques autres. Dès lors, ceux-ci dépendent moins de ce qu'ils disent proprement et explicitement que de ce qu'ils laissent entendre. Autrement dit, ils s'inscrivent dans le texte beaucoup plus à un niveau second et deviennent, par conséquent, fortement allusifs et suggestifs donnant lieu à de nouvelles significations et évaluations.

En fait, ils se transforment en signes qui s'ouvrent pour montrer, par une logique apparente, des images doubles et ambivalentes, semblables et différentes à la fois où prend corps un réel réinventé. Dès lors, le mythe est là, présent, coexistant à l'image qui l'accomplit à travers des représentations qui évoluent dans la pièce de façon latente et permanente, unissant dans un tout le signe et le sens, le formel et le substantiel. Ces représentations tournent, en général, autour du thème de l'affirmation qu'elles rattachent à deux éléments discursifs majeurs : l'ancêtre et la femme. Ces derniers constituent, dans ce contexte de déperdition et d'aliénation, un axe de rotation de plusieurs mythes, notamment le mythe des origines et celui de la métamorphose à partir desquels s'enclenche la quête de l'histoire et de l'identité.

L'ancêtre : La quête de l'identité prend appui sur l'ancêtre dont l'évocation métaphorique ouvre sur un univers irréel qui fait glisser l'événement historique dans le temps mythique - temps originel par où les personnages, conscients de leur amnésie, entament la quête de leur identité qui s'avère, en vérité, une « quête de la mémoire- mémoire personnelle, mémoire collective » comme le souligne N. Khadda à propos de *Nedjma* (1989 :79).

Dans *Le Cadavre encerclé*, les ancêtres sont toujours là. Ils fonctionnent comme des êtres exemplaires qui incarnent un idéal et représentent une éthique. A partir de cet instant, leur image se teinte d'un caractère épique, surnaturel et sacré. Du coup, ils cessent d'être ce qu'ils étaient au départ, c'est-à-dire de simples guerriers, pour participer du mythe des origines. Ils deviennent, dès lors, des « ombres » (p.29) omniprésentes, chargées d'un potentiel culturel et historique permanent qui leur permet d'orienter le *je* vers la reconquête de son être disloqué par des siècles de colonisation. Ainsi, ils apparaissent comme des

modèles de référence où convergent de grandes époques et figures historiques et emblématiques : « La smala » et les « Numides » (p.29) qui projettent l'instance vers des espaces-temps de résistance.

Le processus analogique contribue ensuite à établir, par glissement sémantique, des liens symboliques entre deux mondes, naturel et culturel : entre la solidité de l'arbre qui reste debout quelles que soient les circonstances et l'ancêtre qui se dresse toujours au seuil du présent, comme principe de permanence de l'être. Ainsi, intégré au monde naturel, l'ancêtre est associé à l'image de l'arbre, symbole de l'enracinement. En fait, le discours programme une sorte de déplacement d'un arbre vu comme simple élément végétal à un arbre qui présente la singularité d'un lieu servant de point d'ancrage et de repérage à une double conscience : généalogique en rapport avec l'histoire individuelle et historique rattachée à l'événement collectif. La structure oxymorique et anaphorique *sur un arbre éperdu / s'évertue ma riche famille, / riche de sang et de racines* (p. 27) désigne, de façon concise et contrastive, par son premier segment, tous les bouleversements de l'Histoire, et par les deux suivants, l'inaliénabilité des repères originels, facteurs d'union et de cohésion, et ciment de la destinée de toute une nation.

La pérennité de l'ancêtre est plus visible avec les « peupliers » (p. 29) qui accréditent l'idée de force et de résistance. Ce végétal connu par sa haute stature dote l'ancêtre d'une symbolique particulière qui le situe, en tant que figure ancienne, parmi les choses durables et impérissables. D'ailleurs, *Pour la symbolique, l'ancien n'est pas ce qui est périmé, mais ce qui est persistant, durable, participant de l'éternel.* (Chevalier et Gheerbrant, 1982 : 38). Les renvois à *l'imbattable chevauchée végétale* et à *la cavalerie dispersée des numides* (p. 29) apportent incontestablement à la pièce un certain dynamisme, mais oeuvrent, surtout, à créer un arrière-plan épique qui présente la résistance de l'ancêtre sous une forme fortement imagée et donc mythifiée, autrement dit, parlante à la mémoire et à la sensibilité. Ces analogies sont tantôt métaphoriques quand elles désignent l'arbre dans sa totalité visant un effet d'agrandissement de l'ancêtre, et tantôt métonymiques ou synecdochiques quand elles renvoient à ses parties (*feuilles par feuilles*, p. 27) dans un but d'insistance et de mise en évidence.

La valeur sémantique de l'arbre s'accroît avec ses occurrences. Ainsi, à sa troisième apparition, il sert de tremplin à un déploiement d'informations en rapport avec l'espace nourricier de *l'oranger* (pp. 56, 61, 66), qui oriente la signification vers les mythes cosmogoniques de la métamorphose-renaissance et de l'éternel recommencement. D'ailleurs, dans son agonie Lakhdar s'accroche à l'oranger pour s'approprier ses qualités de régénérescence et devient à son tour protecteur (*comme un bouclier*, p. 1) et donc arbre, c'est-à-dire archétype de vie et de continuité. Cette métamorphose est reprise dans le texte par d'autres métaphores du monde minéral (*matière*, p.18) et animal (*fourmi*, p. 20), afin de mettre en évidence le processus de réification auquel est soumis le *je* qui se confond aux éléments de la nature pour en tirer de la vigueur et renaître plus fort, autrement dit, *inexpugnable*, (p. 18) comme le précise Lakhdar.

Cette métamorphose de la renaissance opère par déplacements des instances d'un plan horizontal à un autre vertical. C'est-à-dire des racines de l'arbre qui rattachent l'instance à sa terre-mère, symbole des origines premières, à son sommet, relié au ciel, lieu d'élévation et de résurrection de l'âme. Le parcours de l'instance est jalonné par de nombreux procès antinomiques de la descente/élévation, qui l'intègrent, sur un plan symbolique, à une temporalité cyclique de la création végétale et cosmique obéissant à un mouvement dynamique de recommencement où la mort entraîne la vie (*je rampe/me tenir debout (...), tomber/onduler plus haut*, p.17, *je descends/je remonte*, p. 19, *me voici enseveli/je sors*, p. 27, *abattu/je me relève*, p. 28).

Cette mort-vie figure, en vérité, dans la pièce, la résurrection du martyr qui est, d'ailleurs, largement attestée dans la culture arabo-musulmane de l'auteur. Dans ce contexte de lutte, la mort est valorisée, mieux sublimée. Elle devient une sorte de leitmotiv d'engagement. Du coup, la position horizontale qui a communément un sens dysphorique de mort et de négation, entraîne chez l'instance une résurgence d'images et de sensations (*je me suis retrouvé à terre avec un goût ancien dans la bouche*, p. 32) qui la projette toujours plus haut dans un mouvement euphorique de sauvegarde et de récupération. La mort n'est plus, dans ce cas, extermination, mais retour à l'être profond. Elle est, comme l'explique Mircea Eliade, une sorte de *réintégration de l'être dans l'archétype personnel de l'ancêtre* (1969 : 62). La mort présuppose, en fait, ici, un parcours au terme duquel l'instance retrouve ce *goût ancien*, repère de ses origines premières. Autrement dit, elle se conjoint au passé ancestral avec ses valeurs, ses luttes et ses gloires pour se construire un statut de sujet.

Cette symbolique du déplacement, du bas vers le haut, souligne surtout le passage de l'instance d'une position d'aliénation et d'ignorance, à une autre de prise de conscience. D'ailleurs, la soixantaine de pages du *Cadavre encerclé* montre la violence, les abus et les contradictions du fait colonial comme un ferment d'éveil. *Ainsi survit la foule à son propre massacre* (p. 18), remarque Lakhdar qui met en avant le renversement de situation en parlant également du *bourreau* qui devient *victime* de sa propre violence (pp.17, 18) et aussi *de la gloire d'un si vaste carnage* (p. 19). Les signes d'échec opèrent ici une conversion, mieux un basculement des valeurs ; ils se présentent comme des éléments de renouveau et de réussite. A partir de là, le discours s'en trouve marqué par une grande mouvance et variabilité de sens provoquée par la superposition de plusieurs figures : tropiques, oxymoriques et chiasmiques qui laissent voir deux plans de réalité : le premier est dénoté, il représente l'actualité coloniale dysphorique ; et le second renvoie à l'émergence difficile mais euphorique, d'une identité culturelle et historique longtemps réprimée.

En fait, le texte porte les traces de l'instance d'origine - centre mobile de référence. Le renvoi à l'expérience de l'auteur est là, manifeste. Le vocabulaire ayant trait à la corporéité (*goût, bouche* etc.) souligne l'expérience véritablement éprouvée et rapproche le passé de l'ancêtre de l'actualité du colonisé. Ces deux époques se confondent pour situer l'instance entre deux temps, le passé et le présent, ce qui inscrit l'événement dans un mécanisme de recommencement, et favorise également l'implication dans le texte d'une

expérience personnelle liée aux événements du 8 Mai 1945. Ce moment crucial dans l'Histoire du pays s'avère également primordial dans le parcours et la formation de la pensée idéologique et politique de l'auteur qui vit une situation de colonisation et qui intervient dans son texte par projection et délégation à travers plusieurs instances opprimées mais qui prennent conscience de la nécessité d'établir une relation avec le passé ancestral : lieu de regroupement de tous les espaces-temps et donc facteur d'intégration du *je* à l'histoire de la collectivité.

Le discours est ainsi traversé d'historicité. Il se transforme, dès lors, en une sorte de performance dialogique où se superposent plusieurs voix. A ce niveau, le *je* est ambivalent, situé dans une double perception de l'ici et de l'avant. Autrement dit, il atteint une sorte d'ubiquité qui rend compte d'un processus de dédoublement dû sûrement à la conjonction dans le discours de *deux niveaux d'énonciation incarnés en un même énonciateur*, (Kerbrat-Orrechioni, 1980 :166). Et c'est à l'orée de cette conjonction que s'élabore l'instance d'origine qui projette dans d'autres instances, ses centres de discursivité.

Ces va-et-vient entre le passé ancestral et le présent, consacrent, en vérité, l'idée de continuité de la lutte engagée par les ancêtres, reprise par Lakhdar et poursuivie par Ali. Les trois actants se ressemblent ; ils renvoient à la même image mythique, celle d'hommes épris de liberté, qui luttent sans cesse et qui *reviennent (...) pour d'autres charges réunis...* (p. 36). Dans ce processus analogique, le *je* devient le réceptacle de trois générations qu'il assume et prend en charge à travers le même mouvement, les mêmes actions et engagements.

Ces jeux temporels interpellent, certes, deux époques, ancienne et actuelle, mais dont le fonctionnement s'inscrit, en vérité, dans un parcours soumis à une perception du *temps pluridirectionnel* (Coquet, 1997) qui met donc aussi les instances en liaison avec un éventuel futur consigné dans le texte par nombre d'oxymores, de chiasmes et de répétitions qui se conjuguent pour accentuer dans le discours les effets de continuité, de réversibilité, de concomitance, de progression et de mutabilité. A cela s'ajoute aussi la présence de verbes non conclusifs, non bornés (*prolonger, demeurer, devenir*, etc.) qui inscrivent l'action dans des procès ouverts et donc évolutifs ; ou encore les verbes qui confirment par leur structures préfixales (*revenir, réunir*, etc.) l'aspect itératif de l'événement.

Le temps est donc là, mobile. Il bouge, avance et recule. Il devient alors vivant, agissant : *le temps piétine...le temps dispute...* , (p. 28). La métaphore introduit cette idée de mobilité qui est ici capitale car elle rattache l'instance à des moments importants. Lakhdar parle d'ailleurs de *cet horrible cumul de temps* (p. 29) ou encore de *Temps blessé* (p. 58) qui ramène directement, l'instance, vers l'idée d'un temps mythique qui prend en charge la totalité de l'Histoire avec ses césures et ses blessures. La majuscule est porteuse de sens. Elle illustre l'idée de grandeur et donc de mythe qui accorde au temps une grande mouvance et favorise son passage du niveau objectal de la datation qui le spatialise et l'immobilise au niveau subjectal, non mesurable car analytique

et phénoménologique, en rapport avec l'instance d'origine et son univers de création où priment l'imaginaire et la subjectivité.

Le temps mythique est donc, là, qualitatif. En d'autres termes, il sort de l'axe de la symétrie pour obéir à d'autres règles inhabituelles d'hétérogénéité et d'instabilité. Du coup, en lui s'inscrivent et se mêlent plusieurs époques, dimensions et préoccupations de la réalité qui font de l'ancêtre une espèce de centre où viennent converger toute une série de représentations collectives : culturelles, politiques et idéologiques.

La femme : en vérité, Nedjma n'est pas dans *Le Cadavre encerclé* l'instance la plus importante, comme cela était le cas dans le roman qui porte son nom. À côté d'elle, il y a Lakhdar qui polarise la scène et l'événement. Toutefois, c'est par son biais que la dimension mythique de la pièce s'accroît et se confirme. En effet, Nedjma est dotée de qualités qui en font une femme peu ordinaire. Objet de métamorphose, elle prend différentes formes : spatiale, végétale, animale et minérale. Sa nature changeante, marquée aussi par des alternances positives et négatives, lui prête donc des attributs hors du commun qui la situent dans l'univers des êtres mythiques.

Son nom, synonyme d'étoile, lui assure une filiation directe avec le ciel et la terre et souligne d'emblée son ambivalence. Céleste, elle porte l'homme dans le monde du haut, lieu d'immortalité et de pérennité de l'âme. Terrestre, elle se rapproche par son pouvoir de fécondité de la terre - mère, matrice de la création et lieu des origines premières. Ce statut de femme-mère est mentionné à deux endroits importants de la pièce : au début, *Mère (...) génératrice de sang et d'énergie* (p.17), et à la fin à travers Ali, le fils qui annonce donc la progression des choses et leur mutabilité. L'incipit offre donc, avec Nedjma, des perspectives d'action et de mouvement qui inversent audacieusement l'espace clos et tragique de l'incipit. Cette interprétation est renforcée par des analogies à l'espace de la grotte, autre archétype de la féminité et de la maternité qui évoque par ses formes sphériques, courbes, souterraines et humides le ventre maternel et charnel, lieu propice à la germination et à la cogitation de l'esprit révolutionnaire.

Ce pouvoir de renaissance donne à cette femme, de lumière et de feu, une dimension symbolique qui engendre d'autres sens et d'autres mythes. En vérité, Nedjma tient, en tant que *lueur d'astre* (p.18), également du soleil et de la lune, du jour et de la nuit. Par sa lumière et sa chaleur, elle est censée vaincre la mort ; et par son cycle lunaire, elle révèle la vie qui se répète, meurt et renaît dans un rythme inépuisable. Dès lors remplit-elle toutes les caractéristiques du mythe osirien qui se définit précisément par sa *puissance inépuisable de végétation* et symbolise, en tant que soleil, *la continuité des naissances et des renaissances (...) et aussi « le drame de l'existence humaine vouée à la mort, mais triomphant périodiquement de la mort.* (Cl. Aziza, Cl. Oliviéri, R. Strick, 1978 : 68). Ce qui explique que Lakhdar meurt mais demeure vivant. En fait, sa mort est transcendée grâce au pouvoir de fécondité de Nedjma qui cristallise, par le détour du mythe, une symbolique particulière liée à la création et à la continuité des générations.

Autrement dit, elle s'accomplit dans la pièce en tant qu'instance créatrice de vie et de l'Histoire qui se perpétue par son intermédiaire. Le mythe prend appui, ici, sur la maternité et l'amour qui deviennent les opérateurs de la métamorphose du personnage qu'ils transforment en mère et en militante, révolutionnaire. Ainsi, elle rejoint les idéaux de l'amant et devient, en même temps une sorte de guide, pour son fils qu'elle initie à la lutte. D'ailleurs, ses déplacements de lieux clos (*la chambre*, l'impasse, p.18) à d'autres ouverts, publics et masculins (*la rue* et *le bar*, p.43) la placent *au centre de la scène*, (p.43) et l'affirment dans son nouveau statut de militante. Le centre inscrit le personnage dans l'axe de la participation. A travers Nedjma, le centre et l'étoile se rejoignent pour faire partie du même paradigme de la féminité. Ces deux éléments constituent par leur circularité *des symboles interchangeables. Ils renvoient tous au cosmique, au divin, à l'absolu, au pouvoir régénérateur* (Chikhi, 1989 :207).

Ainsi, le discours sur la terre opprimée est détourné, anthropomorphisé, féminisé et sexualisé au profit d'un sens symbolique et mythique qui engage profondément la femme dans l'action et le mouvement. C'est d'ailleurs dans cet espace sphérique du centre que la métamorphose et la renaissance mêmes de Nedjma se réalisent. En se plaçant au centre de la scène, point d'ancrage de l'événement dramatique, elle s'intègre dans l'histoire. Elle accède, en d'autres termes, à la sphère des êtres voués à la postérité, *ce qui équivaut à une consécration* (Eliade, 1969 :31). Cette métamorphose s'affirme et se précise dans *Les Ancêtres redoublent de férocité* (Kateb, 1959) où elle montre des qualités de vraie guerrière. L'inscription de Nedjma dans l'ambivalence rejoint donc le mythe et casse ces stéréotypes qui tendent à figer la femme dans des images de fragilité et de soumission qui conditionnent et limitent son évolution.

Conclusion

Le langage du mythe est ici spécifique, fondé sur des figures tropiques et polyvalentes qui transforment les données créant des situations où se révèle une réalité complexe en rapport avec l'Histoire et tous les problèmes qu'elle a posés d'exclusion et de dénégation de l'homme. Le mythe va donc installer une sorte de système de signes qui introduit l'ancêtre et la femme comme des éléments embrayeurs de la quête d'identité. Intégrés dans le discours, ces deux éléments perdent leurs propriétés réelles pour devenir irréels, car associés à une catégorie d'expériences individuelles qui ouvre sur un ensemble d'images et de représentations mythiques en rapport avec la lutte du colonisé pour la récupération à la fois de son identité et de sa liberté. En dépit de son absence physique, l'ancêtre est cependant présent, incarné par plusieurs images ainsi que Nedjma qui occupe, en même temps, une place et une fonction dans le déroulement narratif et discursif. Ces deux entités constituent un lien avec les origines. Elles rattachent le colonisé à une histoire, à une culture. Mieux, elles le situent par rapport à l'Autre. Ainsi, l'ancêtre et la femme deviennent, dans ce contexte, des paramètres essentiels pour la définition de l'être.

Bibliographie

- Aziza, Cl., Olivieri, Cl., Strick R. 1970. *Dictionnaire des symboles et des thèmes littéraires*. Paris : Nathan.
- Barthes, R. 1957. *Mythologies*. Paris : Seuil.
- Buffard-Moret, B. 1998. *Introduction à la stylistique*. Paris : Dunod.
- Chevalier, J., Gheerbrant, A. *Dictionnaire des symboles et des thèmes littéraires. Mythes. Rêves. Coutumes. Gestes. Formes. Figures. Couleurs. Nombres*. Paris : Laffont et Jupiter.
- Chikhi, B. 1989. *Problématique de l'écriture dans l'œuvre romanesque de Mohamed Dib*. Alger, O.P.U.
- Coquet, J. CL. 1997. *La quête du sens*. Paris : P.U.F.
- Fromilhague, C. 1995. *Figures de style*. Paris : Nathan.
- Illiade, M. 1969. *Le mythe de l'éternel retour*. Paris : Gallimard.
- Kateb, Y. 1959. « *Le cadavre encerclé* » *Le Cercle des représailles*. Paris : Seuil.
- Khadda N. 1987. « *Complexité temporelle et héritage critique dans Nedjma de Kateb Yacine* » *Kalim- Hommage à Kateb Yacine*, n°7, pp.77-99.
- Kerbrat-Orrechioni, C. 1980. *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*. Paris : Colin.
- Malle N. 2001. *La désignation de l'espace et du temps et le rapport à l'énonciation dans Le cadavre encerclé de Kateb Yacine*. Magister sous la direction de J. CL. Coquet. Annaba.