
Mille et un mercis
Aux traminots des transports en commun lyonnais
A la maison Winster pour ses vélos
Aux employés des bibliothèques du Grand Lyon
Aux stylos Waterman
A Fred
A son scanner
A Charles Bonn
Et surtout à maman
Pour la part plus ou moins prépondérante
Qu'ils ont prise à l'élaboration de ce travail.

T.D.

TABLE DES MATIERES

REMERCIEMENTS	1
TABLE des MATIERES	2 à 4
EPIGRAPHE	5
INTRODUCTION	6 à 18
1^{ère} partie : MODERNITE ET MYSTIFICATION	19
1.1 – La perte de l’identité culturelle propre	20
1.1.1 L’espace culturel algérien suranné	20
1.1.2. Le(s) Nouveau(x) Souffle(s)	26
1.1.3. Blessures et quêtes communes	31
1.2. – De la modernité sentie à l’application artistique de la modernité	39
1.2.1 Des expressions modernes de la mémoire	40
1.2.2. Rénovations du contexte algérien	44
1.2.3. Modernité et abstraction	52
1.3. – De la modernité à la mystification sensitive	58

2.1. – Kateb Yacine et Khadda	
face aux influences françaises	72
2.1.1. La mise à mort de l'Etranger	72
2.1.2. Homme nouveau et Nouveau roman	76
2.1.3. La prose nervalienne et l'écriture katébiennne	83
2.1.4. Khadda et Kateb Yacine	
face à l'esthétique surréaliste	90
2.2. – Attraites anglo-saxons ?	98
2.2.1. La lecture brouillée de Joyce et de Kateb Yacine	98
2.2.2. Faulkner et Kateb Yacine : similitudes et divergences	103
2.3. – Une production artistique imitative et autonome	112
2.3.1. Le pastiche et la parodie	113
2.3.2. « Des pensées sur des pensées »	115
2.3.3. Mohammed Khadda ou l'existence	
d'une peinture limitative	117
3^{ème} partie : UN LANGAGE « IDENTITAIRE »	120

3.1 – Un conte mythologique entre « mythos » et « logos » 122

3.1.1 Une mise en scène métaphorique de l'histoire algérienne	122
3.1.2. Les expressions d'un « entre-deux » strictement algérien	126
3.1.3. La morphologie du conte selon V. Propp.	127

3.2 – « Quand dire, c’est faire » ou l’apparition d’un « langage identitaire en Algérie »	132
3.2.1. Un pôle de description autochtone	132
3.2.2. La fonction performative du langage	134
3.2.3 Un langage « identitaire »	138
3.2.4. La complémentarité de Kateb Yacine et de Khadda	143

<i>CONCLUSION</i>	<i>147 à 156</i>
--------------------------	-------------------------

TABLE DES ILLUSTRATIONS	I à XX
--------------------------------	---------------

<i>INDEX DES NOMS PROPRES</i>	<i>157 à 160</i>
--------------------------------------	-------------------------

<i>BIBLIOGRAPHIE</i>	<i>161 à 164</i>
-----------------------------	-------------------------

*« .. l'histoire est une énigme
« ou alors : l'histoire n'est que mensonge
« ou alors : l'histoire n'est que balivernes
« ou encore : l'histoire est prophétie
« ou encore : l'histoire, c'est un fruit acide
«[...]
« ainsi que l'histoire revient à un simple soupir
« ah, l'histoire, ah, l'histoire, ah, l'histoire, l'histoire
« en fin de compte, peut-être déchiffrée comme on veut
« et voilà une grande découverte ! »*

Gao XINGJIAN
« *La montagne de l'âme* »

INTRODUCTION

« *Conquêtes Numides* »¹ ; « *étoile du Maghreb* »² ; « *fils de l'Afrique* »³ ; « *ensemble de l'Afrique du Nord* »⁴ ... Récurrentes et machinales, les sommations du Maghreb sont partie prenante du processus imaginaire de Kateb Yacine et son imprégnation au cœur de ses préoccupations, de ses positions tant politiques que culturelles est manifeste. A l'instar de ses pairs maghrébins (D. Chraïbi au Maroc ; A. Memmi en Tunisie), l'auteur algérien clame avec vigueur son appartenance à un espace géographique au passé séculaire florissant, à une région désormais disposée à lutter pour obtenir une reconnaissance internationale.

Pourtant, à travers ses oeuvres, Kateb Yacine tente de s'adresser à tous les hommes. Son art n'est pas celui d'un apatride errant, mais celui d'un citoyen du monde à la sensibilité riche et variée – certains diront hétéroclite – forte d'une cohérence immuable : la puissance Humaniste qu'elle révèle et qu'elle propose. Comme la plupart des intellectuels issus de la tornade coloniale, Kateb Yacine se veut l'interprète d'idéaux permanents (liberté, plaisir, amour, justice), le coryphée du refus systématique des valeurs réactionnaires qui déprécient quotidiennement les hommes (injustice, colonialisme, séparatisme et racisme). Avec lui, surgissent, en Algérie, l'expression d'une unité perdue et l'explosion d'une identité toujours approximatives dans la société réelle. Qu'elle est la place de Kateb Yacine au sein du patrimoine littéraire maghrébin francophone moderne ? L'art lui permet-il véritablement de communiquer ? Comment ? Et avec qui ? Avec l'Occident ? Ou bien entre Maghrébins ? Qu'est-ce qu'un auteur algérien

¹ Kateb Yacine. *Nedjma*. Paris, Seuil, coll. Points, 1956, p. 166

² id. p. 142

³ ibid. p. 132

⁴ Kateb Yacine. *Le polygone étoilé*. Paris, Seuil, coll. Points, 1959, p. 117

moderne ? Comment le définir ? La littérature katébienne connaît-elle des frontières ? En un mot, pourquoi avoir opté pour l'étude de cet auteur énigmatique ?

Comme foule d'intellectuels maghrébins de sa génération (ceux nés dans les années 1930), Kateb Yacine a connu la douloureuse expérience de l'exil. Toutefois, lui, ne regagnera jamais sa terre natale avec des passions rééduquées. Malgré les épreuves, s'obstine, chez Kateb Yacine, le désir de devenir le porte-parole du peuple afin d'interrompre, du moins artistiquement, la torpeur politique et culturelle qui entrave depuis longtemps l'émancipation algérienne et africaine en général. Kateb Yacine poursuit une quête d'absolu, en édifiant secrètement les fondements pertinents d'un système nouveau, d'une Algérie inédite, aux antipodes des perspectives exotiques d'antan. C'est une certaine idée de l'Algérie, une perception particulière du réel qui nous sont offertes ici, un présent fidèle à une dynamique esthétique et culturelle moderne inscrite dans l'édification d'une forme artistique qui communique.

Désormais, la littérature algérienne de langue française ne s'exprime plus selon les goûts de l'Occident. Elle ne s'exprime plus, non plus, dans le but d'étancher cette soif de récits pittoresques, de tableaux exotiques luxueux désormais obsolètes. Kateb Yacine nous renvoie, et c'est la première fois en Algérie, à une réalité trouble, à une sorte de chantier saisi par un objectif original. La réalité, c'est ce chaos et il lui faut donc trouver un état d'esprit particulier qui lui permette d'accepter la souffrance. Ainsi, Kateb Yacine invente un monde qui n'appartient qu'à lui, une sorte de « *légende des temps modernes* » où il est à chaque fois, nécessaire de replacer la réalité dans la légende, de tirer de l'intérêt de l'écriture pour trouver un équilibre de lecture. L'écriture katébienne engendre une Œuvre qui va au fond d'une époque, qui sait restaurer les vestiges séculaires oubliés, et surtout qui pense à ne jamais magnifier un passé révolu pour ne pas entraver l'entrée dans la modernité.

Les oeuvres de Kateb Yacine psalmodient inlassablement le tragique de son époque. Un tragique réglé par les fondements éternels de la tragédie : « *l'homme face au peuple, le destin personnel face au destin collectif* »¹. Le drame qu'il exprime est celui du peuple algérien, de ces hommes qui animent le récit, qui définissent le temps et l'espace. Kateb Yacine envisage le destin de manière collective et non plus comme une mystérieuse et incontrôlable puissance qui régirait l'Homme. Ainsi, l'auteur s'évertue à dépasser ce qui ne serait qu'un simple inventaire des apparences du visible. Son langage poétique, aux fortes tonalités marxistes, décide de ne communiquer le réel qu'avec parcimonie, de nous le faire pénétrer de la façon la plus insidieuse et souterraine possible. D'où un style, tour à tour obscur et brûlant, rapide et efficace, qui s'obstine presque toujours à rejeter toute transparence narrative. L'œuvre de Kateb Yacine reste vaste et complexe, souvent mystérieuse, et combat l'ensemble des littératures à « *l'accès facile* ». La première audace de Kateb Yacine réside dans cette volonté d'abattre « *la passivité d'un public qui jamais ne s'approprie l'œuvre d'art* »². Cette opération destinée à régénérer l'audience (à impliquer cette dernière en lui proposant d'élucider de nombreuses zones d'ombres), ambitionne, en fait d'enraciner le public dans un processus artistique particulier, afin de faire éclore une culture nationale propre et fertile. Bien sûr, d'autres auteurs maghrébins ont eu (et auront après lui) le cran de rompre avec l'esthétique et la thématique traditionnelle. Mais l'apparition de Kateb Yacine sur la scène littéraire francophone marque, de part son fracas, le véritable point de départ de l'extinction de cette littérature douceuse, fleurant bon le folklore et les stéréotypes dans lesquels l'Occident pouvait repaître son imaginaire du docile et naïf colonisé, se plonger dans la paix et la douceur d'une Algérie aseptisée. En se jetant dans une révolte non plus individuelle mais collective, Kateb Yacine a eu le cran de hurler à la face

¹ E. Glissant. Introduction au *Cercle des représailles*, Paris, Seuil, 1959.

² Mohammed Khadda. *Éléments pour un art nouveau*. Alger, SNED, 1^{er} trimestre 1972. p. 82.

du monde occidental, l'avènement d'un peuple et d'une culture trop longtemps rabaissés. Tout en révélant les maux, les préoccupations et les envies des Algériens, et ce malgré son éternel souci de non-transparence, Kateb Yacine, tout en le disloquant, a rénové l'ensemble du patrimoine littéraire francophone. Avec lui est née une formidable communauté de lutte artistique (voire politique puisque la plupart des artistes algériens adhèrent aux idées du Parti Communiste Algérien : P.P.A.), une sorte « *d'armée africaine* ».

Partant du principe qu'avec les parutions successives de *Soliloques* (1946) et de *Nedjma* (1956), la modernité katébiennne a impulsé, si ce n'est une esthétique, du moins une thématique séditeuse, inusitée jusqu'alors, qui fait, sous différentes formes, des émules au sein de la communauté artistique francophone (*Le Passé simple* de D. Chraïbi par exemple paraît en 1956), il paraît légitime d'affirmer l'existence d'une authentique communication dans l'œuvre de Kateb Yacine. Cependant, nous sommes en droit de nous interroger sur l'essence même de cette communication artistique. La littérature de Kateb Yacine ne correspond-elle qu'avec ses pairs maghrébins issus d'une même génération d'âge ? Connaît-elle des frontières ou parvient-elle à toucher le monde occidental ? Et surtout, permet-elle de communiquer avec les masses populaires si chères à son auteur ?

Nous savons que l'adoption de la langue française a souvent été vécue comme une véritable rupture. Kateb Yacine n'échappe pas à la règle. (D'ailleurs, il exorcisera ce mal en prêtant ses traits à l'enfance de Mustafa, fils de l'Oukil dans *Nedjma*). Notre auteur fait partie de cette génération d'Algériens rompus à parler dans la langue de l'autre (« *Dans la mesure où personne ne prend la peine d'apprendre la sienne* »¹). Kateb Yacine est inscrit à l'école française. Désormais dans « *la gueule du loup* »², il n'aura plus d'autre

¹ J. Dejeux. *Littérature maghrébine de langue française*. Ottawa, Montréal, Naaman. 1973

² J. Arnaud. Op. cit. p. 504

choix que d'adopter la langue du colonisateur, de la pénétrer sournoisement pour l'empreindre de son originalité nord-africaine. Ainsi, J. Arnaud dira de Kateb Yacine qu'il est « *un clandestin [...] qui traverse nos lectures à la faveur d'une langue française parfaitement maîtrisée, travaillée, rénovée, qui parvient à mêler, pour nous déranger et nous satisfaire d'étonnements, familiarité et tant de mystère radical* »¹.

Kateb Yacine a réussi le coup de force de revitaliser, de vivifier et d'élargir la pensée occidentale grâce à l'utilisation particulière qu'il fait de la langue française, d'une langue désormais plaine « *d'originalité* ».

Contrairement aux idées reçues, l'art, au Maghreb est un lieu où les pensées et les techniques, tout en se distinguant les unes des autres, aboutissent la plupart du temps à une certaine harmonie idéologique et sensible. En Algérie, comme ailleurs, le domaine artistique est une force au but exclusif : l'amélioration de la société. Pour qu'aboutisse cette quête, une réflexion artistique et thématique commune est nécessaire. Il conviendrait donc de garder à l'esprit les liens étroits qui unissent, en Algérie, la sensibilité artistique et la sensibilité politique. S'il existe des influences qui pèsent sur ce domaine culturel algérien de cette époque, elles sont d'abord, et indubitablement, *socialistes*. Néanmoins, aborder l'œuvre katébienne sous un angle uniquement politique serait une erreur. Bien qu'il adhère aux thèses du Parti, Kateb Yacine n'oublie pas de les remanier selon sa propre sensibilité. Il approuve ces idées seulement pour les grandes orientations qu'elles colportent (Humanisme, refus de toute oppression étrangère, aide pour la libération des peuples colonisés, égalitarisme, valorisation du prolétariat, lutte contre « *les intérêts nationalistes néfastes* » ...) et qui correspondent parfaitement aux aspirations des Algériens.

¹ id. p.12

Ainsi donc, si la littérature de Kateb Yacine subit des influences, elles sont, avant tout, nationales. Serait-ce dire que l'art katébien est un art *pur* de toute influence étrangère ?

Il est évident qu'en refusant de nous livrer une réalité limpide pour ne nous offrir que l'image d'un immense chaos, Kateb Yacine se rapproche d'auteurs occidentaux tels que Joyce ou Faulkner. Mais est-ce suffisant pour prouver l'existence d'une quelconque influence ? Le chaos reste le chaos, certes, mais à travers l'objectif de Kateb Yacine, la réalité porte toute la fureur et l'accablement de l'artiste algérien. La réalité, ici, c'est cette amertume particulière qui hante « *la légende des temps modernes* ». C'est pourquoi « *la critique n'est pas armée pour l'analyse de ce genre d'œuvre, parce que la thématique est brouillée de tous ses côtés par le délire politique* »¹.

Puisqu'il s'avère que la Critique connaît des problèmes en ce qui concerne l'étude des œuvres de Kateb Yacine, comment ne pas douter des thèses qui en font des dépositaires des traditions esthétiques occidentales ? Même si les ressemblances sont, à priori, assurées, supposent-elles obligatoirement « *influences* » telle que le prétend la critique littéraire traditionnelle ? Riche d'une formidable source culturelle, fort d'une personnalité unique, farouche, assoiffé d'indépendance, Kateb Yacine possède toutes les dispositions susceptibles d'engendrer un art moderne et autonome. La présente étude s'efforcera de défendre l'hypothèse selon laquelle, libre de tout ascendant occidental, Kateb Yacine a suivi sa propre voie.

Si cette dynamique existe dans la littérature algérienne de Kateb Yacine et si le patrimoine culturel algérien est un lieu privilégié de communication, comment se pourrait-il que ces innovations ne contaminent pas l'ensemble des arts nationaux, et notamment la peinture ?

¹ M. Khatibi. *Le roman maghrébin*. Paris, Maspéro, 1968. p. 108

Peuplades nomades, Tyr, Byzance et Rome. Messagers d'Allah et diverses puissances européennes et enfin la France durant plus d'un siècle, depuis des millénaires l'Algérie est un lieu de passage, de sédentarisation parfois, pour de multiples civilisations (chacune ayant tout à tour imprégnée le patrimoine culturel indigène). La peinture de Khadda est issue de cette immense mosaïque artistique. La peinture au chevalet autant que l'art berbère ou que les gravures retrouvées dans les grottes de Tassili pèsent sur son esthétique picturale. Ce peintre ne renie aucune partie de sa mémoire. Néanmoins, une autre phase historique (plus contemporaine cette fois) sera décisive pour les perspectives artistiques de Khadda : l'indépendance algérienne : « *Si l'indépendance est le sol enfin acquis, la terre brûlée redevenue féconde et prometteuse de pains, c'est aussi et surtout la libération de l'esprit* »¹.

L'accès à l'indépendance a-t-il véritablement bouleversé le champ pictural algérien ? S'il désire rompre avec les habitudes artistiques, quels sont les objectifs de ce *Nouveau Souffle* ? Cette nouvelle quête artistique est-elle si différente de celle du passé ?

En 1963, un an après les accords d'Evian, a lieu la première exposition de l'Algérie indépendante. C'est l'amorce d'une unité qui se concrétisera par la création de l'*Union nationale des arts plastiques* en 1964, qui à son tour se scindera en trois courants : *le groupe 54, jeunes peintres, Aouchem* (l'UNAP réunissait la majorité des artistes algériens, de toute tendance, de toute esthétique, de toute maturité artistique. Une diversité sans doute responsable de ces dissidences internes). Des peintres comme Aksou, Baya, Farès, Issiakhem, Khadda émergent, et désormais rien ne sera plus pareil dans la peinture algérienne.

Khadda est né en 1930 à Mostaganem. Cet autodidacte nanti d'une culture propre enrichie de quelques réflexions artistiques occidentales, est

¹ Mohammed Khadda. *Eléments pour un art nouveau*. Op. cit. p. 5

convaincu de pouvoir impulser la modernité au cœur de l'ensemble culturel algérien. A t-il atteint son objectif ? Quels ont été les moyens utilisés pour y parvenir ? L'influence politique a-t-elle joué un rôle dans l'apparition d'une nouvelle esthétique picturale en Algérie ?

L'innovation de la peinture de Khadda, comme l'est à certains égards celle de la littérature de Kateb Yacine, provient d'abord de la remise en cause de l'idéologie bourgeoise, de l'attachement à la restauration du patrimoine (le plus méconnu) et de la revendication d'une audience universelle. Il n'est donc pas étonnant de voir ces artistes travailler pour un même objectif, militer en faveur d'idéologies politiques qui répondent parfaitement aux horizons d'attente du peuple algérien, puisqu'elles présentent le droit à l'émancipation nationale, le besoin d'une identité nationale (tant sur le plan politique, historique que culturel) comme base fondamentale de tout pays, notamment des pays colonisés. Animées par un esprit Humaniste identique, ces deux formes d'art se percutent et s'imprègnent. Khadda utilise aussi les mots pour nous dévoiler une autre partie de sa sensibilité, pour nous éclairer sur sa propre démarche (*Eléments pour un art nouveau ; Feuilles épars liés*). Avec lui, les artistes « *sortent du ghetto* »¹ pour affronter l'esthétique figurative à l'accès facile rendant tout enracinement culturel impossible. Pourtant, nous savons depuis bien longtemps déjà que l'art arabo-musulman évite le figuratif en son fondement métaphysique. Nous savons aussi que c'est par rapport à l'écriture que les autres formes d'art se signifient et parlent (la calligraphie par exemple est habitée par la Voix divine). La peinture de Khadda serait-elle donc enveloppée d'une conception musulmane ? Ou puise t-elle sa clarté ? Qu'est réellement l'esthétique de Khadda ? Comment a-t-elle pu devenir le fondement constitutif d'un langage plastique d'une surprenante modernité ? d'un langage plastique lui aussi en pleine action ?

¹ Mohammed Khadda. *Eléments pour un art nouveau*. Op. cit. p. 71

Lorsque l'écriture fournit au peintre les repères de son identité, lui apprivoise le visible et lui assure une lente ré-appropriation de sa sensibilité ; lorsque Khadda oriente son travail sur le thème de la Lettre (*Ecriture, Polimpaeste, Lettres au bord de l'eau, Lettres à Kouffa, la Lettre et le chant, Ecrit sur la buée* [Tableau n° I]...), sont-ce là les traces d'un retour conscient parmi les traditions artistiques arabo-musulmanes ou, est-ce uniquement l'indice d'une marque de réserve par laquelle Khadda reconnaîtrait non pas la suprématie du mot sur le signe, mais la volonté de ne pas cloisonner l'artiste dans un domaine restreint ? Khadda est un peintre abstrait qui ne fait aucune concession au réalisme descriptif ou à l'Orientalisme pictural. Il voue sa peinture au Signe, comme le dit Khatibi, à « *cette métaphore du vide, selon laquelle la peinture est cet effort d'arracher au vide un ensemble de signes, pour ensuite les lui rendre dans la forme de leur accomplissement* »¹. Dorénavant, la primauté est donnée au contenu et à son élaboration, un contenu qui suggère, à chaque fois, une seconde lecture de l'œuvre puisque la peinture de Khadda, elle aussi, refuse toute transparence. Ainsi, ses toiles abandonnent toute notion de *Beau* pour des formes étranges, inquiétantes qui expriment les angoisses et les injustices du peuple algérien. Comme Kateb Yacine, Khadda érige un art moderne, inédit, à l'engagement généreux et utopique réfutant toute idée nationaliste, toute pulsion individualiste pour se mettre au service du peuple.

Attentif à toutes les idées et courants esthétiques, Khadda avoue porter un certain intérêt aux artistes dits révolutionnaires. Il suit les travaux des peintres cubains (les propos de Matta lui serviront de leitmotiv : « *la fonction de l'art est de révéler la signification subversive* »²), Mexicains groupés autour de Siqueiros, la rénovation de la musique folklorique bulgare entamée par Béla Bartók. Ces œuvres révolutionnaires, au fort accent marxiste, ont très certainement influés sur son œuvre.

¹ M. Khabiti dans *Cherkaoui : La Passion du Signe*. Casablanca. Revue noire. 1973

² Mohammed Khadda. *Éléments pour un art nouveau*. Op. cit. p. 56

Cependant, en attaquant ouvertement le « réalisme socialiste » (« *Cette idée est séduisante, paraît révolutionnaire ; elle est en réalité démagogique et ne fera que retarder l'évolution du peuple. Le peuple n'est pas une entité, ses goûts, ses besoins sont différents, multiples et évoluent en partie en fonction de ce qu'ils trouvent à consommer [...]. On parla du peuple, et la démagogie aidant, on peignit populiste, lattant ainsi les petits sentiments d'un grand peuple* »¹), en refusant de s'y soumettre en dépit de ses attirances politiques, Khadda n'affirme-t-il pas, déjà, une certaine autonomie artistique ? Si le peintre se protège d'une éventuelle influence trop aliénante, comment se pourrait-il qu'il subisse celle de l'Occident ? L'absence de perspectives dans ses toiles prouve-t-elle une prétendue influence surréaliste ? Pour résumer, existe-t-il réellement des affinités électives (d'ordre artistique, idéologique et humain), des évolutions similaires entre la peinture de Khadda et la littérature de Kateb Yacine qui prouvent, à la fois, l'autonomie de cette modernité artistique et l'émergence d'un véritable champ culturel en Algérie ?

Animés par les mêmes passions (art, modernité, liberté), sensibles aux mêmes discours politiques, inscrits dans une même perspective (la naissance d'un art nouveau), il nous a paru naturel d'amorcer un dialogue entre ces deux artistes pour vérifier ce que fût le passé culturel et artistique algérien et ce qu'il est devenu avec leurs productions. Ainsi, nous tenterons de répondre à trois grandes problématiques, chacune correspondant à une partie de notre étude :

1 – Comment et pourquoi Kateb Yacine et Khadda se sont-ils permis de rompre avec les schémas artistiques de leurs aînés ? Quels sont les nouveaux axes esthétiques et idéologiques que poursuivent ces deux artistes ?

2 – Est-il possible de soutenir l'hypothèse selon laquelle Khadda et Kateb Yacine, tous deux ouverts aux recherches les plus audacieuses, aient pu

¹ id. pp. 58-59

se soustraire aux influences occidentales modernes pour donner naissance à un art algérien autonome ?

3 – Comment serait-il possible que le dynamisme de ces deux arts, modernes et rebelles, n'influe pas sur le statisme traditionnel des autres artistes algériens, que cet élan ne contamine pas, par l'audience reçue, le tableau moderne en le dotant d'un champ culturel propre ? Comment, avec l'appui des théories du linguiste anglais, J.L Austin et des travaux de J.P. Faye sur « les langages totalitaires », pouvons-nous démontrer que la littérature de Kateb Yacine et l'esthétique de Khadda permettent de fournir au peuple algérien « une mythologie collective », donc une identité propre ?

Sans oser parler de salves qui seraient lancées contre certains préjugés, ce travail tentera d'ouvrir quelques brèches dans les idées préconçues qui perçoivent, toujours, le patrimoine culturel algérien (et francophone en général) comme un espace divisé, hermétiquement cloisonné, alors qu'il est à appréhender comme une entité homogène, comme *une communauté de lutte* polyphonique, unie dans l'espoir de l'avènement d'un véritable « champ » artistique algérien. Cette étude essaiera de contrer les thèses qui envisagent les artistes de ce pays comme de pâles disciples des Maîtres occidentaux, alors qu'ils sont des autodidactes géniaux, inspirés et modernes, subversifs, et tout à fait aptes à créer un art inédit qui, par pure coïncidence, rejoint certaines esthétiques étrangères. Ainsi, nous nous attacherons à justifier, par le biais d'un dialogue entre Khadda et Kateb Yacine, le fait que cet « *art nouveau* » reste porteur d'une perception nouvelle de la réalité, de réflexions novatrices aux conséquences inestimables puisqu'elles créent un champ culturel propre, sur le point de gagner sa place sur la scène artistique mondiale. Nous avons également été retenus par la certitude que l'intérêt de ce travail, s'il en a, tient principalement dans ce qu'il apporte, sinon des réponses définitives à des problèmes théoriques importants, quelques idées capables de faire apparaître

une sensibilité artistique originale et quasiment commune à toute cette génération d'Algériens issus de la colonisation française.

L'étude thématique étant la plus pratiquées (elle consiste « *en un recensement des thèmes accompagné d'un petit commentaire portant sur ces thèmes et sur la relation de l'œuvre à la société ou elle apparaît* »¹), nous avons tenu à l'utiliser dans la première partie du mémoire, afin de démontrer qu'avec Khadda et Kateb Yacine, a émergé en Algérie un langage moderne (« *promesse d'une libération prochaine* »²), lui-même issu d'une perception nouvelle du visible. Nous essaierons aussi d'ouvrir cette étude thématique sur deux hypothèses nouvelles, notre but n'étant pas de présenter un travail définitif, trop long pour un mémoire de D.E.A., mais de proposer un premier bilan, forcément appelé à être approfondi, contesté ou complété. Nous avons donc préféré prendre le risque d'assumer, au sein de chacun de ces trois chapitres, l'association de la peinture et de la littérature, tout en étant conscient des difficultés que cela implique, et notamment la confusion des deux œuvres. Seulement, étudier séparément Khadda et Kateb Yacine infléchirait notre étude vers une perspective éloignée de sa préoccupation essentielle : prouver l'existence de deux arts qui communiquent pour doter l'Algérie d'un véritable champ culturel moderne.

¹ K. Gaha : *Métaphores et métonymie dans le Polygone étoilé*. Université de Tunis, 1979

² J. Dejeux. *Littérature maghrébine de langue française*. Op. cit. p. 234

PREMIERE PARTIE :

**MODERNITE ET
MYSTIFICATION**

1.1. LA PERTE DE L'IDENTITE CULTURELLE PROPRE

« Si l'indépendance est le sol enfin acquis, la terre brûlée redevenue féconde et prometteuse de pain, c'est aussi et surtout la libération de l'esprit. [...] Et voilà que les êtres et les choses reprennent leurs fonctions: le combattant redevient travailleur, la charrue retourne au sillon, la flûte pour le chant rejoint les lèvres. Des hommes libérés se consacrent à parfaire leur identité. »¹

1.1.1. L'espace culturel algérien suranné

Chercher d'emblée à vouloir inscrire les formes artistiques de Kateb Yacine et de Khadda, sous prétexte qu'elles sont issues d'une ère coloniale durant laquelle – de gré ou de force – chaque artiste algérien baignait dans la culture occidentale, d'une quelconque tradition esthétique française serait fallacieux. Tout chef d'œuvre, tout courant artistique, toute littérature, toute peinture possède, et s'appuie sur des fondements séculaires auxquels il s'associe ou, au contraire, tente d'échapper. En un mot, l'art se signifie d'abord par rapport à des techniques, à des réflexes artistiques issue du passé local. Aussi, afin d'éviter toute interprétation hâtive au sujet d'une période aussi trouble que celle que nous abordons, nous avons trouvé judicieux de commencer cette étude par un bref historique qui ne saurait être exhaustif, mais qui devrait suffire à mieux saisir le fait qu'aucune peinture, qu'« *aucun texte ne surgit jamais du néant* »², et encore moins d'une seule époque.

Marquée d'une parcelle de toutes les civilisations (Berbère, Tyr, Byzance, Rome, les Vandales, les Arabes ...) qui ont traversé, à un moment ou à un autre, le pays, la culture algérienne est, aujourd'hui encore, un véritable miroir de l'histoire nationale. Ici, l'art reproduit chaque division, chaque évolution et appréhension de l'Algérie d'hier et d'aujourd'hui, et du coup

¹ Mohammed Khadda. *Eléments pour un art nouveau*. Op. cit. p. 5

² C. Bonn. *Le roman algérien d'expression française*. Paris, l'Harmattan. 1985, p. 10

proclame une originalité unique au monde, composée d'oralité et de ruralité, de dimensions symboliques, abstraites, communautaires, ainsi que d'un aspect usuel fondamental.

Faite de torsions, de distorsions, du flux et du reflux des civilisations étrangères, la mémoire algérienne a souvent été détournée, voire bafouée par le colonisateur. Ainsi, l'histoire culturelle reste pour beaucoup un véritable mystère. Animé par une quête identitaire devenue indispensable, Khadda a consacré une part de son travail à répertorier les vestiges artistiques algériens les plus enfouis, et ainsi retrouver une mémoire oubliée qui sera la matrice de l'identité contemporaine. Même si elles sont de composition primaire, il convient toutefois de signaler l'existence de gravures, en Algérie, vieilles d'environ 7000 ans, disséminées à travers tout le pays, de l'Oranais au pays des Chaouis, et surtout dans le Tassili au cœur du massif des Ajjer. Ces gravures sont de fabuleux témoignages de civilisations éteintes et souvent oubliées, de la mémoire locale. Blanc, ocre rouge, noir, de composition équilibrée, aux traits déjà élaborés et ce, sur des surfaces gigantesques (ce qui présume de l'utilisation d'échafaudages), ces fresques confirment le stade avancé de ces civilisations.

Probablement sorti des plus anciens peuples méditerranéens, et reconnue pour son art traditionnel et utilitaire (tapis, tissage, bijoux, poterie, meubles...), la culture berbère est, elle aussi, partie prenante de l'identité culturelle algérienne. Cependant, cet art n'a jamais eu cette « *inutilité* » que bien des spécialistes lui confère, et c'est la raison pour laquelle il a réussi à perdurer jusqu'à nos jours. Les peintures murales qui ornent, par exemple, les intérieurs kabyles, ne représentent pas n'importe quoi. Le sens du choix est prépondérant. La récurrence des thèmes de l'intimité, de l'érotisme, de la fécondité ajoutée à un bestiaire magique (scorpion, crapaud, serpent) prouvent le rôle protecteur de l'art, art qui du coup est utile à l'Homme.

L'arrivée des Arabes et de leur culture a, quant à elle, contribué à rattacher l'Algérie à un espace culturel plus grand, et qui correspond à l'heure

qu'il est à une dominante de l'identité nationale. Aussi, à partir du IX^e siècle (date à laquelle l'Islam s'implante dans les pays du Maghreb), un élément inédit apparaît en Algérie : une unité religieuse, linguistique et culturelle. L'art musulman est surtout de type architectural (harmonie des proportions, perfection du décor ...). Cependant, ajoutée au développement des mathématiques, de la géométrie, et de toute la conception symbolique qu'ils comportent, c'est principalement à la calligraphie, ces lettres signifiantes et sombres, aux perspectives audacieuses qu'il faut rattacher l'art algérien moderne. La conception symbolique de la peinture de Khadda est d'abord à situer dans l'abstraction courante de l'art arabo-musulman. 1830 et le début de la colonisation française marque l'avènement de l'art occidental en Algérie. C'est une entrée mutilante et enrichissante à la fois que J. Arnaud nomme « *le chaos constructeur* »¹. Delacroix, Chassériau, Fromentin portent un intérêt croissant à cette nouvelle colonie et implantent, en Algérie, la technique du chevalet. Une peinture fade, limitée à l'aspect exotique, une timide variante de l'école académique de l'école, émerge alors. La démarche du colonisateur est claire. Il s'agit de déprécier la culture autochtone, voire de la nier, afin de se présenter comme l'unique dépositaire de l'art, de substituer la perception propre de l'indigène par une perspective purement occidentale.

Ainsi surgit, en Algérie, foule d'intellectuels colonisés aliénés, dénués d'identité culturelle propre. Khadda devait en faire partie, mais chez lui la colonisation puis la guerre d'indépendance n'ont jamais fracturé ses espoirs et ses convictions profondes. Il fallait user de stratégies. Sa peinture s'est donc fait abstraite, stimulante pour toutes les imaginations. Il n'aura donc fallu que peu d'années d'effort à Khadda pour recouvrer une « *mémoire oubliée* », pour inscrire la culture algérienne dans une immense fresque historique, dans des traditions artistiques anciennes que l'hégémonie coloniale s'efforçait de nier

¹ J. Arnaud. Op. cit. p. 547

jusque là, des « *terres nouvelles* »¹ dont le rôle essentiel sera le développement de la modernité picturale et la quête d'une nationalité culturelle propre en Algérie.

Pour bien comprendre les particularités de la littérature algérienne d'expression française, et notamment celle de Kateb Yacine, il est nécessaire de remonter, comme nous venons de le faire pour la peinture, aux origines mêmes de cette littérature, de cet « *art du récit* » présent en Algérie depuis des millénaires. Ainsi, même s'il reste impossible de l'identifier clairement compte tenu du fait de l'absence de langue écrite dans cette civilisation, nous savons qu'il existait une « *littérature* » orale chez les Numides, ces premiers habitants algériens. Il faut attendre le II^e siècle et Apulée à Mandore (*L'âne d'or*), puis St Augustin à Thagaste (354/430) pour trouver les premiers auteurs et penseurs algériens. Les hordes vandales de Genséric et les Byzantins, quant à eux, ne laissèrent que peu de traces sur le plan littéraire, exception faite de Corripus et de Fulgence. C'est avec l'arrivée des Arabes que les spécialistes constatent l'essor d'une nouvelle expression littéraire véhiculée par une langue nouvelle (l'arabe). Seulement, attachée à une langue divine, celle d'Allah, la littérature arabo-musulmane ne se signifiait que par rapport au Livre, à l'idéologie islamique. Nous retiendrons cependant quelques noms célèbres : le poète Ibn Kamis, Abd.Er. Rahman, Abou Madyan, Ibn Khaldour. Plus tard, en Andalousie maure, fleuriront bon nombre de contes et de légendes portés par une poésie plus riche, dont peu de traces demeure vu que la langue utilisée était la langue du peuple (un intermédiaire entre l'arabe littéraire et l'arabe parlé), donc orale.

Lorsqu'en 1830, les Français s'installent en Algérie, ils ne rencontrent pas une société inculte. Il n'y a aucun vide culturel à combler et, de ce fait, le colonisateur devra imposer sa culture par-dessus celle préexistante, dévaluer

¹ M.G. Bernard. *Les terres nouvelles de Khadda*. In Catalogue de l'exposition de St Ouen. Op. cit. p. 7

cette dernière pour asseoir son autorité. Pourtant, au moment de l'arrivée des français, le pourcentage d'enfants scolarisés capables de lire et d'écrire en arabe est supérieur à celui de l'hexagone. Pour toutes ces raisons, la France s'acharne à limiter l'enseignement de l'arabe par les « *m'sid* » en créant des écoles françaises, ce qui a pour conséquence de doubler la culture du pays. Mais la colonisation française marque aussi le débarquement de ses écrivains en Orient. Cette littérature est, pour l'Algérie, qu'une littérature de passage. Elle n'est pas faite par des Algériens, mais par des « *algérianistes* »¹ sans qualité autre que celle de situer l'action en Algérie, ce qui ne peut suffire à leur donner un caractère national. C'est uniquement le contexte, l'atmosphère de la région qui donne des couleurs et un piquant à la poésie des écrivains français d'Algérie (Maubrun, Chateaubriand, Théophile Gautier, Maupassant, Montherlant, Jammes, Gide, Louÿs ...), qui s'appliquent à transposer des souvenirs de voyages de façon douceuse dans des romans d'évasion au sein desquels l'intrigue même devient secondaire. Quasiment muette durant toute la période vichyste, « *l'école d'Alger* » paraît renaître avec la libération, entraînant dans son sillon foule de musulmans qui tentent de s'investir dans un mouvement humaniste et universaliste capable d'associer l'Algérie à l'ensemble des écoles méditerranéennes unies dans un même esprit de résistance. Malheureusement, « *l'école d'Alger* » ne semble pas à la hauteur de l'événement. Encore trop en harmonie avec le cadre colonial français et, même si elle a eu le mérite de tenter de comprendre et de faire comprendre pour la première fois le malaise algérien, elle a oublié – à l'image de Camus – « *la découverte capitale du XX^e siècle : le droit des peuples à disposer d'eux-mêmes* »². Quelques temps plus tard, lors de la période trouble de l'après seconde guerre mondiale, « *l'école d'Alger* » insèrera dans les revues des textes algériens, édulcorés et sans portée politique, mais d'une facture tout à fait sérieuse et qui, peu à peu, se détachera substantiellement des contes exotiques,

¹ G. Merad. *La littérature algérienne d'expression française*. Paris, éd. P.J. Oswald. 1976. p. 28

² id. p. 35

des récits folkloriques et du lyrisme bon marché de leurs aînés. C'est l'apparition des premiers romans dignes de ce nom en Algérie, la naissance de la nouvelle littérature algérienne : celle du « *Nouveau Souffle* ».

Ces vagues indications sociales, artistiques et historiques sont indispensables pour établir un pont entre ce qu'a été et ce que va devenir l'art algérien à partir des années 1950. Afin de bien saisir l'essence même de la littérature de Kateb Yacine et de la peinture de Khadda, leur raison d'être, les différents problèmes qu'elles impliquent, qu'elles soulèvent, les étapes qu'elles ont dû franchir pour atteindre la modernité, il fallait remonter aux sources, à toutes ces racines brouillées qui leur confèrent une originalité unique, alliance de régionalisme et d'universalisme.

Cependant, si l'art se signifie par rapport à des traditions séculaires, il se signifie également en fonction d'un espace référentiel déterminé par la courbe historique du pays auquel il appartient. Ainsi, bien que née autour de 1920, la littérature algérienne de langue française émerge plus ostentatoirement vers 1945, et surtout au début des années 1950, c'est-à-dire au moment où l'hégémonie coloniale connaît ses toutes premières véritables dissidences (soulèvements constantinois en 1945 ; formation du FLN dans les Aurès et en Grande Kabylie en 1954 ...). Même si l'on peut reprocher un certain exotisme et quelques descriptions traditionnelles de la vie quotidienne, au *Fils du pauvre* de M. Feraoun ou au roman de M. Dib : *La colline oubliée*, il n'en reste pas moins que ces deux œuvres sont les premières dans lesquelles on parle de la colonisation, où l'on exprime les prémices d'un besoin d'autonomie et de nationalité littéraire, et culturelle en général. « *La belle unité des littératures exotiques est prête à éclater* »¹, elle est brisée. L'avènement de la littérature katébienne viendra l'achever. De son côté, Khadda suivra un processus identique. La modernité culturelle algérienne est sur le point de naître, et dès lors c'est une véritable quête identitaire qui animera l'espace artistique du pays.

¹ C. Bonn. *Le roman algérien d'expression française*. Op. cit. p. 10

1.1.2. Le(s) Nouveau(x) Souffle(s)

En se permettant, désormais, de dénoncer l'hégémonie française, les conditions humiliantes du peuple algérien, en soulignant chaque injustice découverte, les auteurs algériens du « *Nouveau Souffle* », et notamment Kateb Yacine qui publie *Nedjma* en 1956, opposent leur point de vue et leur art à la pensée française, ainsi qu'à la littérature lénifiante qu'elle a importée. Malgré quelques soubresauts exotiques et une certaine valeur documentaire qui perdure, approximativement, jusqu'à la veille de l'indépendance (*Jacinthe noire* de Taos Amrouche ; *La grande maison* de Mammeri ...), le « *Nouveau Souffle* » littéraire se développe au lendemain de la deuxième guerre mondiale et, de ce fait, demeure indissociable des mouvements nationalistes et surtout de la prise de conscience d'une identité à travers celle d'une conscience politique. Mais, et c'est un véritable paradoxe, cette nouvelle appréhension littéraire doit passer non pas par la langue maternelle, mais par la langue « *ennemie* », le français, unique instrument possible pour une future libération. Outre le problème colonial qu'elle aborde abondamment, cette nouvelle génération littéraire s'ingénie, également, à exprimer les maux nationaux, dans des romans réalistes et populaires qui critiquent le passéisme chronique du pays et la tradition islamique par exemple. Seulement, Kateb Yacine, quant à lui, tout en revendiquant les mêmes besoins (émancipation, autonomie, lutte contre l'impérialisme colonial...), le fait à travers une esthétique différente, une littérarité à la fois obscure et éblouissante, aux mille détours, dans un français torturé, écartelé mais qui invite, à qui sait l'assimiler, à la conquête d'une identité collective trop longtemps sacrifiée. De plus, alors que les années 1960 donnent de l'importance à l'événement que représente la guerre coloniale (Mme. Haddad, R. Boudjedra, M. Dib dans « *Qui se souvient de la mer* » en 1962), Kateb Yacine choisit de ne pas empreindre son œuvre (*Le cercle des représailles* en 1959 puis *Le Polygone étoilé* en 1966) d'une dimension épique

qui ne ferait qu'exprimer « *le déchirement des personnages dépassés par l'Histoire* »¹, pour, au contraire, traiter les séquelles de la guerre d'indépendance, le problème de l'adaptation au monde moderne, au progrès. En 1956, la publication de *Nedjma* a donc marqué un tournant décisif dans l'histoire du roman algérien. Sa construction originale, sa confusion de la réalité et du rêve, la violence du français employé, sa force symbolique, sa chronologie brouillée, témoignent d'une longue errance de la mémoire, d'une sensibilité en quête d'identité (plus tard, en 1966, ce roman sera partiellement repris dans *Le Polygone étoilé* qui réunit certains textes du premier manuscrit de *Nedjma* et qui juxtapose au sein d'une même poétique la prose et la poésie en vers libres). Ainsi, avec l'avènement de Kateb Yacine sur la scène littéraire algérienne, la littérature du *Nouveau Souffle* a pu éviter un ancrage systématique dans le domaine politique, et prendre une ampleur nouvelle en s'interrogeant à partir de réflexions sociologiques et philosophiques, sur l'homme et le devenir de sa civilisation, et cela passe obligatoirement par la mise en place d'une quête identitaire nationale.

Alors que depuis la colonisation, l'Algérie assistait à une perte de ses valeurs traditionnelles, à un pillage de ses richesses artistiques (nous connaissons tous le profit qu'ont tiré Braque, Matisse ou Picasso de l'art oriental), en un mot à un appauvrissement culturel dû, en partie, au colonisateur, l'école des Beaux Arts accueille, pour la première fois, quelques autochtones. C'est ce qu'on appelle « *la promotion des indigènes* »² (1920 environ) dont font partie Boukerche, Mammeri, Hemche, mais qui, par manque d'envergure, ne peuvent être considérés comme de véritables précurseurs. Il faudra attendre 1947 pour que la peinture algérienne trouve une nouvelle expression picturale, moderne et autonome. Lors d'une exposition à Paris, la jeune Baya présente une suite de toiles aux couleurs

¹ id. p. 12

² Mohammed Khadda. *Éléments pour un art nouveau*. Op. cit. p. 47

chatoyantes, aux formes éloquentes qui révèlent un univers moderne, naïf et somptueux. La modernité picturale est née en Algérie, beaucoup de peintres suivront cette esthétique contemporaine (Benanteur, Bouzid, Quermoz, Issiakhem, Khadda), confronteront leurs perceptions pour donner à l'Algérie un espoir d'unité culturelle.

« *Puis il y eut cette guerre nécessaire et la paix gagnée* »¹.

En sourdine durant toute la guerre d'indépendance, c'est en 1963 seulement qu'un premier regroupement de peintres s'effectue en Algérie, association qui donnera naissance un an plus tard à l'UNAP (Union nationale des Arts plastiques). Très vite, au sein de l'UNAP, un groupe minoritaire mené par Khadda se démarque en refusant catégoriquement « *le réalisme socialiste* » malgré la séduction qu'elle exerce et l'élan subversif et révolutionnaire qu'il dégage. « *Le peuple n'est pas une entité, ses goûts, ses besoins sont différents, multiples, et évoluent en fonction de ce qu'ils trouvent à consommer* »². Khadda refuse de peindre des scènes de martyrs, de héros épiques. Sa peinture ressemble plus à une recherche inquiète, à une lente maturation d'où émerge une peinture neuve. Comme la littérature katébiennne, les tableaux de Khadda restent un puissant réseau de signes symboliques visant à repousser toute lisibilité. Rien n'est réaliste dans sa démarche puisqu'il ne cherche qu'à capturer les nuances, les formes fugitives du visible, et ainsi saisir le réel sous tous ses aspects. Aquarelles, gravures ou dessins, Khadda choisit de ne pas se spécialiser. Ses étapes créatives ne sont pas chronologiques, au contraire, elles se chevauchent, se percutent, se renouvellent. « *Voyage au cœur du signe* »³, « *Vol des signes* » [Tableau n° II], *Tatouages* [Tableau n° III], au cœur de l'Histoire algérienne, Khadda s'efforce de recueillir l'ensemble des vestiges originels les plus oubliés pour les juxtaposer à un savoir-faire, à une sensibilité

¹ id. p. 52

² ibid. p. 58

³ M.G. Bernard. *Catalogue exposition St Ouen*. Op. cit. p. 10

moderne, ce qui, là encore, doit déboucher sur une quête de nationalité culturelle algérienne.

Néanmoins, dans quelle mesure est-il possible de déclarer que l'art de Kateb Yacine comme celui de Khadda, se signifient d'abord par rapport à un espace référentiel particulier ?

Même si d'après F. Fanon, la littérature algérienne a connu trois phases principales : « *l'assimilation, le pré-combat et le combat* »¹, nous ajouterons qu'en ce qui concerne celle de Kateb Yacine, et ce sans vouloir trop la schématiser, la littérature algérienne de langue française a suivi diverses autres étapes fondamentales, lesquelles, logiquement, marquent également l'évolution de la peinture algérienne moderne et, notamment celle de Khadda. Nous avons déjà pu voir qu'entre 1952 et 1962, le « *Nouveau Souffle* » ne fait aucun sentimentalisme, dénonce certaines incapacités indigènes tout en plaidant la cause du peuple algérien face à l'impérialisme coloniale. C'est la phase politique. Dans les premières années de l'indépendance, le roman comme la peinture étalent une somme de pensées politiques. Cependant, en tant que penseurs lucides, Khadda et Kateb Yacine recherchent la voie politique la plus opportune pour le peuple algérien, et cela passe par l'écoute attentive des réflexions autres que celles du nationalisme. « *Un écrivain engagé, authentiquement engagé, se doit d'être révolutionnaire dans ses idées et dans ses formes* »². L'obscurité de la poétique katébiennne s'explique en partie par cet esprit révolutionnaire qui l'anime et qu'il théoriserait d'après les doctrines socialistes auxquelles il adhère. Mais, loin de vouloir adhérer à un mimétisme caricatural de l'idéologie communiste, Kateb Yacine en extrait tous les aspects pouvant supporter l'émancipation algérienne (populisme, refus de tout impérialisme étranger, redistribution des richesses, lutte contre le nationalisme...). L'attachement de Kateb Yacine aux thèses socialistes correspond donc plus à un fait « *narcissique* », chauvin et non pas universel,

¹ F. Fanon. *Etudes universitaires*. Paris, Ed. universitaires, coll. Les Justes, 1971, p. 16

² Kateb Yacine cité par G. Merad. *La littérature algérienne de langue française*. Op. cit. p. 87

mais un narcissisme aux dimensions de la nation algérienne. En un mot, c'est à partir des besoins propres à l'Algérie que s'établit une filiation entre l'œuvre de Kateb Yacine et l'idéologie socialiste qui, du coup, se trouve être une composante des pensées traditionnelles algériennes.

B. Brecht dit d'une œuvre d'art « *qu'elle ne naît pas populaire, elle le devient* »¹. C'est à partir de cette réflexion que Khadda débute sa production artistique. De plus, poussé par la dynamique socialiste de l'époque, Khadda ne peut faire autrement que d'inscrire son œuvre dans un but populaire, non pas populiste. Sa peinture reflète le peuple, se préoccupe de la consommation de l'art par le plus grand nombre. Ainsi, il abandonne le chevalet pour des peintures collectives et murales (Totem du continent africain à un carrefour d'Alger par exemple). Dénuée du concept de propriété privée, de valeurs marchandes, de restriction d'espaces dans les dimensions, la peinture murale de Khadda illustre parfaitement son attachement au peuple. Il a sa carte au Parti, certes, mais son esprit révolutionnaire réside surtout dans une modernité nouvelle et non pas nostalgique, qui sait se placer dans les lieux publics, à la portée de tous, une modernité qui devra devenir propriété collective.

Pour Khadda et Kateb Yacine, la production artistique n'envisage aucune perspective commerciale ou financière, mais porte foule de convictions politiques qui doivent répondre aux aspirations des couches populaires. Si le socialisme contribue à la modernité culturelle algérienne, c'est d'abord parce que lui aussi développe les notions de propriété collective, d'autonomie et d'unité nationale. Depuis 1939, date de la défaite française, les Algériens avaient pris conscience de la fragilité du colonisateur. Un vent de liberté et d'espoir a commencé à souffler sur le pays, les premiers cris des Ulémas et du parti du Ferhat Abbas se sont fait entendre. A la grande surprise des Français, lorsqu'en 1947 le gouvernement départementalise l'Algérie et octroie la nationalité française aux Algériens, les sensibilités autochtones s'exaspèrent.

¹ Mohammed Khadda. *Eléments pour un art nouveau*. Op. cit. p. 66

En devenant Français, les intellectuels algériens prennent conscience de la perte de leur identité, d'une partie de leur « *algérianité* ». Désormais, le colonisé devra lutter pour se réapproprier un « *moi* » propre. Facteurs socio-politiques, historiques, « *socialistes* », culturels et linguistiques (il faut rappeler que l'arabe n'est plus une langue véhiculaire), tous ont contribué à l'avènement de la modernité artistique en Algérie, est notamment la perspective de revendiquer l'existence d'un « *homme nouveau* » qui, soulevant les problèmes les plus implicites pose aussi celui des blessures et de la nationalité culturelle algérienne.

1.1.3. Blessures et quêtes communes

Nous savons dorénavant que le colonialisme s'est toujours efforcé de nier l'existence d'un patrimoine culturel en Algérie. Pour le colonisateur, l'histoire de l'art algérien commence par son arrivée sur le territoire. Aussi, pour accroître plus encore l'impérialisme, il était de mise de démontrer une certaine stérilité, pauvreté de la culture indigène. Voilà ce qui explique l'action du « *Nouveau Souffle* » qui consiste à se réapproprier les racines culturelles les plus enfouies. Néanmoins, et c'est là presque une évidence, les artistes n'ignorent pas qu'ils ne peuvent se soustraire à une certaine influence occidentale, qui elle aussi agit depuis pas mal de temps. Le retour aux grandes figures du passé algérien ne peut s'effectuer qu'en tenant compte de l'influence française. Ainsi donc, avant de pouvoir s'engager dans une quête identitaire lucide, Khadda et Kateb Yacine doivent, dans un premier temps, dépasser certaines souffrances dues à une présence trop envahissante de « *l'Autre* ». Ce sera par le biais de la langue et des traditions esthétiques françaises que l'Algérie pourra recouvrer une personnalité, une identité, une véritable nationalité culturelle.

Tirillé entre l'Orient et l'Occident, entre deux cultures, deux langues prédominantes, deux points de vue idéologiques, l'artiste algérien est l'objet d'un profond conflit interne qui, dans certains cas, prend une véritable dimension tragique. Le cas de Kateb Yacine est différent dans le sens où il a, depuis longtemps, cessé de se considérer comme un être culturellement bâtard, mais au contraire comme un « *homme nouveau* »¹. C'est à partir de 1965 qu'un reproche sera systématiquement fait aux auteurs algériens de langue française : celui de recourir à « *la langue ennemie* »². Pour se défendre, Mme Haddad dira : « *Je suis en exil dans la langue française. Mais des exils ne peuvent pas être inutiles, et je remercie sincèrement cette langue de m'avoir permis ou d'essayer de servir mon pays bien-aimé* »³. Comme lui, Kateb Yacine a donc utilisé, avec plus ou moins de résignation, la langue française comme un instrument de communication et d'expression. Pourquoi avoir honte de se servir de la langue française comme un moyen de véhiculer l'expression algérienne ? Y avait-il d'autres options ? L'arabe classique aurait rencontré une audience encore plus limitée, le berbère n'étant plus qu'un dialecte, il aurait reçu une audience encore moindre. Kateb Yacine a été obligé d'utiliser le français pour se faire entendre, d'autant plus que ses œuvres s'adressent aussi à la métropole et au reste du monde occidental. Cependant, Kateb Yacine reste prudent. C'est un usage judicieux du français qu'il entreprend pour parvenir à transposer une pensée arabo-musulmane dans la langue française, le souci premier de Kateb Yacine étant d'éviter à tout prix de faire penser les personnages selon la logique française, d'aboutir à une transfiguration des caractères, bref d'être assimiler aux écrivains métropolitains. Le français utilisé par Kateb Yacine reste, en fait, le mode d'expression de « *l'homme nouveau* ». Mais, comment traduire, sans trahir, une culture dans une langue différente ? Comment exprimer dans une « *langue ennemie* » sa propre sensibilité de Nord-Africain en voie de désaliénation ? Bien avant Kateb Yacine, un grand nombre d'écrivains

¹ G. Merad. *La littérature algérienne d'expression française*. Op. cit. p. 53

² id. p. 147

³ Mme Haddad. *Les zéros tournent en rond*. Maspero, 1961. p. 23

s'étaient penchés sur ce problème : Kafka (Yiddish et allemand), Joyce (Irlandais et anglais), Ionesco (Roumain et français), etc. Fort de ces enseignements, Kateb Yacine a vite compris la nécessité de mystifier la langue de l'Autre en édifiant une littérature polyphonique, bilingue qui serait un langage propre : « *Je n'hésite pas à affirmer que la langue française, introduite en Algérie comme moyen de dépersonnalisation, est devenue, par un juste retour des choses, le haut-parleur le plus puissant d'où surgissent en cœur les voix les plus authentiques d'un pays aux mille visages, d'un pays qui accède à son unité par le chemin le plus court* »¹. Pas tout à fait de visées « anthropologiques », cette idée de Kateb Yacine marque une volonté d'« avaler » le colonisateur pour se renforcer soi-même. Cependant, il faut « *le manger* »² en le séduisant (un peu à la manière du Corbeau et du Renard). Ainsi, chez cet auteur, la pensée arabo-musulmane n'anéantit jamais le français. Au contraire, elle le taquine et en joue pour mieux se l'approprier. nous pouvons donc dire que le choix de la langue française se pose avec plus ou moins de bonheur selon son degré d'appropriation. Kateb Yacine a choisi d'en user comme d'une arme pluri-culturelle, un matériau à double tranchant capable d'être à la fois le porte-parole d'une certaine arabité actuelle et la matrice d'innovations poétiques. En aucun cas, elle ne doit exercer une quelconque aliénation sur celui qui l'utilise en toute intelligence.

Par définition, la peinture est universelle. Mais faut-il vraiment croire au cosmopolitisme de la peinture moderne ? Il n'est pas vrai que le peintre, quel qu'il soit, est un homme d'aucune terre. La peinture de Khadda, au même titre que les œuvres de Kateb Yacine, accueille tout autant les expressions esthétiques nationales que les sensibilités artistiques occidentales, ce qui a tendance à en faire plutôt l'illustration d'un immense vide identitaire. Pourtant, à l'opposé de l'écrivain qui est lié par un système de la langue française, de ses codes linguistiques et grammaticaux, bref de tous ces procédés configurant une

¹ Kateb Yacine. *Les nouvelles lettres*. Juillet/août 1956

² G. Merad. *La littérature algérienne d'expression française*. Op. cit. p. 147

culture avec ses structures propres de sensibilité, Khadda est lié à des techniques communes aux peintres du monde entier. Toutefois, si dans son développement, sa peinture moderne et celle du *Nouveau Souffle* ont connu une dispersion de ses tendances aux quatre coins du monde (surtout dans les autres pays colonisés ou nouvellement indépendants), il n'en reste pas moins qu'elles n'ont pu gommer une certaine personnalité, une différence nord-africaine. Dès lors, même si quelques toiles de Khadda ressemblent à celles des surréalistes occidentaux, il paraît légitime d'affirmer qu'une certaine orientalité, arabité amenuise la prétendue universalité de ses tableaux de Khadda. Kateb Yacine et Khadda se sont donc fait les porte-drapeaux d'une crise identitaire qui semble peu à peu trouver son issue dans l'acceptation du Moi et de l'Autre, dans la revendication d'une acculturation, composante élémentaire de la sensibilité de « *l'homme nouveau* ».

« Entre moi et l'autre »

« *Qui suis-je, moi, Algérien issu de la colonisation française ?* ». Cette question, la plupart des Algériens, et notamment des intellectuels, se la sont posée. Elle est fondamentale aussi pour la création artistique de Khadda et de Kateb Yacine, puisque chez l'un et chez l'autre « *l'image de soi* » sert de base pour toute réflexion esthétique. Algérien ? Français ? Algérien et Français ? Ni Algérien, ni Français ?

Pour le système français, l'identité est « *une appartenance administrative et juridique qui constitue un état* »¹. En revanche, dans le système algérien, l'identité repose sur un support plus mythique et moins concret puisqu'elle est perçue comme « *une appartenance religieuse ou ethnique à une communauté* »². Quelle est donc l'identité que recherchent ces deux artistes ? Est-ce celle correspondant au concept qui joint l'individu au monde et qui correspond à la

¹ id. p. 12

² ibid. p. 12

partie individuelle de l'identité ? La réponse ne peut-elle pas trouver sa pertinence dans un refus de ces oppositions systématiques ? En d'autres termes, la quête identitaire ne peut-elle pas être plurielle et/ou originale ?

« *Vivre ensemble avec nos différences* ». C'est autour de ce slogan que s'articule la plupart des pensées du « *Nouveau Souffle* » et notamment celles de Khadda et de Kateb Yacine. On le sait, au lendemain de l'indépendance, l'identité culturelle algérienne n'existe pas. Conscient du fait que toute altérité est aussi l'affirmation d'une personnalité propre, le colonisateur français a toujours refusé d'officialiser l'existence d'une originalité algérienne. Ainsi, les sensibilités artistiques de Khadda et de Kateb Yacine s'efforcent de prouver au colonisateur autant qu'aux colonisés qu'il existe une nationalité culturelle algérienne s'inscrivant dans un concept pluraliste et dualiste. Par conséquent, tout en produisant une peinture et une littérature engagées, ils choisissent de ne pas choisir, de situer leurs œuvres entre *le monisme* (où la différence est absente) et *le dualisme* (où l'identité est double). Voilà pourquoi nous pouvons définir les productions artistiques de Kateb Yacine et de Khadda d'esthétique de l'acculturation. En effet, *Nedjma* est un roman de l'acculturation, du sentiment pluriel. Son aspect baroque, sa poétique brouillée et déconcertante, l'éclatement de la linéarité illustrent la pluralité de l'auteur et son refus de toute interprétation et appréhension unique pour réclamer « *une lecture plurielle* ». Dès le début de *Nedjma*, apparaît un univers bi-polaire où s'affrontent (coexistent dans le meilleur des cas) deux civilisations. D'un côté, les Européens (M. Ernest et Suzy par exemple). De l'autre, les autochtones (Mourad, Lakhdar, Mustapha, les ouvriers du chantier) qui, malgré leur nombre, subissent l'humeur de l'occidental : « *Les ouvriers ne savent si c'est de manger seul qui l'énerve ainsi, chaque jour, à l'heure des repas. Il recommence à les épier. Mourad semble tout particulièrement l'irriter. [...] Suzy sourit. Et ce sourire à lui seul, par sa fraîcheur même, fait pressentir l'orage, bien qu'elle ne se préoccupe de ne fixer son regard sur aucun ouvrier* »¹. L'univers occidental impose une certaine

¹ Kateb Yacine. *Nedjma*. Op. cit. pp. 10.11

pesanteur au contexte. Humiliation, mépris, intolérance, au mieux indifférence, chaque personnage français cherche l'avilissement de l'Algérien. Quand cette action reste psychique, le mal et moindre bien qu'il puisse engendrer un certain sentiment de revanche : « *Et voilà Mourad, le charme est passé, je redeviens le manœuvre de mon père, elle va reprendre sa course à travers le terrain vague, comme si je la poursuivais, comme si je lui faisais violence qu'en me promenant au même endroit qu'elle, comme si nous ne devions jamais nous trouver dans le même monde, autrement que par la bagarre et le viol* »¹. Mais, lorsque la présence française se fait humiliante, la stupeur est à son comble, l'univers algérien devient totalement violent : « *La femme du receveur des Postes prit la bouteille de rhum à moitié vide et l'appliqua aux lèvres de la servante : « Quelle blague ! jubila l'huissier. On lui fera rater son paradis avant sa mort ». La femme du receveur lui cogna les gencives avec le goulot, et le tout coula en une fois. Huit hommes tenaient solidement la bonne, sans parler des enfants. [...] Mourad entra d'un pas feutré. Il ne bouscula pas les invités. Un coup de genou plia le corps de l'entrepreneur [...] et Mourad s'acharna à son tour, ne peut retenir ses coups* »². Mélange de l'histoire et du mythe, de poésie populaire et orale, de prose, d'Orient et d'Occident, de théâtralité, *Nedjma* prouve que l'altérité est partie prenante de l'Algérie. L'acculturation est une composante de « *l'homme nouveau* », les personnages katébiens se doivent donc de l'être. Eux aussi subissent un écartèlement identitaire. Humanisé par des prénoms qui ne laissent aucun doute de leurs origines arabo-musulmanes, ces quatre Algériens ne manquent pas de boire de l'alcool (« *Ils boivent jusqu'au matin dans la chambrée commune* »³). Dès l'incipit de son premier roman, Kateb Yacine place son lecteur face à la pluralité algérienne, face à l'acculturation des personnages. Pour lui, l'Algérie nouvelle doit prendre conscience de l'avènement d'un homme nouveau qui possède une légitimité et une culture propre, mélange d'Occident et d'Orient, communes, à un plus ou moins haut degré, aux peuples méditerranéens. Cette idée, Kateb Yacine l'éclaircira dix

¹ id. p. 17

² ibid. pp. 22 et 25

³ ibid. p. 10

ans plus tard dans *Le Polygone étoilé* : « *Les Corses, les Siciliens, les Gitans, les gens du Sud en général, sont comme des oiseaux de nuit et ils nourrissent les mêmes superstitions, figées depuis l'enfance en une contemplation farouche à travers les deux trous d'un même masque fatal, la femme, la mort, le rouge et le noir, l'amour et le deuil entrant par la même porte, souvent en même temps et au même pas* »¹.

A partir du début des années 1970, la peinture de Khadda va s'approprier un nouvel horizon, se consacrer à un espace bien particulier : l'arbre (symbole des racines) et l'olivier (symbole méditerranéen). De 1969 à 1976, nombreuses sont ses toiles qui l'évoquent : *Olivier sirène, Olivier blanc, Anatomie d'un olivier, Olivier gisant, Olivier Ronce* [Tableau n° IV] ... L'olivier constitue donc un élément récurrent de l'univers pictural de Khadda : « *L'olivier est pour moi une genèse. Il est la naissance des signes et de l'écriture que je propose* »². A travers cet arbre, le peintre offre un univers tout à fait symbolique, presque mystique. Khadda tente, de toile en toile, de dépasser le lisible pour parcourir en toute liberté l'histoire de son pays, du bassin méditerranéen et leur univers mystico-religieux. C'est une parfaite réponse au problème identitaire algérien que Khadda donne à ses compatriotes en peignant l'olivier. Comme lui, comme les civilisations méditerranéennes, les Algériens ne sont « *ni d'Orient, ni d'Occident* ». Le peuple algérien moderne, « *l'homme nouveau* » est issu de toutes les influences, du mélange des peuples qui ont traversé la région au cours des siècles, de toutes les fluctuations de l'Histoire. Les Européens se sont installés en Afrique du Nord. Les Nord-Africains se sont établis en Espagne, sont montés jusqu'à Poitiers. Dès lors, comment nier l'existence de véritables racines méditerranéennes, fidèles à celles de l'olivier ? Pour ce peintre aussi, l'acculturation possède une certaine légitimité. Elle doit donner l'originalité à la nationalité culturelle algérienne, à l'« *homme nouveau* ». Mais, du fait de la présence d'une multitude de composantes dans l'identité culturelle algérienne, Khadda et Kateb Yacine ne fondent plus leur message artistique

¹ Kateb Yacine. *Le Polygone étoilé*. Op. cit. p. 154

² Cité par M.G. Bernard, dans *Catalogue exposition M. Khadda à St Ouen*. Op. cit.

sur une opposition binaire, de type alternatif, et ce même si l'Algérien de l'époque est pris entre deux identités centrales. Pour ne pas restreindre le champ de variation, Khadda et Kateb Yacine n'utilisent pas, successivement, deux pôles extrêmes (le français et l'arabe) en laissant pour compte des influences plus discrètes mais tout aussi vivaces (le berbère par exemple). Une forme artistique combinatoire s'établit pour éviter toute exclusion. Ainsi, pouvons nous trouver dans *Nedjma* une certaine combinaison de récits à la fois écrits et oraux :

« Mère, le mur est haut ! Me voilà dans une ville en ruine ce printemps. Me voilà dans les murs de Lambèse, mais les romains sont remplacés par les Corses [...] Mère, le mur est haut »¹.

Ou encore :

*« Non.
Il faut lutter contre les rêves.
Lakhdar paie le prix de la baignade et de la veillée.
L'âne boit.
Lakhdar tient la bride.
Le petit frère est heureux.
Lakhdar rêve.
L'âne boit longtemps.
Lakhdar se détourne pour manger la figue.
L'âne boit.
Le soleil monte.
L'âne fait un écart.
« Ce sont les taons » rêve Lakhdar »².*

C'est ce passage d'un sentiment de déchirement bi-polaire à une variation de type cumulative (mélange de toutes les influences qu'a connu l'Algérie) qui plante l'acculturation comme l'essence de l'« homme nouveau », le moteur de la nationalité culturelle algérienne. Cette prise de conscience d'une acculturation positive est l'indice de la naissance d'une première modernité artistique et humaine en Algérie, une modernité qui est indispensable à l'édification d'un art original et fiable dans ce pays.

¹ Kateb Yacine. *Nedjma*. Op. cit. pp. 37.38

² id. p. 190

1.2. DE LA MODERNITE SENTIE A L'APPLICATION ARTISTIQUE DE LA MODERNITE

L'engagement artistique de Khadda et Kateb Yacine est le fait de toute une vie mise au service de deux motivations principales : l'amour de l'art d'une part, sa mise à la disposition du plus grand nombre d'autre part, et notamment des couches populaires. Ainsi donc, l'art est pour eux une justification de leur existence et un prétexte, un moyen utile pour l'expression des aspirations du peuple algérien. Lorsqu'ils s'engagent dans une carrière artistique, le peintre et l'auteur comptent avant tout s'approprier une place bien particulière, déterminée, vouée au peuple. Aussi, cherchent-ils patiemment à cerner l'enjeu fondamental de la déchirure nationale, pour élaborer deux esthétiques (signes révélateurs d'intelligence et de réflexions intérieures) porteuses de la pensée colonisée traditionnelle (« *Nous sommes aujourd'hui ce que nous étions hier* »), pour au contraire, envisager une modernité prometteuse de progrès. Mais comment arriver à quelque chose de bon, de fiable ? Croire en ses idées et aimer la cause défendue paraît indispensable. V. Van Gogh disait à ce sujet : « *C'est là que fit la vraie force, et celui qui aime beaucoup accompli de grandes choses et en est capable, et ce qui est fait par amour est bien fait* »¹. Afin de prouver plus ostentatoirement leur attachement au peuple, Khadda et Kateb Yacine militent au sein du P.P.A. (Parti populaire algérien). Seulement, congédiant toute ambition strictement politiques, conscients du sens creux des propos politiques prononcés avec d'autant plus de facilité qu'ils possèdent un pouvoir d'action modéré lorsqu'ils ne s'accompagnent pas d'une certaine concrétisation, Khadda et Kateb Yacine choisissent d'associer leur position idéologique à un domaine d'activités artistiques capable d'entretenir et de développer une façon d'agir et de penser indépendante, originale, régler

¹ V. Van Gogh. *Lettres à son frère Théo*. Paris, Grasset, 1937. p. 25

sur des fondements solides. Ici, le discours politique s'intègre à une création artistique qui saura s'adresser aux masses populaires avec sincérité, gravité et sentiment quelques fois, mais sans raideur ni contraintes autres que celle de la modernité, source d'aspiration commune pour « *l'homme nouveau* » en Algérie. Mais comment la modernité est-elle parvenue à l'univers artistique algérien ? De quelles fusions, de quelles conjonctions est-elle faite ? Extrême et subversive à bien des égards, comment a-t-elle pu se développer ? Quels compromis, quels stratagèmes a-t-elle dû employer pour éloigner les réticences et les « *censures* » ?

1.2.1 Des expressions modernes de la mémoire

« *Ni passé, ni présent, ni avenir : dans les toiles de Khadda, les dessins donnent à lire ce qui, éternel, confond en lui passé, présent et avenir* »¹. Motif fondamental disposé selon une variation de lignes et de couleurs, composition apparemment muette et fermée pour les non initiés, la peinture de Khadda est une recrudescence du signe. Seulement, pour que son œuvre parle, il lui a fallu, dans un premier temps, connaître les fondements de cette tradition ancestrale, comprendre que le signe est : « *une métaphore du vide selon laquelle la peinture est cet effort d'arracher au vide un ensemble de signes, pour ensuite les lui rendre dans la forme de son accomplissement* »². En inscrivant sa peinture dans le signe, Khadda s'immerge dans un espace temporel démesuré et rend hommage au geste originel, certes. Aussi, cette lente réappropriation du geste fondamental reste en totale osmose avec l'ambition du *Nouveau Souffle* : découvrir, répertorier et restaurer les vestiges du passé. Cependant, lorsqu'il nous convie à des gravures (*Marine, Maghreb bleu* [Tableau n° V], *Empreinte sur argile* ...), ou encore au principe de la miniature, il ne le fait pas dans un

¹ M. Dib dans *Catalogue exposition M. Khadda à St Ouen*. Op. cit. p. 14

² A. Cherkaoui. *La passion du signe*. Op. cit. p. 19

esprit passéiste. Conscient de la nécessité de situer sa pratique artistique et son œuvre dans une certaine modernité créatrice, Khadda exécute une série de toiles où il trace de signes (seuls ou en cohortes selon une disposition pré-établie), sorte de zébrures aux formes inquiétantes enfermées dans une composition rythmées (*Roches et ronces II* ; *La brisure des roches* ; *Cascade* ; *Remparts de Koufa* [Tableau n° VI] ...). Pour lui, « toute peinture est par définition abstraite »¹. La forme n'a donc que peu d'importance. Khadda s'efforce de donner la primauté au contenu, à son élaboration, ce qui peut expliquer l'amenuisement de l'idée de Beau au profit de formes torturées qui expriment les angoisses et les injustices du peuple algérien. Ainsi, son engagement généreux débouche sur une position nouvelle, plus cohérente et plus lucide, où les problèmes soulevés sont ceux du peuple, de l'actualité, sont surtout posés d'après une quête identitaire. Néanmoins, cette recherche d'une identité au cœur du passé algérien n'est aucunement empreinte de nostalgie, elle souhaite seulement s'identifier sur des fondements solides, fiables, autochtones qui ne peuvent nuire au présent, aux besoins actuels de l'Algérie. Chez lui, et ce contrairement à son homologue marocain A. Cherkaoui, tout en représentant la préoccupation majeure de ses réflexions artistiques, le signe fait d'avantage ressortir la portée et le potentiel expressif, potentiel qui devra servir sa modernité. Voilà ce qui constitue assurément l'une des traces de l'originalité artistique de Khadda. Ce que recherche prioritairement ce peintre, c'est la géométrie et l'équilibre, la forme symbolique des choses. A. Khatibi prétendait que « l'art parle à partir de la nervure de ses racines les plus voilées, et se recueille dans le vécu »². Pour Khadda aussi, le désir de peindre ne peut s'investir totalement dans la seule tradition, sans se heurter à des contradictions déchirantes. Sans vouloir s'enliser dans l'éternel débat « tradition-modernité » (thème qu'il évoque abondamment dans *Feuillets épars liés* qui s'ouvre sur deux monographies de deux miniaturistes : Racim, un

¹ Mohammed Khadda. *Eléments pour un art nouveau*. Op. cit. p. 72

² M. Khatibi. *Envol des racines, in Cherkaoui, la passion du signe*. Op. cit. p. 15

contemporain dont l'œuvre est résolument tournée vers le passé et Yahia el Wassili – 15^e siècle – dont les œuvres reflètent une étonnante modernité), Khadda tente de développer une véritable reconversion du regard, de découvrir la créativité que recèle ce passé séculaire pour le confronter à l'hégémonie culturelle occidentale, pour l'adapter aux aspirations présentes. A sa manière, il prend appui sur la culture populaire séculaire et nationale (tatouages, tapisseries, signes décoratifs et symboliques, calligraphie (*Calligraphie des algues* [Tableau n° VII]...)) pour révéler, à son tour, une symbolique et une quête tribale, identitaire, indispensable à la libération du peuple. Ce qui intéresse plus particulièrement Khadda dans le signe, c'est l'unité et la singularité identitaire qui s'en dégage. Il ne l'approche pas de façon nostalgique, mimétique (« *Je n'ai jamais employé la lettre pour la lettre. Dans mes peintures ou mes gravures on retrouve un peu la forme des lettres, les formes parce que je refuse à employer la lettre arabe telle quelle* »¹), il le fait afin de se distinguer de l'occident, de l'ancrer dans l'actualité, voire dans la durée, dans le but de solidariser la modernité et le passé traditionnel. Etant né durant la période coloniale, Khadda subit depuis son plus jeune âge l'abondance exotique et réaliste de la peinture européenne. Une seule chose peut anéantir l'esthétique occidentale traditionnelle : l'écriture et la pratique du signe. « *L'image est toujours rétrospective. C'est un miroir tourné vers le passé. Il n'y a pas plus pure image que le profil funéraire, le masque mortuaire, le couvercle de sarcophage. Mais hélas, sa fascination s'exerce de façon toute puissante sur les âmes simples et mal préparées [...]. En vérité, l'image est bien l'opium de l'Occident. Le signe est esprit, l'image est matière* »². En utilisant à foison l'art de signe, Khadda s'attache à récupérer, à restaurer une partie des vestiges séculaires de patrimoine culturel algérien. Mais en évitant de magnifier un passé déjà trop envahissant, en utilisant seulement le potentiel créatif du signe, il lui donne l'occasion, à la fois, de lutter contre l'Occident et de promouvoir,

¹ Cité par M.G. Bernard dans *Catalogue exposition M. Khadda à St Ouen*. Op. cit. p. 8

² M. Tournier. *La goutte d'or*. Paris, Gallimard. 1986. p. 201

de supporter une modernité dont l'objectif reste principalement de fournir une réponse adéquate au problème identitaire algérien. Encore faut-il que le public s'investisse de manière à s'appropriier l'œuvre d'art dans sa totalité, dans ses nuances, en un mot, à s'investir dans une véritable démarche culturelle.

L'attachement de Kateb Yacine au passé culturel national est identique. Lui aussi tente de redécouvrir, de restaurer quelques vestiges millénaires. Ainsi, dans *Nedjma ou le poème ou le couteau*, pouvons-nous trouver quelques rappels apparemment nostalgiques du glorieux passé arabe : « *Où sont Nedjma [...] la fontaine où les saints galvanisaient les Bendirs. La mosquée pour penser la blanche lisse comme un chiffon de soie [...] C'était ce poème d'Arabie Nedjma qu'il fallait conserver* »¹. Nedjma est peinte « *Andalouse* » dans le cadre de jardins, au temps du Ramadan, avec une multitude d'images qui rappellent l'ancienne poésie arabe. Mais la jeune femme est perdue, et avec elle tout un passé disparaît : « *Je t'avais prévu immortelle, ainsi que l'air et l'inconnu. Et voilà que tu meurs ...* »². L'attachement au passé est donc bel et bien vivace dans les œuvres de cet auteur. Seulement, « *l'homme nouveau* » doit s'en détacher pour éviter toute aliénation. Dans l'incipit de *Nedjma*, la symbolique du couteau, bien que discrète et implicite, est omniprésente : « *Ecoutez propose Mourad. On va vendre mon couteau [...] Ils montrent le couteau à un tatoué [...] Le couteau valait bien cent cinquante francs* »³. Le couteau reste l'instrument d'un meurtre symbolique, celui de la destruction de la mémoire. Enfin, plus tard dans son œuvre, Kateb Yacine édifie un univers où tout le monde est aliéné par le passé. Dans *Le Polygone étoilé* par exemple, les descendants sont prisonniers des ancêtres qui eux-mêmes semblent prisonniers du passé « *...et tout les révolterait dans cette flaque de durée où les Ancêtres prétendraient les plonger [...] ils entendraient leurs descendants mugir, et le retour au ciel serait interdit par un vent de révolte, et les Ancêtres ne pourraient plus quitter la terre ni disperser leurs semilles* »⁴. De plus, malgré une multitude de nominations données aux Ancêtres (*Fondateurs*,

¹ Kateb Yacine. *L'oeuvre en fragments*. Paris, Acte Sud, 1986. p. 70

² id. p. 70

³ Kateb Yacine. *Le Polygone étoilé*. Op. cit. p. 10

⁴ ibid. p. 9

fantômes de la tribu, chef clandestin ...), toutes recouvrent une seule et même réalité : l'instabilité d'un passé toujours trop aliénant : « ... et tout les révolterait dans cette flaque de durée où les Ancêtres prétendraient les plonger, avec des précautions mauvaises [...] Mais les Ancêtres eux-mêmes seraient condamnés à renaître en rang par quatre, inexorablement tentés de parcourir la route de l'exil, mais le décor aurait changé : ils entendraient leurs descendants rugir, et le retour au ciel serait interdit par un vent de révolte [...] leurs descendants défileraient devant eux, les retiendraient à leur tour prisonnier »¹. Cette révolte anime les réflexions artistiques de l'écrivain. C'est lui qui en est l'initiateur. Après avoir évoqué presque oniriquement le passé national, l'auteur habille l'Ancêtre (symbole du passé) d'une valeur péjorative. Soit « geôliers » dans *Le Polygone étoilé*, soit assassin et ravisseur dans *Nedjma*, Kateb Yacine refuse de magnifier le passé. Plus tard même, en instituant une de ses pièces de théâtre : *Les ancêtres redoublent de férocité*, le ton deviendra plus catégorique, plus caustique. Peu à peu « l'homme nouveau », tout en adhérant à certaines de ces facettes, se dégage de l'emprise aliénante du passé. C'est l'indice de l'Algérie qui se libère et se modernise : « L'ancien doit mourir, tu as pigé, sinon le nouveau ne peut pas devenir quoi que ce soit »².

1.2.2 Rénovations du contexte algérien

Lorsque Kateb Yacine entre véritablement en scène en tant qu'écrivain (à partir de 1955 : *Le cadavre encerclé* est publié dans les revues ; en 1956 : parution de *Nedjma* ; 1959, les trois pièces de théâtre réunies dans *Le cercle des représailles*), l'espace littéraire algérien de langue française se transforme catégoriquement pour porter une voix nouvelle, au langage subversif, bousculant l'ensemble des tabous ancrés dans les mentalités depuis des siècles.

Fortement marqué par les massacres de mai 1945 à Sétif et à Constantine, arrêté et frôlant de peu l'exécution sommaire pour y avoir

¹ Kateb Yacine. *Le Polygone étoilé*. Op. cit. pp. 10. 11

² S. Rushdie. *Les versets sataniques*. Paris, Plon, 1988.1999 pour la traduction. p. 116

participé, Kateb Yacine ne semble tenir qu'une rancœur relative à l'égard du colonisateur. Ce rapport à l'Occident est déjà considéré comme une subversion et, pour se défendre, il dira : « *Quant à moi, j'aurai accompli ma plus belle mission si je gagnais de nouvelles sympathies à la cause de l'indépendance algérienne* »¹. C'est cette idée qui anime l'ensemble de l'œuvre de Kateb Yacine. Pour lui, « *l'Algérie est métisse* ». Nedjma, personnage katébien emblématique, symbole de l'Algérie, ne devient-elle pas, elle-même « *une mulâtresse* » dans le roman ? Elle est née d'une mère française enlevée dans une grotte par Si Mokhtar. Mais Nedjma n'est pas l'unique « *sang mêlé* » présentée par Kateb Yacine. Dans *Le cadavre encerclé*, par exemple, Marguerite, une française fille d'officier « *passé à l'ennemi* »², du côté des patriotes algériens. Dans *Nedjma* encore, c'est une française qui revendique en faveur du peuple en employant le mot « *prolétaire* »³ quand tous, y compris Lakhdar ignorait jusque là. De plus, comme pour réhabiliter plus encore les Français, ce n'est pas eux qui enlèveront Nedjma au Nadhor, mais « *un Nègre* » venu du Sud après la mort de Si Mokhtar. Dans ses œuvres, Kateb Yacine ne condamne pas de façon aveugle. Tout en restant conscient qu'il existe une autre facette française, celle du racisme, Kateb Yacine tient à faire la part des choses, à modérer l'effervescence belliqueuse à l'égard de l'Occident qui anime les Algériens de l'époque. Ainsi, comme pour illustrer plus précisément son attachement à la France, l'auteur transpose son propre périple, qui l'a mené de Marseille à Paris, dans *Le Polygone étoilé*⁴.

Kateb Yacine est francophone. Mais, comme il le dit, il écrit en français « *pour dire aux Français qu'il n'est pas Français* »⁵. Il est francophile, et ose le dire. Sa première subversion est de dire que l'Occident n'est pas l'unique cause du problème algérien, de mettre en lumière des maux nationaux. On le voit, c'est réellement une mutinerie qu'il mène, et un passage du *Polygone*

¹ Cité par Y. Benot dans *Europe*, avril 1998, p. 45

² Kateb Yacine. *Le cercle des représailles*. Paris, Seuil. 1959. p. 42

³ Kateb Yacine. *Nedjma*. Op. cit. pp. 61.62

⁴ Kateb Yacine. *Le Polygone étoilé*. Op. cit. p. 47 à 69

⁵ Revue *Europe*. Avril 1998. p. 157

étoilé l'illustre parfaitement : « *Il me semble que nous ne serons jamais versés dans un camp bien déterminé, dans lequel nous pourrions prendre nos habitudes, mais trimballés d'un lieu à un autre, en attendant quoi ? Une véritable révolution* »¹. Sa révolution commence donc par un travail intérieur destiné à avoir un nouveau regard sur soi, et une nouvelle perception de l'Autre. L'auteur espère venir à bout d'une léthargie ancestrale et nationale en refusant tout prétexte facile visant à masquer une autre réalité.

Même si Nedjma nous est peinte comme une femme fantasmée pour le plaisir et le désir masculin, comme « *une ogresse au sang obscur* »², la figure féminine prend une dimension nouvelle avec Kateb Yacine. Quand on connaît la place de la femme dans les mentalités arabo-musulmanes, voir une femme qui porte en elle toutes les dimensions symboliques de l'Algérie est des plus surprenant et, d'emblée, inscrit le texte dans une modernité subversive. Déjà, avant l'apparition de la jeune femme, les figures féminines peuplaient l'atmosphère du roman : « *... toutes ces villas, tous ces palais ratés qui portent des noms de femmes* »³. Quand Nedjma apparaît, c'est le portrait algérien qui est évoqué. Elle est dite « *très brune, presque noire* », elle a « *le teint sombre aux reflets d'acier* ». Les mêmes caractéristiques physiques colorent l'imaginaire de Mustapha quand il évoque Nedjma : « *cheveux de fer ardent fragile chaud où le soleil converge en désordre, ainsi qu'une poignée de guêpes* »⁴. Mais quelle femme se dissimule derrière ce masque typiquement méditerranéen ? D'abord, il semble indéniable de dire que Nedjma, de part son nom même, possède une dimension totalement littéraire. Son prénom rare, aux sonorités mélodieuses, signifie « étoilé » en arabe. Or, en latin, étoile se dit « *stella* » et exprime pour beaucoup les marques de l'éternel féminin. V. Hugo a lui aussi célébré une étoile dans *Les châtiments* :

¹ Kateb Yacine. *Le Polygone étoilé*. Op. cit. pp. 133.134

² Kateb Yacine. Op. cit. p. 129

³ id. p. 65

⁴ ibid. p. 82

« Je suis le caillou d'or et de feu que Dieu jette,
Comme avec une fronde, au front noir de la nuit.
Je suis ce qui renaît quand un monde est détruit »¹ .

Mais Nedjma n'évoque pas seulement V. Hugo. Elle ressemble, du moins au point de vue de l'onomastique à Nadja d'A. Breton (« *Nadja, parce qu'en russe, c'est le commencement du mot espérance, et parce que ce n'en est que le commencement* »²) . Dans les propos de Rachid, elle devient une héroïne de G. Flaubert : « *Je ne savais pas non plus qu'elle était ma mauvaise étoile, la Salambó qui allait donner un sens à mon supplice* »³. De plus, désignée par un prénom qui recèle l'idée de séduction et d'inquiétude, le mythe de la femme ange et démon qui charme les courtisans pour mieux les mépriser ; s'apparente également à la femme décrite par C. Baudelaire dans *Les fleurs du mal* (notamment dans le poème *L'amour et le crâne*). D'autre part, derrière cette dimension littéraire, la jeune femme possède également un statut presque magique. Comme toute figure magique, la jeune femme n'intervient qu'avec parcimonie. Elle est au cœur de toutes les pensées mais elle ne s'exprime qu'une seule fois dans le roman : « *Ils m'ont isolée pour mieux me vaincre, isolée en me mariant ... Puisqu'ils m'aiment, je les garde dans ma prison ... A la longue c'est la prisonnière qui décide* »⁴. Ainsi se profile l'image d'une femme fatale, mythique et magique, détentrice de toutes les techniques de séduction pour mieux emprisonner les hommes. Elle devient magicienne, comme le veut la tradition maghrébine qu'après avoir vécu une expérience intérieure, un épisode psychologique caractéristique (mariage forcé, éclairage sur sa naissance, etc.). Ainsi, comme toute figure magique, Nedjma possède un ensemble de dons spirituels d'une part, et une certaine particularité physique, dont une agilité marquée dans la manipulation du corps : « *Etoffe de chair fraîchement lavées, Nedjma est nue dans sa robe : elle secoue son écrasante chevelure fauve, ocre, ouvre et referme la fenêtre ; on dirait qu'elle cherche, inlassablement, à chasser l'atmosphère, ou*

¹ V. Hugo. *Les châtiments*. Stella, Paris, Gallimard, 1977. p. 238

² A. Breton. *Nadja*. Paris, Gallimard, 1964. p. 75

³ Kateb Yacine. *Nedjma*. Op. cit. p. 176

⁴ id. p. 62

tout au moins à la faire circuler par ses mouvements [...] Elle s'étend. Invivable consommation du zénith ; elle se tourne, se retourne, les jambes repliées le long du mur, et donne la folle impression de dormir sur ses seins ... »¹. Mais plus que des capacités physiques, elle s'est forgée une renommée basée sur les « on-dit », sur le mystère qui l'entoure continuellement et qui lui confère une dimension surhumaine. De plus, de part sa présence, un investissement légendaire, mythique et magique crée le décor. Cette femme apparaît comme l'émanation du lieu. Rachid la compare à la « ville d'enfants » à Constantine « avec des formes et des dimensions de chimère [...] utopique univers de sultane sans sultan, de femme sans patrie, sans demeure du moins que le monde aux tentures sombres des princes et des brigands »². Femme et lieu deviennent irréels, malgré un ancrage géographique précis, parce que Nedjma est perçue à travers la vision d'un homme sous le joug du mythe et de la magie.

L'inversion qui se lit dans la formule : « *C'est la prisonnière qui décide* »³ illustre parfaitement la subversion et la modernité katébiennne. L'auteur démontre l'aptitude des femmes à renverser leur rôle traditionnel. Très vite, c'est elle qui détient les secrets de l'univers de Kateb Yacine. L'évocation de la magie, de la puissance féminine n'est, dans le roman, qu'un retour fugace aux références mythiques, mais elle doit servir, surtout, à restaurer la place des femmes dans les sociétés arabo-musulmanes. C'est la voix de toutes les femmes algériennes que porte Nedjma. Ainsi, l'auteur redonne aux femmes maghrébines tout leur poids, une nouvelle densité qui correspond à l'idée que se fait l'auteur de l'Algérie moderne. Dans *Nedjma*, la femme dit enfin « je », un « je » qui, à coup sûr, est appelé à devenir un « nous ». Pour Kateb Yacine, la femme jouit d'une puissance que l'homme n'a pas. La Française dans *Nedjma*, après avoir « accepté les semailles » a « anéanti et dissimulé la récolte », laissant ainsi le géniteur dans l'ignorance d'une descendance à jamais problématique pour lui. Le pouvoir féminin est d'avoir séduit les

¹ *ibid.* pp. 61.62

² *ibid.* p. 109

³ *ibid.* p. 62

Ancêtres, ceux que toute une génération encense, ceux qui malgré la mort de leur père « *durant la résistance d'Abd el-Kader* » ont pactisé avec l'Occident : « ... *prendre place en dupes au banquet, alors s'allumèrent les feux de l'orgie [...]* *L'orient asservi devenait le clou du cabaret, les femmes de notaires traversaient la mer [...]* *et se donnaient au fonds des jardins à vendre* »¹. Si Mokhtar, malgré son âge, malgré le métissage de sa fille, sacrifie la fin de sa vie dans la poursuite de Nedjma, il souhaite la retrouver pour reconstituer la lignée, et cela se passe au Nadhor, parmi les ancêtres. Ainsi, Nedjma s'identifie à une généalogie perdue, elle s'intègre aux ancêtres et, de ce fait, devient partie prenante du passé national, ce qui confère à la femme une légitimité qu'elle n'avait pas jusqu'à présent.

Le sentiment religieux qui anime les œuvres de Khadda et Kateb Yacine est une approche quasiment inédite des liens entre les hommes et Dieu, dans la mesure où il intervient de manière conforme à une certaine ligne politique (le socialisme) qui, nous le savons, considère la religion comme « *l'Opium du peuple* ». Cependant, lorsqu'on aborde le problème du sentiment religieux dans les pays islamiques, il est bon de se demander quel est le contraire de la foi ? Est-ce l'impiété, l'athéisme ou le fait de mystifier autrui en se cachant derrière le paravent de la religion ?

Depuis l'Hégire, la religion musulmane reste un élément incontournable du décor culturel et artistique maghrébin, et notamment algérien. C'est ce qui le dote d'une spécificité propre, apte à le démarquer des autres courants esthétiques mondiaux. Ce qui frappe d'abord dans la culture nord-africaine, c'est la profonde influence du Coran sur l'individu, et ce, sans distinction de rang ou de statut social. Cette vénération collective à l'égard du Livre continuait de se perpétuer malgré les assauts répétés de la colonisation française. A cette époque, la religion musulmane représentait un véritable lien entre tous les Algériens. Ainsi, dans l'esprit de nombreux autochtones règne un

¹ *ibid.* p. 103

profond respect, une appréhension même vis-à-vis de la religion, et de ses représentants (Hadj, Imman ...). Par conséquent, l'ensemble des arts algériens se forme, parle et se signifie d'abord par rapport à l'écriture coranique. A chaque fois, par exemple, la peinture doit éviter le figuratif pour s'ouvrir aux signes, empreintes divines (car « *seul Allah crée* »), ce qui équivaut à dire que, instantanément, elle est saisie dans la notion de création divine. Est-ce donc dire qu'en refusant définitivement la figuration, qu'en utilisant le signe et la lettre arabe, Khadda s'inscrit dans la tradition artistique islamique ? « *Je n'ai jamais employé la lettre pour la lettre. Dans mes peintures ou mes gravures on retrouve un peu la forme des lettres, les formes parce que je refuse à employer la lettre arabe telle quelle* »¹. Au vu de ces propos, il paraît évident, bien qu'il faille là encore relativiser l'impiété du peintre (la récurrence du thème de l'olivier colore tout de même la peinture de Khadda d'une certaine religiosité : « *Dieu est la lumière des cieux et de la terre ! Sa lumière est comparable à une niche où se trouve une lampe [...] Cette lampe est allumée à un arbre béni : l'olivier qui ne provient ni d'Orient ni d'Occident et dont l'huile est prêt d'éclairer sans que le feu la touche. Lumière sur lumière ! Dieu guide vers sa lumière qui Il veut. Dieu propose aux hommes des paraboles. Dieu connaît toute chose*² (*Psalmodie pour un olivier*) [Tableau n° VIII] », que sa peinture est en rupture avec l'ordre religieux, dans la mesure où les perspectives « *décoratives* » de son art dissimule une certaine dimension profane. Khadda cherche uniquement les formes fluides et fermées, symboliques de la calligraphie arabe. Aucune épaisseur proprement divine. Le signe et la lettre sont inscrits dans un cadre extrêmement limité, parfois même miniaturisé. Il n'y a pas, ici, l'idée d'infinité de la lettre. Seules l'harmonie, l'esthétique, l'absence de rupture comptent, surtout lorsque ces concepts peuvent animer et porter la modernité, créer une unité artistique d'où naîtra la véritable nationalité culturelle algérienne. De plus, ne faut-il pas également se méfier de

¹ Cité par M. G. Bernard dans *Catalogue exposition M. Khadda à St Ouen*. Op. cit.

² *Le Coran*, trad. D. Masson, Paris, Gallimard, 1967. Sourate 24, Verset 35

l'aspect non figuratif de la calligraphie ? Le fait qu'elle soit symbolique ne traduit-il pas une figuration masquée ?

Dans son roman *La goutte d'or*, M. Tournier illustre parfaitement bien la légitimité de ce doute :

« Il se saisit d'un calame et traça en larges caractères calligraphiques les mots suivants sur la moitié droite du parchemin :

L'enfant (est) le père de l'homme.

Puis il choisit une autre feuille, et, d'une main ailée, il y écrivit sur sa moitié gauche :

Jeunes blessures, grands destins.

[...] – *Et maintenant regarde bien ! [...] Alors on vit apparaître en filigrane comme au fond d'un lac tranquille, un visage, celui là même du sultan avec une expression amère et brutale [...] Il changea l'ordre dans lequel étaient superposées les feuilles du parchemin, une fois, deux fois, trois fois et chaque fois l'expression du sultan se nuancait subtilement ... »¹.*

Le sentiment religieux, s'il en existe un, qui anime les œuvres de Kateb Yacine n'est sans commune mesure avec celui que pouvait ressentir D. Chraïbi en écrivant *Le passé simple*, ou encore avec celui de S. Rushdie dans *Les versets sataniques*. En effet, que ce soit dans son œuvre poético-romanesque, ou dans son théâtre, l'auteur algérien ne s'acharne pas sur la religion musulmane, ses représentants ou ses fidèles. S'il le fait, ce n'est qu'avec parcimonie, qu'une seule fois dans *Nedjma* lorsqu'il aborde le pèlerinage et la ville Sainte. Si Mokhtar, le séducteur vieilli, l'assassin de son rival part à La Mecque pour accomplir « le Hadj » en compagnie de son ami Lakhdar. Mais, arrivés sur les lieux, les deux personnages katébiens décident de faire marche arrière pour, finalement se rendre à Djeddah (p. 103 à 118). La critique religieuse ne correspond ici qu'à un épisode, presque anecdotique, du roman et, de plus, touche beaucoup plus les croyants que l'institution islamique dans son ensemble : « Si Mokhtar partait pour La Mecque, à 75 ans, chargé de tant de péchés que 48 heures avant de s'embarquer à destination de la Terre Saine, il respira une fiole d'éther, " pour me purifier " dit-il à Rachid »². Ou encore : « Si Mokhtar cessa soudain de boire, se fixa une ration de tabac à priser, fit ses ablutions et ses prières

¹ M. Tournier. *La goutte d'or*. Paris, Gallimard, 1986. pp. 210.211

² Kateb Yacine. *Nedjma*. Op. cit. p. 103

[...] Inutile. Sans argent, tu ne feras pas un pas dans ce pays. Ils vivent tous du pèlerinage, de leur fameux sultan n'est qu'un marchand de pétrole »¹.

Chez Kateb Yacine donc, le sentiment religieux est très peu marqué et semble obéir à une certaine idéologie politique. La véritable subversion religieuse qu'entame l'auteur est donc de faire une abstraction presque totale de la religion musulmane, non pas de la tyranniser. Son but n'était pas d'en faire un centre d'intérêt prioritaire, mais d'arracher la religion du décor littéraire algérien pour entrer dans la modernité. L'auteur nous présente ainsi une Algérie peu dévote, qui boit et qui fume le haschich en abondance : [*« Mourad rentra ivre mort » (p. 235) ; Plus question de dormir. Lakhdar aperçoit la bouteille vide. – Vous avez bu ? (p. 9) ; Rachid embrassa le maître de la fumerie [...] il lâcha une boulette brune qui rendit un bruit mat en tombant d'un faisceau lumineux sur la table, entre un papier épanoui sous les olives et un lys dans une bouteille de limonade, titubant aux quatre vents de la pipe » (p. 151)].*

Khadda et Kateb Yacine, dans leur élan novateur, n'oublient pas d'utiliser un langage moderne destiné à « déboulonner » des traditions séculaires, des tabous et des injustices ancestrales. Seulement, il est nécessaire de garder à l'esprit qu'il s'agit d'une Algérie, sinon inventée de toute pièce, magnifiée, poétisée par la peinture ou la littérature de ces artistes, donc qui reste dans le domaine du fantasme artistique et qui, du coup, devient un élément de défense face aux réticences et à la censure.

1.2.3 Modernité et abstraction

Bien sûr, lorsqu'on aborde un roman de Kateb Yacine ou une toile de Khadda, la difficulté de compréhension et un certain hermétisme freinent quelque peu l'aisance de la lecture. Néanmoins, nous savons déjà que très

¹ id. p. 112 et 113

souvent se cachent derrière « *la non-transparence* » de nombreux messages (idéologiques et artistiques) plus éloquents que la forme qui les véhicule. Joyce par exemple dans *Ulysse* ou *Finnagans Wake*, P. Eluard, Breton, ou encore dans le domaine pictural, Magritte, Tanguy, Ernst ... l'ont démontré. Nous le savons, cette volonté de « *non-transparence* » tente de donner à l'audience, l'impulsion nécessaire pour l'appropriation de l'œuvre d'art et ce, par le biais d'une seconde lecture devenue indispensable. Seulement, si l'abstraction reste un moyen pour créer de solides liens avec le public, n'est-elle pas aussi une stratégie esthétique prédestinée à lutter contre les détracteurs et la censure ? Comment, dans un pays frappé d'une multitude d'interdits, l'abstraction n'aurait-elle pu devenir l'unique arme capable de faire émerger un art spécifiquement nouveau en Algérie ? Khadda, comme on dit, est un peintre abstrait. Dans ses tableaux, le réalisme descriptif n'existe pas. L'exotisme, l'orientalisme comme l'aspect quotidien ne jaillissent jamais de ses œuvres. Désormais, le Maghreb n'est plus une terre de jouissance, un mythe luxurieux, mais bien une serre de modernité, de « *non-transparence* » d'abstraction. Il s'agit là d'une véritable conversion du regard. L'approche artistique ne peut plus être passive, elle doit faire l'effort de découvrir les voix que recèle l'abstraction, amener à l'évidence ce qui est, de prime abord, occulté, barré, frappé d'interdits de toutes sortes. Pour beaucoup, la peinture abstraite ne possède aucune fonction autonome. Elle ne sert qu'à remplir un espace, à embellir, produire des effets agréables et mystérieux. Ainsi est solidement ancrée l'idée que l'abstraction est une esthétique de surface qui ne témoigne d'aucune création plastique, d'aucun message artistique. Pourtant, avec Khadda, nous sommes en présence d'une peinture dynamique et non pas statique, d'une combinaison de signes et de formes qui parlent. En d'autres termes, au-delà du rôle mineur qu'on lui assigne, le signe a ici une fonction symbolique, idéologique, voire dans certains cas iconographique. Quand il utilise des formes calligraphiques, lorsqu'il les grave, il n'enferme à aucun moment l'observateur dans une perspective unique. La première particularité

de sa peinture est la constante liberté d'interprétation qu'elle insuffle. L'abstraction acquiert donc un statut différent puisque, tout en posant le problème du rapport entre le visible et l'expression artistique du réel, elle avance également l'idée d'une lecture multiple. N'est-ce pas là la marque d'une véritable créativité ? Ainsi donc, nous avons situé un horizon riche en virtualités d'après lequel nous pouvons tenter une approche plus juste de la peinture de Khadda. Mais, pour bien saisir l'audace esthétique de cette peinture, il convient d'ajouter que ces lectures multiples ne sont pas seulement dues à l'altruisme de l'artiste. La virtualité de ses toiles lui est aussi personnellement utile. C'est elle qui porte les messages les plus intimes, et surtout, qui déjoue les interdits dont tout artiste arabo-musulman est tributaire. En effet, il n'est pas superflu d'évoquer, pour la peinture, l'existence d'un tabou religieux qui se manifeste de façon différente, et dont la transposition picturale révèle le fonctionnement. Figure originale de la civilisation arabo-musulmane, la « *non-figuration* » est une trace de la matérialisation de la parole divine. L'exercice du signe est en fin de compte chargé de religiosité. En ne succombant jamais au réalisme, en produisant une peinture abstraite que chacun peut interpréter différemment, Khadda tente d'enraciner le public dans l'art, mais il s'abstient surtout de se mettre à dos le pouvoir religieux, principal opposant des arts et de la modernité. Voilà donc la raison pour laquelle il est possible d'envisager l'abstraction et la « *non-transparence* » dans sa peinture comme une véritable stratégie apte à déjouer la censure, toujours trop naïve et rarement capable de pousser la lecture dans ses retranchements les plus intimes.

Bien que cela puisse paraître paradoxal, c'est l'utilisation de la langue française qui offre à Kateb Yacine la possibilité de préserver une certaine authenticité, une sincérité de propos, ainsi qu'un moteur pour ses quêtes, notamment en ce qui concerne la modernité. Au Maghreb, dans les milieux intellectuels, urbains, au sein des couches sociales supérieures, l'utilisation du français reste un symbole de modernité. Ainsi, même si Kateb Yacine ne se

soumet pas à ce principe, la langue française fonctionne, malgré tout, comme un mode de séduction, comme un moyen de signifier au lecteur qu'il est l'apanage de la modernité. Cependant, l'emploi de la langue française n'étant pas totale, mais purement formelle (c'est-à-dire détournée de ses structures originelles), elle peut servir d'autres desseins, plus idéologiques. Ainsi, la plupart des dialogues se fondent sur un français courant, quotidien, basé sur bon nombre de réflexes (« *Lakhdar ! Quel nom de paysan ! Non, Sidi Ahmed n'était pas un homme ... Comment va ta mère ? Réponds donc ! Veux-tu manger ?* »¹) pour prouver le fait que la langue française reste aussi le mode d'expression du peuple. Mais, l'utilisation d'une langue non arabe, offre l'opportunité, à celui qui l'utilise, d'exorciser un certain nombre d'interdits et de tabous, entre autres religieux. Le français sert dans ce cas à exprimer tout ce qui prohibe la langue du Prophète. Les personnages de Kateb Yacine utilisent donc le français pour s'accorder une certaine violence langagière. C'est le cas par exemple de Si Mokhtar lors de son bref séjour sur la Terre Sainte : « *Ah ! mon père, vous êtes bien naïf. La moitié de ceux qui viennent ici n'ont que le commerce en tête ; c'est comme une foire annuelle patronnée par Dieu ... Mais je n'ai pas assez sur moi ...* »². De plus, puisque la langue française reste relativement épargnée des foudres islamiques, elle devient aussi un moyen d'exprimer plus ouvertement son intériorité. C'est donc un langage qui sert la modernité, dans le sens où il porte un progrès non plus matériel, mais sensible. La langue française est utile pour dire les choses différemment, un instrument quasi psychanalytique et libérateur : « *Cher Maître, je ne remettrai pas la copie ... c'est aujourd'hui le Mouloud ... Nos fêtes ne sont pas prévues dans vos calendriers. Les camarades ont bien fait de ne pas venir ... J'étais sûr d'être le premier à la composition ... Je suis un faux frère ! ... J'aime les sciences naturelles. Je remettrai feuille blanche* »³. Il ne fait, par conséquent, plus de doute que l'utilisation de la langue française correspond à une stratégie de l'auteur, pour détourner les interdits et les tabous traditionnels. Le roman *Nedjma* est un

¹ Kateb Yacine. *Nedjma*. Op.cit. p. 81

² id. p. 113

³ ibid. p. 209

récit continuellement perturbé par une sorte de délire poétique qui, dans un chaos formel, établit l'itinéraire de quatre personnages (Rachid, Mourad, Lakhdard et Mustapha), descendants du même ancêtre Keblout, qui s'acharnent à la poursuite de Nedjma, d'une jeune femme en train de se libérer et qui porte en elle toutes les contradictions de l'Algérie. Si le premier roman de Kateb Yacine était déjà ancré en pleine modernité, *Le Polygone étoilé* (1966) le supplante en matière d'originalité. Plus de soixante dix textes brassant tous les modes d'expression, où les genres littéraires sont intimement associés (théâtre, roman, poésie, genre journalistique, etc.). Ici l'abstraction est totale, intrinsèque au langage. La densité métaphorique est omniprésente et, de ce fait, chaque « *micro récit* » en rappelle un autre puisque toutes les références, toutes les situations sont équivoques. Les termes, en mouvement perpétuel, obéissent à des significations différentes, voire contradictoires. Il n'y a pas d'information sur les référents qui deviennent tour à tour : « *Prisonniers, nouveaux venus, les inconnus, les barbares, les rescapés, les protégés ...* »¹. L'imprécisibilité des lexèmes donne à la lecture un mystère quasiment absolu. Les gardiens aussi connaissent différentes nominations : « *des êtres rigides de grande taille, les êtres bizarres, les gardiens, les mains (qui les avaient attachées) ...* » etc. Si Kateb Yacine utilise toute sorte de métaphores, c'est pour éviter tout réalisme, pour éviter à son œuvre de prendre une dimension figurative. Mais, cela équivaldrait-il à affirmer qu'ainsi l'auteur cède au discours islamique, qu'il s'associe à l'idéologie arabo-musulmane traditionnelle ?

Avec Kateb Yacine, la littérature algérienne découvre la linguistique générale et la rhétorique, principalement le rôle prépondérant qu'elle joue dans « *l'art du récit* ». *Le Polygone étoilé* recèle un nombre impressionnant de figures. Métaphores, métaphores filées, métonymies, synecdoques se juxtaposent d'un bout à l'autre de l'œuvre, ce qui développe inévitablement une signification d'autant plus suggestive qu'elle est imprévisible. Comme l'a

¹ Kateb Yacine. *Le Polygone étoilé*. Op. cit. p. 8 à 10

dit P. Ricoeur : « *La métaphore est prise comme un poème en miniature* »¹. C'est elle qui transcende le texte en lui donnant l'alternative de développer d'autres orientations sémantiques dans « *les micro textes* » suivants. Le texte 36 par exemple fait glisser la lecture de la métaphore de « *prison* » à celle de « *chantier* ». « *Six heures. On nous réveille en sursaut, groupe par groupe, à coups de sifflets stridents au loin, la première équipe, recrutée hors du camp parmi ceux qu'on appelle « travailleurs libres » [...] notre rôle est de ramasser en tas tous les débris, puis de balayer le terrain [...] les « travailleurs libres » ont fini par nous rejoindre derrière les barbelés. Au travail !* »². N'est-ce pas la définition d'une écriture symbolique ? Tout est à démasquer, à creuser. La narration tout autant que les personnages sont continuellement déviés par l'illustration des figures de rhétorique. Ainsi lorsqu'on lit : « *Nous combattons entre deux camps qui s'affrontent tous les jours* »³, il faut comprendre le rôle des deux puissances pendant la seconde guerre mondiale, et pendant la guerre froide (rappelons que *le Polygone étoilé* fut écrit en pleine guerre froide, l'année même de l'intervention américaine au Vietnam). Ou encore dans la phrase : « *On l'adorait encore, et voici qu'il s'éliminait de lui-même, vieillard terrible, Raspoutine englouti dans l'encensoir en crue de nos génuflexions* »⁴. Raspoutine désigne, ici, Messali Hadj, le fondateur de l'Etoile du Nord et du P.P.A. Un décodage constant est indispensable lorsqu'on aborde l'œuvre de Kateb Yacine. Si l'on ne sait pas que « *La Voix des arabes* » était une radio égyptienne, que les « *Ulémas* » sont des notables algériens fondamentalistes, on ne comprend pas entièrement le texte. Toute est symbolique et mystérieux. Comme la détention que l'auteur décrit dans son livre sous la forme d'une chute dont on ne sait rien (« *Ils se sentirent aussitôt prisonniers* »⁵), la trame narrative est, elle aussi, mystérieuse. Mais, même si l'abstraction tend à éviter toute description figurative, elle ne s'apparente jamais à l'idéologie musulmane. La « *non-transparence* » est une arme pour

¹ Cité par K. Gaha dans *Métaphores et métonymies dans le Polygone étoilé* Op. cit. p. 37

² Kateb Yacine. *Le Polygone étoilé*. Op. cit. pp. 94.95

³ Kateb Yacine. Op. cit. p. 132

⁴ *ibid.* p. 140

⁵ *ibid.* p. 7

Kateb Yacine, un masque dissuasif à l'égard de ses détracteurs et de la censure, un marque persuasif dans le sens où il légitimise la modernité.

Ainsi, comme d'autres artistes avant eux, Khadda et Kateb Yacine jouent constamment de l'esthétique, de toutes les possibilités techniques qu'offrent la littérature et la peinture. Seulement, à la différence de bon nombre de leurs pairs, enfermés dans une catégorie restreinte, et tout en restant à l'intérieur des tendances de l'art moderne, ces deux artistes affirment un style personnel et original. Tout en étant propre, l'abstraction chez ces deux artistes s'inscrit sur le registre d'un langage déterminé qui suit de nombreuses règles fixes pour se signifier et pour être dès plus expressif. Le moment de « *l'anarchie esthétique* » n'est pas encore arrivé. Khadda et Kateb Yacine produisent des arts « *abstrait* », difficiles et obscurs, parce que c'est l'unique instrument pouvant servir leur quête de modernité et de libération.

1.3. DE LA MODERNITE A LA MYSTIFICATION SENSITIVE

Exaltée par une quête moderne, par la promesse d'une libération prochaine, transformée par une lente ré-appropriation de réflexes artistiques traditionnels enrichis d'une multitude de réflexions contemporaines tant au point de vue esthétique qu'idéologique ou langagier (abstraction, socialisme, utilisation de la langue française), l'image de l'Algérie renvoyée par la littérature de Kateb Yacine et la peinture de Khadda tient plus de la perception artistique que d'une observation objective de la réalité. A l'instar de Don Quichotte, de l'univers dans lequel il évolue, la réalité katébiennne est d'abord littéraire. Le réelle chez lui, comme dans les toiles de Khadda d'ailleurs n'est qu'un prétexte à la vraisemblance, un élément qui enrichit le décor artistique. Du mythe à la légende, en passant par l'histoire nationale ou par de nombreux évènements autobiographiques, les romans regorgent d'éléments fictionnels

ou, du moins, altérés par plusieurs facteurs décisifs : les « *on-dits* », l'évolution du regard vers une certaine maturité, ou encore l'omniprésence de l'oralité dans la diffusion de ces informations. De la même manière, usant de formes calligraphiques arabes, d'un chromatisme moderne, d'une stylisation avant gardiste, ainsi que d'une thématique au carrefour du passé, du présent et de l'avenir, Khadda nous donne à voir une Algérie subjective, fantasmée par une sensibilité artistique suraiguë.

D'après *Le Petit Larousse illustré*, le verbe « *mystifier* » admet deux sortes de significations. D'une part, il exprime l'action « *d'abuser de quelqu'un, de sa crédulité à ses dépens* », de « *tromper en donnant de la réalité une idée séduisante, mais fausse (une blague, un canular, une tromperie)* » d'autre part. Fort de cet éclaircissement sémantique et des analyses antérieures, nous voyons clairement que l'usage que font Khadda et Kateb Yacine de « *la non-transparence* », de l'abstraction peut légitimement s'inscrire dans le registre de ce que l'on pourrait nommer une « *mystification sensitive* » utilisée dans le but de tromper le locuteur, et de dépasser le visible. Seulement, dans quelle mesure, se servent-ils de tout ce qu'offre la modernité pour détourner, « *embellir* », et transformer la réalité algérienne ? Comment la mystification sensitive leur permet-elle de poursuivre leurs desseins idéologiques et artistiques ? En un mot, quel sens possède la mystification sensitive dans les quêtes d'identité et de modernité de Khadda et de Kateb Yacine ?

Nous avons pu voir qu'il serait fallacieux de prétendre trouver dans les œuvres de Kateb Yacine, sous prétexte que l'action se passe en orient ou que *Nedjma* est écrit en pleine guerre d'Algérie (1956), une narration réaliste, un récit linéaire et chronologique, des descriptions précises. Ici, l'information est rare, les textes multiples et enchevêtrés, la linéarité chaotique. *Nedjma* n'est pas un « *document* », encore moins un récit ethnographique. La réalité algérienne existe, mais elle est transformée par plusieurs paramètres : la dimension mythique, les références autobiographiques, le statut historique, la

suppression de l'existence d'un héros unique et central, ce qui confère au texte une épaisseur totalement collective, bien que partiellement saupoudrée d'éléments personnels. Ainsi, comme le dit C. Bonn : « *la réalité algérienne se trouve à l'intersection de ces différents paramètres chronologiques qui composent le roman* »¹. C'est dans « l'interaction » des différentes dimensions du récit que le lecteur doit trouver le sens véritable de la réalité que donne à observer l'auteur. Cependant, il s'agit de toujours garder à l'esprit que le réel objectif n'existe pas dans la réalité exprimée. Comme pour le héros de Cerventès, la réalité est ici totalement littéraire (A ce sujet, d'ailleurs, il est avéré que Kateb Yacine, dès l'école primaire, s'est totalement défini par rapport à la littérature et à l'écriture. Sachant que les professeurs de l'école française s'ingéniaient à nommer les élèves par leur patronyme [dans son cas Kateb Yacine], le jeune Yacine Kateb Yacine – premier pied de nez à l'impérialisme colonial – à inverser ses nom et prénom, ce qui donne [et c'est peut-être là que se situe sa première mystification] Kateb Yacine qui, en arabe signifie « L'écrivain Yacine »).

Le réalisme katébien ressemble à un amalgame concis de plusieurs époques que l'auteur incorpore en une seule (celle de la narration). Ainsi, le visible devient à la fois historique, politique, individuel, mythique quel que soit le niveau du récit. En effet, de nombreux éléments autobiographiques imprègnent la réalité. La ville de Constantine (cité ou est né l'écrivain) revêt une importance capitale dans *Nedjma*, ses déplacements de jeunesse dans l'est algérien sont repris dans le roman (Bône et Sétif), le personnage de Si Mokhtar ressemble étrangement « à Si Tahar Ben Lounissi qu'il a rencontré en 1946 [...] dans le futur foundouk de Nedjma »², les événements de Sétif, le voyage de Marseille à Paris, etc. De plus, interviennent bon nombre d'éléments historiques racontés par le biais d'une observation et d'un vécu personnels qui ont évolué avec le temps, transforment, indubitablement, la vraie réalité : les évocations des

¹ C. Bonn. *Nedjma de Kateb Yacine*. Paris, PUF, 1990. p. 8

² id. p. 8

manifestations sont magnifiées, l'emprisonnement et l'oppression sont quelque peu édulcorés par le recul, ou du moins pas transcrits tels quels ... Le substrat historique reste vérifiable, mais il s'agit ici de l'interpréter comme un outil soutenant la vraisemblance narrative, non pas comme un document d'historien. C'est par conséquent une mystification sensitive qu'élabore Kateb Yacine dans ses œuvres puisque dans *Nedjma* ou dans *Le Polygone étoilé* il donne une image « séduisante de la réalité, mais fausse », ou du moins transformée par une perception arbitraire. Outre l'omniprésente interaction des dimensions nationales et individuelles de la réalité, une troisième épaisseur intervient dans la narration, notamment dans celle de *Nedjma*, du *Polygone étoilé* et du *cercle des représailles* : les substrats mystiques et traditionnels. Dans ces œuvres, souvent fantasmées et magnifiées par l'auteur, les éléments mythologiques retracent un récit tribal – celui des Keblouti – qui, lui, revêt une dimension totalement collective et nationale, ce qui a pour conséquence de fiabiliser les descriptions. L'histoire de Keblout peut aisément se confondre avec celle du légendaire Abd el-kader (en 1847, après avoir mené la guerre contre les Français et acquit une autorité sur tout l'ouest algérien dû se rendre à Lamoricière avant d'être interné en France jusqu'en 1952), puisque ces deux fondateurs sont brisés par la conquête : « ... peu après, les six principaux mâles de la tribu eurent la tête tranchée, le même jour, l'un après l'autre ... Le vieux Keblout (pas le premier, l'un de ses héritiers directs) était mort à l'époque. Après les six exécutions, la tribu demeurait sans chef ... »¹. De plus, la présence d'une onomastique antique (Cirta, Hippone, Jugurtha ..), l'apparition de nombreux éléments andalous ajoutés à des récits narratifs qui correspondent à des concepts rituels (le vautour, la grotte ...) donnent aux œuvres de Kateb Yacine une épaisseur totalement mythique et légendaire, presque anachronique par rapport aux différentes traces de modernité présentes dans les œuvres. Ainsi, il paraît évident que la réalité katébiennne ne s'inscrit pas dans un réalisme objectif, puisque la réalité transmise n'est autre qu'un mélange de plusieurs substrats

¹ Kateb Yacine. *Nedjma*. Op. cit. p. 118

(historique, autobiographique, traditionnel et mythique) souvent véhiculés et transformés par l'oralité. De plus, la localisation géographique n'étant offerte que partiellement (« dans son éclatement »¹), la linéarité chronologique n'étant jamais respectée, ses œuvres correspondent à une exploration toujours nouvelle du visible, à l'utilisation des libertés que fournit la production artistique, notamment celle d'inventer une réalité, « un présent narratif » à la jonction d'une multitude d'époques qui, du coup, n'en forment qu'une. Voilà pourquoi, il paraît clair que la réalité katébienne est avant tout littéraire, donc virtuelle et capable de mystifier l'ensemble des lecteurs. De la même façon, la peinture de Khadda accumule ces différents substrats. La récurrence de la lettre arabe, de signes symboliques, de l'olivier ou de titres aux intonations mythiques ou légendaires (*Martyre, Tassili mouvement, Icare entêté, chute d'Icare, Icare helga pour legwal, Icare et Dédale* [Tableau n° IX] ...) offre aux toiles du peintre une véritable mesure mythique. Cependant, si l'on considère que la fluidité des formes et le chromatisme reflètent la modernité picturale, que le détournement et le silence spirituel de la calligraphie traditionnelle s'inscrivent dans une ère contemporaine et « socialiste », on voit bien qu'ici aussi la réalité n'est pas « réelle ». Elle n'est qu'une construction personnelle et arbitraire fondée par un amalgame de toutes les époques algériennes. Comme Kateb Yacine, Khadda, même s'il refuse toujours le réalisme descriptif, nous donne à observer une réalité purement artistique qui trompe le public par sa vraisemblance symbolique.

A l'image de l'auteur dramatique allemand B. Brecht dans des pièces telles que *L'Opéra de quat'sous* (1928) ou *Le cercle de craie caucasien* (1958), le théâtre katébien, en opposition au théâtre traditionnel où le spectateur (positivement ou négativement) tend à s'identifier au héros, invite à ce que l'on pourrait nommer « un effet de distanciation », c'est-à-dire à un jeu poussant l'acteur à ne pas se confondre avec son personnage, le spectateur à porter sur l'action théâtrale un regard critique et objectif qu'il accorde habituellement à la

¹ C. Bonn. *Nedjma de Kateb Yacine*. Op. cit. p. 16

réalité. Dans *Le cercle des représailles* par exemple, les dialogues, l'action dramatique ou les personnages poussent à cette distanciation. Les pièces se déroulent dans une ville qui pourrait être n'importe quelle cité nord-africaine : « *Casba, au delà des ruines romaines [...] C'est une rue d'Alger ou de Constantine, de Sétif ou de Guelma, de Tunis ou de Casablanca* »¹. Dans *La poudre d'intelligence*, la ville est présentée dans un décor réduit « *au strict minimum* » : « *Le décor est réduit au strict minimum : deux arbres et un pan de mur faisant écran. Un autre arbre en retrait, suggère le désert* »². Toute identification est donc interdite. S'il existe une précision identitaire, elle reste avant tout maghrébine. De plus, malgré un contexte différent, ce sont les mêmes personnages que dans *Nedjma* qui apparaissent : Lakhdar et ses trois compères, Nedjma ... Par conséquent, le rapprochement ne s'effectue pas entre le personnage et le public, mais entre le personnage présent et celui qu'il était trois dans plus tôt dans le roman, et ainsi s'élabore l'effet de distanciation susdit.

Parallèlement au théâtre de B. Brecht, et cela rentre parfaitement dans le registre de la mystification effectuée par Kateb Yacine, une certaine dimension ironique règne sur l'écriture dramatique. L'ironie sert ici à mystifier, à abuser de la naïveté du spectateur pour rendre perceptible des notions telles que : exploitation, liberté et émancipation. L'utilisation de la langue française est un élément de l'ironie katébiennne. Il s'agit d'improviser un langage qui créera, dans « *la langue ennemie* », des sensations, des réflexions, des revendications typiquement arabes. Dans le poème *Nedjma* ou le poème ou le couteau par exemple, se juxtaposent le français et une multitude de termes pleins d'arabismes, voire non traduits : « *Un luth faisait mousser les plaines [...] La fontaine où les saints galvanisaient « les bandits » [...] La Mosquée pour penser la blanche lisse [...] C'est ce poème d'arabie Nedjma qu'il fallait conserver [...] Nedjma je t'ai appris le dwan ...* ». Cette « *langue des chrétiens* » représente une véritable

¹ Kateb Yacine. *Le cadavre encerclé (Le cercle des représailles)*. Paris, Seuil, 1959. p. 15

² Kateb Yacine. *La poudre d'intelligence*. id. p. 86

« *boîte à merveilles* » pour Kateb Yacine - écrivain. Il peut y arracher une multitude de techniques, de mots ou d'expressions qui, en association avec une arabité langagière conservée, possèdent le don de lutter en faveur de sa culture maternelle. De plus, en choisissant d'inscrire son second roman sous le signe apparemment innocent du polygone, l'auteur ironise. En effet, le polygone est d'abord une figure géométrique décrite comme « *une ligne fermée possédant plusieurs angles* ». Mais, dans le jargon militaire, « *polygone* » se dit pour parler d'un champ de tir ou l'on fusillait les condamnés à mort. Kateb Yacine, quant à lui, a découvert cette seconde signification, plus sinistre, lors de son arrestation en 1945. Il s'en sert donc comme un mode de dénonciation destiné, en toute simplicité, à condamner une certaine autorité occidentale, celle-là même qui l'obligea à « *entrer dans le gueule du loup* » pour apprendre la langue française. Le rythme des phrases, décuplé par un style souvent bref, économique tant sur le plan des notations que sur celui de la ponctuation, contribue à appuyer l'idée d'une complicité renforcée entre les acteurs. Puisque chacun doit parfaitement connaître le texte de l'autre, communier harmonieusement à l'intérieur de l'espace scénique, le spectateur se trouve distancié par rapport aux personnages et à l'action qu'il ne perçoit plus que passivement. Ainsi, l'utilisation ironique de la langue française tend à renforcer l'hypothèse de l'existence d'une véritable mystification dans les œuvres de Kateb Yacine, puisque tout en utilisant ses mots, l'auteur ridiculise l'occupant :

*Le sergent fit sur son matelas
 La gueule clouée
 Comme s'il avait mangé ses dents
 Voilà un homme qui a fait toutes les guerres de son temps
 C'est normal, ça [...]
 Bouffée sur bouffée
 Il s'enfle comme un crapaud
 Il ne bondira plus
 Comme à vingt ans en Indochine¹*

¹Kateb Yacine. *Le Polygone étoilé*. Op. cit. pp. 81.82

Et tout en prônant en faveur de sa culture maternelle, tut en luttant pour l'émancipation de sa terre natale ; il n'hésite pas à se jouer des siens, à les mystifier voire les ridiculiser parfois : « *Les deux hommes, Rachid portant des lunettes noires, si Mokhtar s'affabulant d'un fez égyptien trop haut pour sa taille et trop vif pour son âge, étaient un perpétuel sujet de curiosité* »¹.

Dans l'expression picturale de Khadda aussi tout est mystification. La lettre arabe ne sert qu'un certain athéisme. Malgré son attirance pour les discours du parti, il refuse « *le réalisme socialiste* ». Derrière l'aspect muet de ces symboles se cache foule d'images et de référents éloquents. L'apparition de l'olivier et celle de « *Martyre* » contredisent sa non appartenance religieuse... Tout est à prendre avec une grande prudence. La mystification est constante, et du coup, c'est l'ensemble de la peinture qui est à relativiser. Elle n'offre aucune interprétation unique. Au contraire même, puisque derrière chaque sujet, chaque thème ou symbole se dissimule une multitude de sens complémentaires ou contradictoires.

Le potentiel mystificateur des œuvres de Khadda et Kateb Yacine donne à la lecture une position surprenante et délicate, une ouverture extrême issue d'une perpétuelle mystification des sens. Fort discret durant toute sa vie, trop souvent évité par les auteurs critiques et souffrant d'un manque de reconnaissance indiscutable, il est difficile de parler du cas du peintre. Ce n'est pas le cas de l'auteur. Ainsi pouvons-nous nous demander qu'elle est l'image de l'artiste qui imprègne l'œuvre, romanesque, poétique ou théâtrale de Kateb Yacine ? Comment peut-on expliquer le fait qu'en restant conscient, de son sens du contre pied, de l'ironie et du ridicule, Kateb Yacine, du début à la fin de sa carrière, réussit-il à tromper le lecteur ou le spectateur tout en étant accepté par l'ensemble des milieux intellectuels ?

D'abord, étant versé du côté du langage occidental, l'auteur algérien se trouve de ce fait, de prime abord, sous l'influence d'un imaginaire étrange aux mœurs et aux traditions nationales. Cependant, en s'inscrivant dans un

¹ Kateb Yacine. *Nedjma*. Op. cit. p. 85

discours malgré tout, anti-colonialiste, en luttant, à la fois contre la langue française en la colorant d'arabités ostentatoires, et contre la langue arabe (Kateb Yacine lutte avec le mouvement berbériste pour la remplacer par la langue berbère : le Tamazight), en ne dévoilant quasiment aucun sentiment religieux, en collaborant discrètement avec le colonialisme et le peuple juif (« *Nedjma a du sang juif, tout comme son modèle réel* »¹ et est née d'une mère française), en un mot, en nuisant à l'unité nationale tout en combattant pour l'obtenir, Kateb Yacine entoure son œuvre et sa personne d'un mystère quasi total. Seulement, en dépit des menaces et de son silence médiatique, malgré cet ensemble de positions ambivalentes et paradoxales, l'auteur possède une suite d'idées constantes, notamment celle d'une liberté universelle : « *Les peuples deviennent frères dans la mesure où ils deviennent libres. Quant à moi, j'aurai accompli ma plus belle mission si je gagnais de nouvelles sympathies françaises à la cause de l'indépendance algérienne* »². C'est là que semble résider sa plus grande mystification. Alors que chacun peut croire en un message en sa faveur, Kateb Yacine condamne l'aspect négatif de chacun des camps et par conséquent, lutte pour l'émancipation de tous.

« *Ni serviteur, ni soumis, ni maître absolu, mais simplement intermédiaire* »³, Kateb Yacine, et dans une certaine mesure Khadda puisque lui aussi a séjourné en France, n'hésite jamais à dresser une liste objective, sinon neutre, des maux et des oppressions qu'il rencontre. Le changement de perspective leur a été bénéfique dans le sens où cette période leur a donné l'occasion d'observer la culture de l'Autre de l'intérieur et la leur avec un recul indispensable à l'authenticité. Désormais, ces deux artistes se présentent comme les serviteurs de la pensée humaniste. C'est pourquoi ils luttent avec ferveur pour l'émancipation des cultures orientales et occidentales.

Nous pouvons donc voir que le dessein primordial de la mystification sensitive de ces deux artistes est de pouvoir, par la liberté de mouvements et

¹ C. Bonn. *Nedjma de Kateb Yacine*. Op. cit. p. 14

² Cité par Y. Bénou dans la revue *Europe* d'avril 1998. p. 45

³ P. Klee par M. Khatibi dans *Cherkaoui : La Passion du Signe*. Op. cit. p. 16

d'interprétations qu'offrent leurs œuvres respectives, se faire entendre de tous. Néanmoins, en dépit de cet apparent humanisme, nous sommes en droit de nous interroger sur les buts de cette mystification. En effet, n'est-elle pas aussi une « *idée séduisante* » qui plaide en leur faveur, qui tend à assurer plus encore la réussite de leurs propres ambitions ? N'est-elle pas un moyen d'attirer de nouveaux locuteurs, et ce dans tous les pays francophones ? En se masquant d'une continuelle ironie, en renforçant l'aspect chaotique de l'univers algérien par le biais de l'abstraction, de la juxtaposition, du mélange, des contradictions et paradoxes, n'est-ce pas là l'indice du désir de « *secouer* » l'Algérie en lui donnant le spectacle d'une nation sous son plus mauvais jour, de l'extraire de sa « *léthargie traditionnelle* » ? La brièveté d'un travail de DEA nous interdisant d'aller plus avant dans ces considérations, nous nous bornerons donc à ouvrir l'étude de Khadda et de Kateb Yacine sur un ensemble d'horizons susceptibles d'être contredits ou développés dans une prochaine étude. En tout cas, nous pouvons dire qu'au vu des éléments susdits, la mystification sensitive qu'élaborent en parallèle ces deux artistes sonne étrangement comme « une douce revanche » vis-à-vis des détracteurs. Ces artistes usent de la crédulité nationale et occidentale pour exprimer la nécessité de libération de « *l'homme nouveau* ».

Puisque Kateb Yacine et Khadda se présentent comme de véritables illusionnistes, comme de fins mystificateurs, il serait intéressant de vérifier l'ampleur de cette manipulation artistique. Lorsqu'on connaît leurs capacités pour la tromperie, leurs connaissances des cultures orientales et occidentales et des formes esthétiques en général, ne doit-on pas analyser l'identité même de leurs productions plastiques ou littéraires ? Ne doit-on pas prendre avec une extrême prudence tous les discours critiques proclamant leur esthétique respective sous l'influence occidentale ? En un mot, l'utilisation présumée des esthétiques européennes ne peut-elle pas correspondre à une certaine mystification sensitive ?

DEUXIEME PARTIE :

**L'INDEPENDANCE
ARTISTIQUE
ALGERIENNE**

Issu du développement de la société industrielle du XVIII^e siècle, le roman est souvent considéré comme la forme littéraire européenne par excellence et comme une matière d'importation pour les cultures étrangères, notamment pour les territoires francophones. Au début, du moins, les auteurs algériens ont, semble-t-il, adopté le genre romanesque pour signifier « *une orientation culturelle moderniste et laïque* »¹, comme le dit C. Bonn : « *pour mieux être vu par l'Autre, mieux vaut se décrire dans la langue et dans les termes de l'Autre* »². Ainsi, le critère réaliste que nous observons dans les premiers romans algériens de langue française (M. Feraoun : *Le fils du pauvre*, 1954) correspond à une « *politisation indirecte de l'écriture romanesque* »³ et semble également répondre au désir de visibilité d'un peuple qui cherche la reconnaissance de l'Autre. Dès lors, comme dans beaucoup de romans dits « *paysans* » (Balzac : *Les paysans*, 1944 ; Zola : *La terre ...*), M. Feraoun élabore une description misérabiliste d'un petit village de la montagne kabyle au début du siècle (« *Les familles pauvres du village mènent le genre de vie des riches lorsqu'elles le peuvent, sinon elles attendent. Le pauvre n'a pas de terre ou en a très peu. De quoi s'occuper quand il chôme. Son habitation se réduit à une seule pièce. Il partage la petite cour avec des voisins aussi gueux que lui, et la djema avec tout le monde ...* »⁴), description étonnamment faite du point de vue dominant du touriste. Le roman commence ainsi : « *Le touriste qui ose pénétrer au cœur de la Kabylie admire par conviction ou par devoir des sites qu'il trouve merveilleux* »⁵. Le lecteur, par conséquent, ne manque pas d'être frappé par l'instauration d'une certaine relation de pouvoir au sein de laquelle, quelques valeurs du pôle sujet (citations du théâtre de Molière ou de proverbes français par exemple) priment sur les valeurs intrinsèques du pôle objet qui, du coup, se

¹ C. Bonn. *Le roman algérien d'expression française*. Paris. Op. cit. p. 19

² id. p. 20

³ ibid. p. 20

⁴ M. Feraoun. *Le fils du pauvre*. Paris, Seuil, 1954. p. 18

⁵ id. p. 12

trouve aliéné par un sentiment d'humilité étouffant, d'où naît une frustration extrême du « *lecteur-objet* ». Néanmoins, si des romans comme *Le fils du pauvre* de M. Feraoun ou *La colline oubliée* de Mammeri s'adressent à un système de valeur occidentale tout en essayant de le reproduire, il n'en demeure pas moins que le fait même de parler de soi dérange la société arabomusulmane (la confession, par exemple, n'existe pas dans la religion islamique). Exhiber son intériorité dans une autobiographie choque donc aussi ce « *lecteur-objet* ». C'est ainsi que l'identité algérienne ne sort pas indemne de cette première tentative romanesque, qui a au moins eu le mérite de faire découvrir l'existence d'une sensibilité littéraire en Algérie.

Tardifs, et fondés sur un malentendu à la fois identitaire et référentiel, les romans algériens de langue française ont longtemps été considérés comme un genre émergent avec, d'après C. Bonn « *tout ce que ce mot peut comporter de paternalisme* »¹. En effet, « *toute littérature se légéitimise le plus souvent comme telle à partir de la visibilité de son histoire littéraire, de sa mémoire littéraire* »². Cependant, même s'il faut bien avouer qu'une des pratiques le plus souvent utilisée par les premiers romanciers algériens pour accéder à une véritable dimension littéraire a été « *le mimétisme qui consiste [...] à emprunter une forme et des thèmes sans réellement s'interroger sur leur adéquation au milieu dans lequel ils vivent* »³, la forme imprévisible des romans de Kateb Yacine semble naître de la rencontre d'une inquiétude identitaire profonde et d'un genre littéraire « *nomade* », capable d'absorber cette inquiétude et de la véhiculer. Le processus historique du domaine pictural algérien est semblable dans le sens que, lui aussi, est nouveau, dépourvu d'histoire artistique (la peinture au chevalet a été introduite en Algérie avec la colonisation française), que lui aussi, à ses débuts, s'est élaboré à partir de techniques esthétiques occidentales. Cependant, la littérature et la peinture algériennes ne sont pas

¹ C. Bonn. *Le roman algérien d'expression française*. Op. cit. p. 11

² id. p. 12

³ ibid. p. 12

dépourvues de mémoire. Au contraire même. Il existe un réservoir local traditionnel capable de développer des modalités artistiques inédites et imprévues, de bousculer l'ensemble des habitudes littéraires et picturales occidentales. Plus on s'enfonce dans les œuvres de Khadda et de Kateb Yacine, plus celles-ci apparaissent multiples, contradictoires, parfois plurielles, mais constamment rebelles aux définitions artistiques conventionnelles. Ces artistes eux-mêmes n'auraient su dire ce qu'ils étaient vraiment. Tous les deux sont les messagers d'une subversion moderne, de la promesse d'une société nouvelle qui n'étoufferait plus dans un monde personnel et narcissique, mais qui tentera de vivifier le peuple algérien. « *Il n'y a plus deux mondes, l'ancien et le nouveau. Il n'y a pas deux peuples, l'ancien et le nouveau. Il y a un même monde, un même peuple [...] une envergure assez puissante pour mettre l'homme et le temps face à face* »¹. L'inspiration et le génie débordant souvent du cadre de la conscience pour déboucher sur des issues imprévisibles, Kateb Yacine prétendait qu' « *il n'y a pas assez d'une vie pour venir à bout d'une œuvre d'art, et il n'est pas nécessaire d'y ouvrir de dérisoires lucarnes. Une œuvre d'art n'est pas une prison* »².

Il peut donc sembler qu'une étude comparative soit nécessaire pour éviter de tirer des conclusions hâtives qui ne seraient basées que sur une simple enquête biographique, sur un catalogue de sources et d'influences éventuelles. Est-il possible, au nom d'une théorie mécanique et occidentale de l'art, d'amoindrir les inspirations artistiques de ces deux artistes modernes en en faisant de pâles disciples d'artistes occidentaux renommés? Même si les ressemblances et les convergences paraissent, a priori, évidentes, supposent-elles forcément « *influences* » ou « *emprunts* » telle que le supposerait une approche littéraire critique traditionnelle ?

¹ Kateb Yacine. *Europe. Doïtoïevski, Maïnkovski et les théoriciens russes*. p. 10

² Kateb Yacine. *Europe*. n° 131.132. Nov. Déc. 1956

2.1 KATEB YACINE ET MOHAMMED KHADDA FACE AUX INFLUENCES FRANCAISES

2.1.1. La mise à mort de l'Etranger

Le cercle des représailles de Kateb Yacine, *L'Etranger* ou *La peste* de Camus, sont des chroniques d'une ville algérienne (Oran pour Camus, Alger pour Kateb Yacine) ravagée par la violence. Cependant, bien que l'auteur français soit né en Algérie (Mondovi), qu'il ait, lui aussi, contesté les excès de la colonisation en fréquentant les groupes communistes ou en publiant des articles en faveur de la trêve civile dans la presse algérienne en 1956, et surtout malgré le fait que la critique de l'époque se soit particulièrement attachée à souligner les liens entre Camus et Kateb Yacine, il paraît quelque peu simpliste de réduire ce dernier au rang de disciple de l'auteur français, notamment de son roman *L'Etranger* (1942). Dans cette œuvre, Camus s'inscrit dans une philosophie existentialiste où, tout homme est « un condamné en sursis »¹ et dont la seule façon de gérer cette absurdité est de « vivre absurdement »². Or, que ce soit dans *Nedjma* ou dans *Le Polygone étoilé*, Kateb Yacine utilise une philosophie toute autre, et beaucoup plus optimiste. A travers une littérature inédite et subversive, une énergie idéologique moderne, apparaît la naissance d'un homme nouveau. La dynamique nouvelle de l'écriture katébienne s'abreuve d'espoirs multiples : identitaires, libérateurs ... L'antagonisme de ces deux forces sont « la pauvreté et la lumière » qui tirent en sens opposé pour déchirer un être au bord de la névrose, n'existe pas dans les œuvres de Kateb Yacine. D'un côté, bien sûr, l'angoisse, la solitude et la détresse sont présentes, comme dans *L'Etranger*. (« Pour que tout soit « consommé, pour que je me sente moins seul, il me restait à souhaiter qu'il y ait « beaucoup de spectateurs le jour de mon

¹ H. Mitterrand. *Littérature du XX^e siècle*. Paris, Nathan, 1994. p. 296

² id. p. 296

exécution et qu'ils m'accueillent avec « des « cris de haine »¹ ; Ils étaient maintenant dix neuf dans la salle.

« Le coiffeur Si Khelifa hurlait toujours [...]

« Ceux qui avaient les os brisés à coups de crosse, comme le cultivateur, ne pouvaient « rassembler leurs membres et faire de la place »²). Mais alors que dans le roman de

Camus, l'exaltation des paysages et de la nature environnante contraste, par l'avidité de plaisirs qu'elle suggère, avec l'esprit et le comportement de Meursault (« En sortant du palais de justice [...] j'ai reconnu un court instant l'odeur et la couleur du soir d'été. Dans l'obscurité de ma prison roulante [...] les derniers oiseaux dans le square [...] et cette rumeur du ciel avant que la nuit bascule dans le port [...]. Comme si les chemins familiers tracés dans les ciels d'été pouvaient mener aussi bien aux prisons qu'aux sommeils innocents »³), dans les œuvres de Kateb Yacine

préside une certaine harmonie chaotique entre l'environnement et l'intériorité des personnages. La géographie des lieux, les paysages, les cités et l'esprit humain suggèrent tous la désolation, la tristesse et le chaos : « ... la ville devenait irrespirable, étourdissante ainsi qu'une salle de jeu, pour le meilleur et pour le pire ; les habitants de toujours ne se distinguaient plus des aventuriers »⁴. C'est ainsi que la moindre lueur devient, ici, un prétexte pour célébrer la vie et un espoir en l'avenir : « Il ne convient pas de se morfondre. Passons une dernière soirée fraternelle ... »⁵.

Il est bon de garder à l'esprit que, malgré un attachement évident à l'Algérie, Camus est d'abord ce que l'on appelle un « écrivain colonial », dont les protagonistes principaux ne sont pas toujours d'origine algérienne bien qu'ils évoluent dans un milieu exotique (Meursault, Marie, le procureur, l'avocat, Raymond, etc.). Kateb Yacine, quant à lui, peint une Algérie qui ne correspond absolument pas aux clichés d'une carte postale, et entretient une étroite relation avec des personnages qui, mis à part Nedjma, sont de purs

¹ A. Camus. *L'Étranger*. Paris, Gallimard, 1942. p. 186

² Kateb Yacine. *Nedjma*. Op. cit. p. 53

³ id. p. 149

⁴ ibid. p. 87

⁵ ibid. p. 27

algériens (Si Mokhtar, Rachid, Mourad, Mustapha, Lakhdar ...). Les colonisateurs sont, par conséquent, en arrière plan. Les rôles et les fonctions romanesques sont inversés, l'essentiel étant la description allusive de la société nord-africaine qui, du coup, devient moins stéréotypée et beaucoup plus contemporaine et vivante : « *Les personnes déplacées ne manquaient pas dans notre ville de Bône, les deux guerres, l'essor du port [...] bref, le flot de chômeurs sortis des casernes ; partis et revenus par le même port ...* »¹. Kateb Yacine fait exploser l'exotisme et le pittoresque de la littérature algérienne traditionnelle. Dans la première et la cinquième partie de *Nedjma*, l'aspect exotique paraît même inversé. Le colonisateur français devient l'objet d'une étude ethnographique menée par les autochtones : « *La présence du juge de paix rend son assurance à l'orateur ; le juge est gai ; il saute au cou de son plaideur préféré ; pour ne pas perdre l'équilibre, les deux hommes de loi prennent place auprès de la Beauté. Madame Nora leur apporte machinalement le menu [...]. Madame Dubac, les lèvres luisantes, en mange précisément ...* »². Il s'agit, dans ce roman, d'une véritable prise de la parole de l'algérien colonisé. Désormais ce dernier a la maîtrise du langage, il se reconnaît lui-même (« *Je pense donc je suis* » : Descartes) et par conséquent, se place dans des conditions d'émancipation, de possession d'une identité enfin retrouvée, que l'expérience littéraire de Camus avait délaissée. La possibilité de dire « *je* » correspond ainsi à une mise à distance de l'objet (le colonisé) qui du coup devient un objet esthétique dont Kateb Yacine et ses protagonistes se servent à profusion : « *Albert a les yeux bleus ; son visage est couvert de petits boutons purulents ; sa culotte de velours jaune est trop courte ; il traîne des bottines au bout luisant et bombé, qui esquissent une sorte de physionomie drolatique et renfrognée ...* »³.

¹ ibid. p. 86

² ibid. p. 193

³ ibid. p. 205

Enfin, en lisant la thèse de N. Khadda, nous pouvons, semble-t-il, trouver un appui supplémentaire pour notre analyse, puisqu'elle s'attache à démontrer que « *l'écriture blanche* » de la première et de la cinquième partie de *Nedjma* qui contraste avec le reste du roman, ne serait pas une influence de Camus mais, au contraire, une parodie de *L'Etranger*. Aussi, à l'instar de N. Khadda, nous pouvons analyser comme telle l'absurdité du meurtre de Mourad (« *Alors Mourad entra d'un pas feutré [...]. Un coup de genou frappa le corps de l'entrepreneur [...]. Mourad à son tour s'acharna, ne put retenir ses coups. Lorsqu'il reprit conscience, il était solidement attaché près des deux corps ...* »¹). Le crime est inspiré par l'environnement. Mais, ici, le meurtre est inversé, c'est le colonisé qui tue le colonisateur. *Nedjma* s'apparente donc à une sorte d'anti-modèle de *L'Etranger*. De plus, lors des épisodes qui se passent au chantier, les polarités sont inversées. Les travailleurs algériens observent Mr Ernest (« *Aujourd'hui le repos du chef tourne autrement qu'hier. Il mastique. Il grogne quelque chose du côté de Ouzy. Le sourire se fige. Elle regarde à ses pieds* »²) le provoquent et le soumettent enfin : « *Possible que Mr Ernest soit de ces chefs qu'il faut mener à la baguette* »³. Il se peut donc bien que ces deux parties de *Nedjma* correspondent à une véritable parodie de *L'Etranger*. L'ensemble des perspectives est inversé, le colonisateur n'a plus la force absolue, le personnage arabo-musulman a retrouvé une place conséquente, ce qui nous fait dire que plus qu'une simple influence, ces séquences correspondent surtout à une réponse aux horizons d'attente du peuple algérien et de l'homme nouveau. Pour dissiper plus encore ce malentendu, Kateb Yacine ne s'est pas polarisé sur ce seul modèle antithétique. Il a vite compris qu'il serait donner trop d'importance à un auteur que de « s'acharner » sur une seule expression littéraire. L'ambition de l'auteur algérien est avant tout de déstabiliser le genre romanesque dans sa totalité, d'offrir une grille de lecture moderne du réel, plus approprié à la sensibilité de l'Algérie.

¹ *ibid.* p. 25

² *ibid.* p. 11

³ *ibid.* p. 10

2.1.2. Homme nouveau et Nouveau roman

Dans sa thèse, J. Arnaud s'insurge avec violence contre les propos de O. de Magny ¹, notamment contre son analyse de *Nedjma* dans laquelle il tire un parallèle simpliste entre la mise à distance du discours romanesque de Kateb Yacine et celle effectuée, dans les années 50, par les théoriciens du Nouveau Roman. J. Arnaud s'élève contre cette idée en avançant, pour commencer, l'absence d'intérêt de cet auteur pour les nouveaux romanciers, principalement en ce qui concerne leurs recherches formelles : « *Nedjma n'est pas un roman français [...] et il faut se garder de trop la rationaliser* »².

Il n'empêche qu'à première vue, les convergences et les similitudes entre Kateb Yacine et le Nouveau Roman peuvent paraître évidentes. Cependant, à l'image de M. Gontard, nous nous servirons de ces ressemblances pour enrichir la lecture de ses œuvres. Il semble nécessaire d'effectuer une analyse comparative pour sortir *Nedjma* ou *Le Polygone étoilé* d'un enfermement auquel ces œuvres sont souvent sujettes. Nous avons souhaité soulever un maximum d'interrogations qui, bien sûr, ne pourront être traitées de manière exhaustive, mais qui pourront être l'objet d'un développement dans un futur travail.

On pourrait aisément définir l'idéologie du Nouveau Roman comme « *la volonté d'une recherche toujours renouvelée* »³, une volonté théorisée dans de nombreux recueils de textes théoriques et didactiques : *L'ère du soupçon* (1918) de N. Sarraute, *Pour un nouveau roman* (1963) d'A. Robbe-Grillet, *Problème du nouveau roman* (1967) de J. Ricardou, etc. Dans son ouvrage, A. Robbe-Grillet affirme clairement que les modèles du Nouveau Roman sont, entre autres, Joyce, Roussel, Kafka, Flaubert et les romanciers russes et

¹ O. de Magny. *Esprit*. Juillet. Août 1958

² J. Arnaud. *Le cas Kateb Yacine*. Op. cit. p. 666

³ H. Mitterrand. *Littérature du XX^e siècle*. Op. cit. p. 284

anglais. Dans son livre autobiographique *Le miroir qui revient* (1985), A. Robbe-Grillet décrit également l'admiration qu'il entretient pour *L'Étranger* de Camus, ainsi que pour *La nausée* de J. P. Sartre. Souvent défini comme une crise des valeurs romanesques, le Nouveau Roman devient ainsi « l'expression d'une crise »¹, et l'illustration d'une période contestataire au moins du point de vue esthétique et formel. J. Ricardou prétend que « le récit est contesté soit par l'excès de constructions trop savantes, soit par l'abondance des enlissements descriptifs, soit par la scissiparité des mises en abîmes et l'ébranlement de diverses variantes ; cependant, tant bien que mal, il parvient à sauvegarder une certaine unité ». *Les Gommages* (1953) de Robbe-Grillet, *Le passage de Milan* (1954) de M. Butor ou *La modification* (1957) de N. Sarraute, en sont de parfaites illustrations. La dynamique qui anime cette mouvance littéraire reste, d'abord, didactique, « la théorie l'emporte sur la pratique qui refuse toujours de s'avouer comme telle »². Pourtant, les œuvres des nouveaux romanciers sont constamment suivies de nombreux recueils d'essais ou de réflexions littéraires dus aux auteurs du Nouveau Roman eux-mêmes (Robbe-Grillet : *Essai sur le Nouveau Roman* en 1964 ; J. Ricardou : *Le Nouveau Roman* en 1973). Kateb Yacine a toujours refusé de théoriser ses œuvres, qu'elles soient poétiques, romanesques ou dramatiques. Le mystère de la production esthétique de Kateb Yacine est quasiment total. Kateb Yacine prétend même avoir élaboré *Nedjma* par le jeu du hasard, en récoltant et rassemblant un ensemble de textes épars, oubliés au fond d'un tiroir³. Son approche littéraire est, par conséquent, totalement antipathique avec celle des nouveaux romanciers. Comment expliquer qu'avec une esthétique formelle presque similaire, Kateb Yacine, dans sa pratique, nous donne tellement à voir, alors que chez les nouveaux romanciers les perspectives sont quasiment nulles ? Serait-ce que les moyens littéraires de l'auteur algérien ont « la force de ses théories artistiques » ?

¹ J. Ricardou. *Problème du Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1967. p. 10

² H. Mitterrand. *Littérature du XX^e siècle*. Op. cit. p. 284

³ Propos de C. Bonn. *Cours de mars 2001*

Le Polygone étoilé, en effet, ressemble aux œuvres du Nouveau Roman, dans le sens où lui aussi se présente comme un recueil d'une multitude de micro-textes. Cependant, il semble impensable d'y voir les mêmes tenants et aboutissants. Quand la prolifération des textes dans le Nouveau Roman répond à une préoccupation caractéristique de la pensée contemporaine occidentale (le sens de « *l'aléatoire* » et du hasard), la profusion de textes dans les œuvres de Kateb Yacine correspond à une sorte de « *philosophie littéraire* » qui perçoit la littérature dans « *sa fonction performative* ». Comme nous le verrons plus largement dans la troisième partie, il utilise déjà ce qu'Austin théoriserait plus tard dans son œuvre : *Quand dire c'est faire !* (1970).

Ensuite, quelques différences semblent apparaître au niveau de la perception du temps entre les œuvres du Nouveau Roman et celles de Kateb Yacine. *Les Géorgiques* de C. Simon par exemple consacre une rupture fondamentale avec le roman traditionnel, en adoptant un mode de narration discontinu qui affiche clairement la volonté d'édifier une structure nouvelle et originale, dans laquelle le nouveau romancier met en évidence ses interrogations majeures (histoire, mémoire, ...). *Les voyeurs* de Robbe-Grillet offre, lui aussi, une dislocation de la temporalité. Quatre durées différentes se chevauchent dans les mêmes séquences narratives. Kateb Yacine, dans *Nedjma* ou dans *Le Polygone étoilé* par exemple, ne disloque que partiellement le temps puisque la perception du temps est de type linéaire, au moins dans chacun des micro-textes. C'est une structure circulaire qui conditionne le roman. De plus, à la différence du Nouveau Roman, même si l'œuvre et certains textes finissent par les mêmes séquences, il n'y a pas, chez lui, de modification de perspective. La temporalité est simplement circulaire :

« Si Mourad était là, ils pourraient prendre les points cardinaux ; ils pourraient
« s'en tenir chacun à une direction précise.
« Mais Mourad n'est pas là. Ils songent à Mourad.
« [...]

« – Je vais à Constantine, dit Rachid.
« – Allons, dit Lakhadar. Je t’accompagne jusqu’à Bône. Et toi, Mustapha ?
« – Je prends un autre chemin.
« Les deux ombres se dissipent sur la route »¹.

L'intrigue est maintenue dans *Nedjma*. Tout en jouant de l'Histoire nationale, de la sienne, Kateb Yacine n'en fait pas un élément majeur, contrairement à C. Simon dans une œuvre telle que *Histoire* (1967) ou *Route des Flandres* (1960). Ici, la mémoire personnelle est presque anecdotique, et correspond seulement à quelques souvenirs édifiants ; l'école, les manifestations de Sétif, la prison et un bref séjour en France. Bref, chaque élément du passé (tous en rapport direct avec l'Histoire récente de l'Algérie) illustre et explique un état de fait présent, déchirant : la perte de l'identité algérienne. Mais, dans *Nedjma*, cette dimension collective est intrinsèque à l'intrigue. C'est l'histoire de quatre algériens en quête d'une Algérie symbolique : *Nedjma*. Cependant ici, la dimension collective n'empêche aucunement les distinctions. Les protagonistes sont différenciés et différenciables les uns des autres. Tous possèdent une physionomie et une intériorité différente. Il est parfaitement impossible de confondre Si Mokhtar et Rachid : « ... Rachid portant des lunettes noires, Si Mokhtar s'affublant d'un fez égyptien trop haut pour sa taille [...] son ami deux fois plus âgé que lui »². Chacun renferme une sensibilité propre qu'il exprime de différentes manières : un journal intime pour Mustapha, le délire et la folie pour Rachid (« La crise de paludisme passée, Rachid ne revint jamais plus sur ces paroles ; il semblait lui-même considérer tout ce qu'il avait dit comme un délire ; et moi, je ne voulais pas non plus revenir là-dessus, car je croyais savoir tout ce qu'il m'était révélé ... »³) dans lesquels ils disent « je », donc effectuent une distanciation qui les fait exister en tant que personnages : « J'étais dans un bouge, à observer une jeune courtisane, quand le marchand est entré. Me voyant, il a fait un mouvement de retrait, trop tard. Je suis allé à

¹ Kateb Yacine. *Nedjma*. Op.cit. pp. 31.32 et pp. 244.245

² id. p. 85

³ ibid. p. 97

lui ... »¹. Ce ne sont pas là les seuls éléments antagonistes qui existent entre les œuvres du Nouveau Roman et celles de Kateb Yacine. Le lecteur du Nouveau Roman ne peut manquer d'être surpris par une somme de descriptions très longues et très minutieuses de certains lieux (le temple de Vanadé dans *Topographie d'une cité fantôme* de Robbe-Grillet), ainsi que par la fascination qu'exercent certains objets communs, certains insectes ou certains symboles sur l'esthétique du nouveau romancier (le triangle pour Robbe-Grillet ; le cercle pour C. Simon ; la tomate dans *Les Gommages* ...). J.P. Domecq dans *Le pari littéraire* exprime, d'ailleurs, tout l'espoir du Nouveau Roman pour la description : « Mesurer les distances afin de couper, sans pathos, les liens idéologiquement préétablis entre le monde et nous, mesurer les distances, sans vain regret, sans haine, sans désespoir, entre ce qui est séparé, doit permettre d'identifier ce qui ne l'est pas, ce qui est un, puisqu'il est faux que tout soit double – faux ou du moins provisoire [...]. Provisoire pour ce qui est de l'homme, voilà notre espoir »². C'est la notion de « littérature objective » qui est, ici, en jeu. Chez les nouveaux romanciers, les objets et les êtres sont présentés sur un même pied d'égalité, leur condition étant seulement « d'être là ». Dans les romans de Kateb Yacine, au contraire, le style descriptif est amplement épuré, voire presque inexistant. Dans *Nedjma*, Constantine se limite à une vue d'ensemble lors de l'arrivée de Rachid en train, puis à une brève description de deux quartiers de la ville : celui de ses parents et celui de la fumerie : « L'écrasante » annonçait l'homme dressé à la portière [...] Elevée graduellement vers les promontoires abrupts qui surplombent la contrée des hauts plateaux couverts de forêts [...] Rachid était arrivé ... Il revenait d'une longue absence [...] C'était bien le rocher natal deux fois déserté par Rachid »³. L'objet (le couteau dans *Nedjma* et *Le Polygone étoilé*), même s'il est profondément symbolique, n'est jamais décrit avec précision (« Le couteau valait bien cent cinquante francs »⁴). C'est ainsi que les œuvres de Kateb Yacine parviennent à éviter ce que G. Genette a appelé « une

¹ ibid. p. 75

² J. Ph. Domecq. *Le pari littéraire*. Paris, Esprit, 1994

³ Kateb Yacine. *Nedjma*. Op. cit. pp. 143.144

⁴ id. p. 9

troublante irréalité », pour nous offrir une écriture qui, elle, peut apparaître objective dans le sens où l'auteur ne s'investit que partiellement dans l'objet décrit, ce qui laisse, aux lecteurs, un champ de liberté conséquent. Kateb Yacine le disait : « *l'œuvre d'art n'est pas une prison* ». Il supprime ainsi l'idée du point de vue unique. *Nedjma* et *Le Polygone étoilé* nous proposent une lecture active imposant systématiquement une implication totale du lecteur.

Enfin, c'est le sens même du discours qui diffère entre le Nouveau Roman et Kateb Yacine. Dans *Portrait d'inconnu* (1948) ou dans *Martereau* (1953), N. Sarraute s'attache à exprimer « *le microscopique des sous conversations* », tout ce qui n'est pas dit, c'est-à-dire, non pas l'implicité, mais la vie souterraine des personnages qui, du coup, ne deviennent que des apparences. L'ensemble de son œuvre véhicule, en fait, l'idée que « *quand on a l'impression qu'il ne se passe rien, qu'il n'y a rien, il y a quelque chose qui se développe. Plus cela est à peine visible et paraît anodin à l'extérieur, plus cela (m')intéresse* »¹. Dans les romans de Kateb Yacine, au contraire, les propos des personnages n'ont jamais rien d'anodin et de superficiel. Même s'ils paraissent, à première vue, simples, incohérents ou mystérieux, chaque discours fournit de nombreuses informations importantes, de l'ordre de l'intimité mais pas du souterrain. C'est ici l'expression de maux / mots intérieurs enfouis qui surgissent du texte pour se signifier par rapport à l'Autre :

« *Mère le mur est haut !*
« *Me voilà dans une ville en ruines ce printemps.*
« *Me voilà dans les murs de Lambèse, mais les romains sont remplacés par les*
« *corses ; tous corses,*
« *Tous gardiens de prisons, et nous prenons la succession des esclaves ...* »².

Aussi, c'est peut-être pour exprimer cette intériorité étouffante que Kateb Yacine, dans *Le Polygone étoilé*, use des structures et des formes

¹ N. Sarraute. Citée dans *Mitterand : Littérature du XX^e siècle*. Op. cit. p. 287

² Kateb Yacine. *Nedjma*. Op. cit. pp. 38.39

poétiques, parce qu'à la différence du genre romanesque qui a pour fonction de représenter, la poésie reste la forme littéraire la plus apte à exprimer le MOI profond :

« *Dans le monde d'un chat*
« *Il n'y a pas de ligne droite*
« *Observez un chat*
« *Poursuivi entre quatre murs*
« *Par le chien du propriétaire*
« *Et dites moi*
« *S'il existe pour le chat*
« *La moindre ligne droite ...* »¹.

Ainsi, à la différence de ce qui se passe dans le Nouveau Roman, le personnage katébien ne devient pas « *une momie* ». Son existence n'est pas contestée. Les glissements constants du « *je* » vers la troisième personne du singulier, ont le don, non pas de déplacer le protagoniste, mais de le pourvoir d'une mobilité surprenante : « *Au tournant se tenait mon père, le quatrième soupirant [...] Lorsque je naquis, lorsque s'élevèrent mes premiers cris parmi les imprécations de ma mère déjà veuve, l'enquête suivait son cours* »². Puis : « *Elle vint à Constantine sans que Rachid sut comment. Il ne devait jamais le savoir, ni par elle, ni par Si Mokhtar* »³.

Par conséquent, nous voyons bien que Kateb Yacine, à la différence des théoriciens du Nouveau Roman, considère la mise en mots « *d'un monde vu* » comme une nécessité. Ainsi, même si lorsqu'il aborde une œuvre de Kateb Yacine ou du Nouveau Roman, le lecteur fait l'expérience d'une lisibilité difficile, il nous est impossible d'approuver un quelconque lien entre ces deux expressions littéraires. La multiplication des divergences est telle qu'il apparaît hors de propos de faire de lui « un nouveau romancier maghrébin ». Au contraire même, il est avéré que la dislocation du temps conditionne à la fois l'esthétique du Nouveau Roman et celle de Kateb Yacine. Dans l'une comme dans l'autre, le temps est en suspens, les séquences se répètent et se percutent certes. Mais nous savons que la circularité et la suspension de la

¹ Kateb Yacine. *Le Polygone étoilé*. Op. cit. pp. 86.87

² id. pp. 94.95

³ ibid. p. 98

temporalité est une perception sensible typiquement orientale : l'oralité maghrébine, une œuvre phare telle que *Les mille et une nuits* en sont de parfaites illustrations. Le Clézio dans *Désert* reprendra cette structure pour donner à ce roman un cachet encore plus oriental. Par conséquent, est-il véritablement impossible de renverser la thèse des influences et des emprunts, c'est-à-dire faire du Nouveau Roman « l'emprunteur », le pillier de traditions outre méditerranéennes ? La peinture de Picasso, déjà, s'était appropriée certaines formes techniques, certains motifs de « l'art nègre », pourquoi n'en serait-il pas de même pour la littérature ?

2.1.3. La prose nervalienne et l'écriture katébiennne

En 1983, Nerval insère dans *Odelettes*, une quinzaine de courts poèmes écrits, pour la plupart, dans les années 1830. Ainsi, en dépit de l'utilisation de quelques conventions formelles, rien ne paraît simple et distinct au sein de la sensibilité littéraire de Nerval. Malgré l'emprunt d'une structure et d'une métrique traditionnelle, le poète français, sous l'influence du travail de Verlaine, joue de manière ambiguë de tous les temps de la narration poétique. Aussi, dans des textes tels qu'*Un avril printanier*, *Un coucher de soleil* ou encore *Un air très vieux*, la palette temporelle, la couleur et le jeu de lumière sont remarquables, au point d'y voir de véritables œuvres modernes. Dans son ouvrage *L'âme romantique et le rêve*, A. Béguin dira même de Nerval qu'il est « un précurseur aventuré cent ans plus tôt sur les chemins de la poésie moderne »¹. Ainsi, le développement d'une poétique moderne en Algérie par le biais de Kateb Yacine semble suivre à peu près le même itinéraire que celui de Nerval. Certains de ses textes associent également la prose et la poésie.

¹ A. Béguin. *L'âme romantique et le rêve*. Citée dans *Mitterrand : Littérature du XIV^e siècle*. Paris, Nathan, 1994. p. 469

Déserteur par exemple commence par de la prose (« *Jeté en liberté à la nuit noire, il erre et s'arrête à un rien. A l'ombre de la patrie des morts, toutes les superstitions pleuvent sur lui. Mais les oiseaux de proie ne peuvent que l'attendrir ...* »¹) et enchaîne sur de la poésie en vers :

« *Il erre à la nuit noire, moins nu*
« *Plus fort qu'on ne croyait*
« *Hérisson dépisté dans la forêt qu'il porte en lui*
« *Il semble avoir perdu la tête, il joue avec ses muscles*
« *Dans la forêt qu'il porte en lui ...* »².

Cependant, à la différence de l'esthétique nervalienne, Kateb Yacine, lui, tout en faisant exploser le genre traditionnel, disloque également la métrique poétique. Dans *Le Polygone étoilé* par exemple, les modes de versifications, les rimes ne sont jamais respectés :

« *Il tire*
« *Bouffée sur bouffée*
« *Il s'enfle comme un crapaud*
« *in ne bondira plus*
« *Comme à vingt ans en Indochine* »³.

Une autre partie de l'œuvre de Nerval retiendra notre attention, tant les convergences avec l'auteur algérien peuvent, a priori, suggérer l'existence d'influences ou d'emprunts. En 1852, Nerval publie *Les illuminés* (sous-titré : *Les précurseurs du socialisme*) qui se présente, en fait, comme des fragments de textes épars sans unité apparente, voire sans signification. Il paraît, par conséquent, fort surprenant de trouver deux auteurs qui, à un siècle d'intervalle, usent d'une même technique romanesque, qui plus est, alimentée d'une dimension idéologique et poétique similaire (Nerval a notamment commenté la pensée du socialisme utopique de P. Leroux). Mais, là encore, les convergences signifient-elles automatiquement emprunts ? Le message de ces curieuses anthologies est-il identique ? L'esthétique même est-elle semblable ?

¹ Kateb Yacine. *L'œuvre en fragments*. Op. cit. p. 95

² id. p. 95

³ Kateb Yacine. *Le Polygone étoilé*. Op. cit. p. 82

Lorsqu'on aborde le texte de Nerval consacré à *la folie de Raoul Spifame*, nous ne manquons pas d'être frappé par le type de texte qui nous est donné à observer. Comme le faisaient, jadis, les grands historiens antiques (notamment romains), l'auteur dresse, ici, une sorte de portrait biographique et historique d'un personnage qu'il présente de façon didactique et pédagogique : « *Nous allons vous raconter la folie d'un personnage fort singulier qui vécut vers le milieu du XVI^e siècle. Raoul Spifame, seigneur des Granges, était un Seigneur sans seigneurie, comme il y en avait tant déjà dans cette époque de ruines et de guerre qui frappait toutes les hautes maisons de France* »¹. De manière fort structurée, illustrée d'anecdotes précises, Nerval poursuit sa biographie historique exhaustive et chronologique (« *Quant à Raoul, depuis ce jour, il ne fût plus appelé par ses compagnons du barreau que Sire ou Votre Majesté* »²). Le type de récit et le ton utilisés par Nerval se trouvent, dès lors, très classiques et traditionnels. Il écrit comme s'il racontait une histoire quotidienne (un conte ou une légende) au sein de laquelle il nous est possible de percevoir une dualité de point de vue. Raoul Spifame nous est, en effet, raconté à la fois par le narrateur (« *Nous allons vous raconter la folie ...* ») et par le Roi Henri II (« *Il semblait au roi Henri II qu'un portrait fût placé en face de lui, qui reproduisait toute sa personne, en transformant seulement en noir ses vêtements splendides* »³). De ce fait, l'impression de dédoublement devient assez impressionnante, au point d'évoluer vers une sorte de superstition qui annonce la mort : « *... d'après la superstition qui fait croire que quelques temps avant de mourir, on voit apparaître sa propre image sous un costume de deuil* ». Il en est à peu près de même lors de l'épisode de *Nedjma* qui se passe au Nadhor. En effet, il apparaît le personnage du Nègre, le double de Si Mokhtar, « *sa propre image en costume de deuil* ». La couleur de peau les oppose, mais tous deux sont en quête de Nedjma, leurs raisons ne sont pas les mêmes, mais elles se

¹ G. de Nerval. *Les illuminés*. « *Le roi de Bicêtre* » (1852). Extrait tiré de *Mitterrand : Littérature du XIX^e siècle*. Op. cit. p. 472

² id. p. 472

³ ibid. p. 473

parfaitement. De plus, la rencontre de ces doubles correspond, là aussi, à l'arrivée de la mort (Si Mokhtar) : « *La fille est au campement, m'apprit le vieux. Eloigne-toi maintenant. Nous allons laver le mort.. C'est alors que le nègre me prit à part, d'un air menaçant ...* »¹. A l'analyse, nous voyons donc bien que le dénominateur commun entre Nerval et Kateb Yacine est l'expression du double et du personnage historique. Mais, si Nerval se montre fasciné par la question de l'identité dédoublée, c'est surtout pour épancher un songe dans la vie réelle, pour exprimer un onirisme noir. Kateb Yacine nous donne une description beaucoup moins biographique, moins fluide, moins argumentée et structurée. C'est ici l'expression d'un « *langage délire* » qui aborde également la folie, le dédoublement et les mêmes interrogations humaines et psychologiques : « *Et le vieux Keblout légendaire apparût une nuit dans la cellule, avec des moustaches et des yeux de tigre, une trique à la main ; la tribu se rassembla peu à peu dans la cellule ; on se serra au coude à coude, mais nul n'osait s'approcher de Keblout* »². Si sa description anéantit toute linéarité et toute vraisemblance, si le rêve est aussi présent dans la narration historique, ce n'est pas par une fascination onirique mais par utilité. D'ailleurs, le personnage historique n'intervient-il pas « *une trique à la main* » ? Ne serait-ce pas là un moyen de revivifier un homme nouveau, Rachid ? Le vieux Keblout, symbole du passé, est nécessaire à la modernité et à la libération. C'est de lui que l'homme algérien nouveau tirera la plupart de ses repères identitaires : « *... dévoré par je ne sais quelle passion où il entrait de l'amour pour Nedjma et de l'adoration pour le fondateur de la tribu, le vieux Keblout, dont il était peut-être lui aussi le descendant* »³.

C'est donc aussi la quête identitaire entreprise par ces deux auteurs qui est différente. Dans le poème « *El desdichado* » extrait des *Chimères* (1854), Nerval exprime à travers son personnage (un chevalier errant, anonyme et déshérité, ne vivant que des traces de ses exploits et de ses amours perdus), le sentiment d'un égarement dans le labyrinthe de la mémoire et de la quête

¹ Kateb Yacine. *Nedjma*. Op. cit. p. 140

² id. p. 126

³ ibid. p. 137

incessante de l'identité. Comme Nedjma ou Rachid, le chevalier anonyme ne connaît pas son identité propre. Néanmoins, cette dernière, chez Kateb Yacine, n'est pas totalement obscure. Elle reste seulement brouillée, détournée, enfouie ou mystérieuse : « *Les chefs de l'Algérie tribale, ceux qui avaient la jouissance des trésors, la garde des traditions, furent pour la plupart tués ou dépossédés au cours de ces seize années de sanglants combats, mais leurs fils se trouvaient devant un désastre inespéré : ruinés par la défaite, expropriés et humiliés ...* »¹. Dès lors, comment renouer les fils de l'identité ? Comment se reconnaître ? Le poème de Nerval « *Delfica* » suggère la voie de la « *renaissance* », c'est-à-dire la volonté de revenir à « *l'ordre des jours anciens* » :

« *La connais-tu, Daphné, cette ancienne romance,
« Au pied du sycomore ou sous les lauriers blancs,
« Sous l'olivier, le myrte ou les saules tremblants,
« Cette chanson d'amour qui toujours recommence ? ...* »²

Kateb Yacine, lui, propose au contraire, non pas un retour en arrière, mais un espoir dans l'avenir, dans lequel le passé ne sera pas une fin en soi, mais uniquement un pôle référentiel :

« *Tous les hommes sont des bâtards.
« C'est peut être un arabe.
« Intelligent comme il est ! pas possible.
« Tu as raison. Il est bien de chez nous.
« Il a de qui tenir* »³.

Nous observons donc que si le mythe est présent chez Nerval comme dans les œuvres de Kateb Yacine, ses interprétations, ses peintures et ses conséquences ne sont pas les mêmes. Nerval use d'une multitude d'allusions aux lieux et aux décors antiques, aux figures mythologiques gréco-latines (Daphné, Vénus ...), ainsi qu'aux légendes médiévales (*Constantin* par exemple). Mais si chez Kateb Yacine les villes répondent à des noms

¹ *ibid.* p. 95

² G. de Nerval. *Les chimères*. « *Delfica* ». Extrait de *Mitterrand : Littérature du XIX^e siècle*. Op. cit. p. 475

³ Kateb Yacine. *Le Polygone étoilé*. Op. cit. p. 128

antiques : « *Cirta* » et « *Hipponne* » (Constantine et Bône), ce n'est pas là l'indice d'une quelconque peinture fantasmagorique de son pays. Au contraire, puisque ces appellations offrent aux lecteurs la possibilité de jauger de la profondeur de la mémoire algérienne. Ces noms sont la preuve de l'existence d'une culture avant l'arrivée de l'impérialisme colonial, en Algérie. Ainsi, l'interrogation fondamentale du sens de l'Histoire et de l'être ne répond plus, chez Nerval et chez Kateb Yacine, aux mêmes préoccupations. Alors que l'auteur français suit une idéologie passéiste, l'algérien, lui, ne se sert de la mémoire nationale que pour renforcer ses espoirs pour l'obtention d'une identité propre :

« *Près de l'ancêtre muré vif*
« *Gît le secret de l'être*
« *Atroce inespéré [...] » Conduite par le dernier de tes captifs*
« *Tu surgiras ma destinée* »¹.

De plus, Nerval et ses personnages tentent désespérément de reconstruire leur propre identité en empruntant au mythe et à la légende, des identités provisoires :

« *Souvent dans l'être obscur habite un Dieu caché ;*
« *Et comme un œil naissant couvert par ses paupières,*
« *Un pur esprit s'accroît sous l'écorce des pierres !* »²

Ce n'est jamais le cas dans les œuvres de Kateb Yacine. Les personnages vivants ne prennent jamais les masques de leurs ancêtres. Ils les rencontrent, s'en approchent mais ils ne s'y identifient jamais totalement. Ici, la mémoire et le présent sont bien distinct.

Enfin, dans la dernière nouvelle de Nerval : *Aurélia* (1855), se répète un thème obsessionnel, celui de la quête de soi à travers celle de la femme perdue.

¹ id. p. 174

² G. de Nerval. *Les chimères*. Pythagore. Extrait de *Mitterrand : Littérature du XIX^e siècle*. Op. cit. p. 475

Dans ce texte, la quête d'Aurélia Jenny prend la forme d'un véritable déclin, tant au niveau de l'onirisme que de la folie du narrateur. Les personnages katébiens sont, eux aussi, obsédés par la recherche d'une femme, en l'occurrence Nedjma, mais leur quête n'a rien du songe ou de l'hallucination. La dimension divine ou mystique d'Aurélia n'est pas présente dans le personnage de Nedjma. Si Nerval divinise en imagination la mort d'Aurélia (cette femme lui étant arrachée par son double pour le punir de son idolâtrie déviante pour une fausse divinité), Nedjma quant à elle, bien que fort symbolique, reste profondément humaine : « *Il est vrai que Nedjma est née d'une Française, et plus précisément d'une juive, d'après ce que me révélait la mère de Kamel, Lella M'Fissa ...* »¹. Quand Nerval, alors en pleine détresse, voit apparaître Aurélia sous les traits de la Vierge chrétienne, Kateb Yacine, lui, nous offre l'image d'une femme sensuelle et profondément féminine : « *Etoffe et chair fraîchement lavées, Nedjma est nue dans sa robe ; elle secoue son écrasante chevelure fauve [...], elle se tourne, se retourne, les jambes repliées le long du mur, et donne la folle impression de dormir sur ses seins* »². Ainsi, c'est l'ensemble de la quête de la femme perdue qui diffère ici. Alors que Nerval recherche une sorte d'essence divine et féminine dans *Aurélia*, le personnage katébien, lui, poursuit une femme sauvage, en chair et en os, aux symboles multiples : féminité, identité, mémoire et maternité. Nerval parle à la première personne du singulier pour exposer les épisodes et les différentes conséquences d'une étrange maladie qui affecte son esprit : « *Je vais essayer de transcrire les impressions d'une longue maladie qui s'est passée toute entière dans les mystères de mon esprit* »³. Les propos des personnages de Kateb Yacine, en ce qui concerne Nedjma, ne témoignent jamais d'une névrose personnelle. Ils sont seulement subjugués par la présence de la jeune femme. D'ailleurs, comment pourrions-nous ne pas rapprocher cette peinture de Nedjma, de celle de Flaubert dans *L'éducation*

¹ Kateb Yacine. *Nedjma*. Op. cit. p. 97

² id. pp. 61.62

³ G. de Nerval. *Aurélia*. Extrait de *Mitterrand : Littérature du XIX^e siècle*. Op. cit. p. 476

sentimentale ? Ne serait-ce pas la même apparition qui frappe Mustapha et Frédéric : « *L'apparition s'étire ...* » dans *Nedjma*. « *Ce fut comme une apparition ...* » dans *L'éducation sentimentale* ? La divination, s'il en existe une, n'est pas de l'ordre de la folie ou de l'hallucination, elle naît uniquement d'un sentiment d'admiration pour la femme entrevue. Ici, la carte de l'univers imaginable n'est pas tracée par les rêves. Il fallait à Kateb Yacine un symbole algérien concret, non pas fantasmagorique. Il a choisi l'image d'une femme sauvage et sensuelle pour répondre, au mieux, aux horizons d'attentes du peuple algérien. Dès lors, il devient évident de dire que lorsque Nerval épanche une névrose intime, Kateb Yacine dévoile un sentiment non pas personnel – bien que nous sachions que Nedjma était la cousine de l'auteur – mais collectif et national.

2.1.4. Khadda et Kateb Yacine face à l'esthétique surréaliste

Même si de nombreux critiques refusent de faire du mouvement surréaliste une philosophie au sens propre du terme (il est vrai que les démonstrations esthétiques, dans cette mouvance, restent moins importantes que les pratiques artistiques), il n'empêche que ce courant véhicule de nouvelles conceptions et de nouvelles appréhensions du monde : « *la possession des secrets de l'univers* »¹. Tout comme dans ses œuvres d'ailleurs, le surréalisme, en refusant toute dimension empirique de la littérature, privilégie l'action à la réflexion. Ainsi, chez Kateb Yacine comme dans les œuvres surréalistes, la production artistique est vouée à la réhabilitation, en l'homme, de l'ensemble de ses facultés : raison, imagination, réflexion et rêve. Cependant, nous verrons que la comparaison entre les surréalistes et Kateb Yacine s'arrête à cette réflexion. Beaucoup trop de divergences d'ordre

¹ M. Carrouges. *Breton et les données fondamentales du surréalisme*. Paris, Gallimard. Coll, idées, 1950. p. 9

thématique et formel nous empêchent de nous associer à l'idée de l'existence d'une influence de l'esthétique surréaliste sur celle de l'auteur algérien.

D'une part, l'obscurantisme de la poésie surréaliste n'existe pas dans les œuvres de Kateb Yacine. La poésie moderne surréaliste tente de reproduire le grand intérêt de ce mouvement pour l'alchimie et sa recherche des mystères de l'univers. Il ne convient donc plus de produire des formes canoniques. Il faut au contraire que l'écriture fasse pénétrer le lecteur au cœur des énigmes du monde, qu'elle devienne une sorte d'action magique aux conséquences magiques. Dès lors se développe l'écriture automatique surréaliste sur laquelle il est quasiment impossible de parler de littéarité, puisqu'elle demeure un instrument du hasard destiné à exprimer l'inconscient de l'homme, seul lieu susceptible de receler les mystères de l'univers. Il apparaît donc totalement absurde de vouloir comparer la poésie des œuvres de Kateb Yacine à celle des poètes surréalistes. Tandis que ceux-ci tentent de révéler le « *surmoi* » de l'homme, lui se consacre à la production d'une forme littéraire inédite et originale. Dans *Nedjma* ou *Le Polygone étoilé*, c'est la littéarité même qui rend compte des mystères du monde, non pas une quelconque « *transmutation alchimique* »¹ comme dans les œuvres surréalistes. Le travail littéraire de Kateb Yacine est totalement conscient. Ainsi donc, même si comme les surréalistes, il amorce une tentative de métamorphose de l'homme et de l'univers, il ressent plutôt le besoin de répondre à la nécessité d'une métamorphose mentale du peuple algérien. La littérature de Kateb Yacine, de par son écriture déroutante, est la première illustration de cette métamorphose.

D'autre part, les œuvres de Kateb Yacine ne possèdent pas « *l'esprit de négation* » de l'esthétique surréaliste. L'auteur utilise certes les motifs de l'actualité (guerre, prison, colonisation, misère et solitude), mais il n'use jamais de procédés artificiels de composition pour noircir le tableau. Les maux, chez lui, ont toujours « *une utilité* ». Mais pour qu'ils aient une efficacité, il faut qu'ils se chargent d'une expérience vivante et réelle. Le délire

¹ id. p. 85

de Rachid dans *Nedjma* en est la preuve, puisque ce sont les maux de la dépression qui, ici, poussent le personnage à raconter l'histoire de Nedjma, donc à répondre à une partie de la quête identitaire : « *On ne pouvait douter que Rachid ne fût en plein désarroi ; il fumait, ne dormait guère qu'une nuit sur deux, veillant ou vagabondant [...]* »

- *Comprends-tu ? Des hommes comme ton père et le mien ... »*¹. Il faut aux personnages de Kateb Yacine, comme à ceux de J.P. Sartre, éprouver « *ce sentiment de vérité de toute chose* », c'est-à-dire « *La nausée* », le sentiment de néant pour que l'esprit se révolte et se donne la possibilité d'atteindre de nouvelles « *puissances de vie* ». C'est dans ce sens que Kateb Yacine se détache de « *l'esprit de négation* » du mouvement surréaliste.

Khadda et la pensée picturale surréaliste

Le soulèvement de l'esprit qu'opère l'esthétique surréaliste n'a pas touché le seul domaine de la littérature, il a également percuté l'art pictural pour profondément le bouleverser. Ce mouvement méprise l'emploi subalterne de la peinture que sont l'imitation et la décoration, les motifs empruntés au classicisme ... En un mot, la peinture surréaliste se définit non pas par une somme de procédés empiriques, mais par l'orientation générale qu'elle revêt, c'est-à-dire « *la grande métamorphose de l'homme et de l'univers* »². Ainsi, André Breton dira : « *La peinture surréaliste échappe à toute définition esthétique ou technique. Elle est libre d'employer n'importe quelle forme, n'importe quel procédé de figuration. Elle se reconnaît à un seul trait décisif : elle est le véhicule d'une forme extrême de bouleversement poétique* »³. Seulement, si le surréalisme tend à opérer une désintégration totale des formes artistiques, celle-ci reste, avant tout, une étape intermédiaire et préparatoire

¹ Kateb Yacine. *Nedjma*. Op. cit. p. 90

² A. Breton. *Les données fondamentales du Surréalisme*. p. 216

³ id. p. 216

pour une renaissance que nous pourrions aisément rapprocher des propos de Gibreel dans *Les versets sataniques* : « *L'ancien doit mourir, tu as pigé, sinon le nouveau ne peut pas devenir quoi que ce soit* »¹. La désintégration répond donc à l'idée d'un renouvellement infini. Comme la plupart des peintres surréalistes, Khadda use, lui aussi, d'une esthétique dévastatrice. Mais s'il le fait, c'est en tenant compte de la recommandation de Rimbaud sur la nécessité : « *d'un dérèglement raisonné des sens* ». Dans les toiles de Khadda, comme dans les œuvres de Kateb Yacine d'ailleurs, le dérèglement se développe en relation étroite avec son contraire et ce, sous le contrôle de « *la raison artistique* », seule capable de la pulsion dévastatrice, de la garder en harmonie avec son ambition première ; « *la voyance* » et non pas l'hallucination prônée par Breton. Sa peinture, suivant le précepte de Rimbaud, pose donc un regard nouveau et différent sur l'univers, l'homme, l'identité et le sentiment de nationalité. Ainsi, comment pourrions-nous admettre une conception réductrice de la production picturale de Khadda ? N'existe-t-il pas dans ses tableaux des marques d'ordre esthétique, des divergences d'ambitions susceptibles de l'écarter des influences surréalistes ?

Mis à part « *la divination des mystères du monde* », aucun motif légitimise cette thèse des influences. Bien sûr, chez Khadda comme chez les surréalistes, la peinture devient un espace carrefour d'où l'esprit, en quittant l'ordre des réalités, s'aiguille, non plus vers le visible, mais vers les faces énigmatiques du monde. « *C'est un tremplin d'où le regard s'élançe des réalités partielles vers la réalité totale* »². Il s'agit de passer au-delà des apparences, de les dévoiler, et non pas d'en faire l'élément fondamental du tableau. Seulement, est-ce suffisant pour faire de lui un peintre surréaliste ? Quand les surréalistes, de part l'omniprésence de l'onirisme, tentent de réinventer un univers et un homme, Khadda, lui, ne fabrique pas un monde factice. Il révèle surtout une part de l'inconnu, de l'insoupçonné de l'univers. Ainsi une gravure

¹ S. Rushdie. *Les versets sataniques*. Op. cit. p. 116

² A. Breton. *Les données fondamentales du Surréalisme*. Op. cit. p. 217

sur plomb de 1979 : *Méditerranée*¹ ne nous donne pas à voir un paysage réaliste de type marin, encore moins une vue onirique du bassin méditerranéen comme a pu le faire Dali par exemple, mais des motifs géométriques enchevêtrés tels que nous pourrions les voir au microscope, au centre desquels se mêle foule de filaments qui pourraient être des chromosomes ou encore un circuit imprimé. Khadda peint donc la face insoupçonnée de la mer Méditerranée, la particule essentielle de cet espace géographique : l'essence de la goutte d'eau.

Ensuite, s'opposent la dimension individuelle des surréalistes et l'aspect collectif de la peinture de Khadda. Le champ visuel de l'art surréaliste traditionnel repose « *sur les lois psychiques les plus impromulguées, ce qui fait la substance de la pensée de l'homme livré à ses génies et à ses démons personnels* »². Le surréalisme fait donc du MOI profond l'objet privilégié de sa peinture (« *C'est peut-être avec Dali que pour la première fois s'ouvrent toutes grandes, les fenêtres mentales [...]. Nous sommes happés, oui, dans une sorte de vitrine intérieure* »³). Khadda, quant à lui, que ce soit dans ses toiles ou dans ses écrits, propose la plupart du temps une peinture collective, tout en donnant à observer une expression personnelle et souvent intime des choses : *Maghreb bleu* (1980) [Tableau n°V] ou *Maghreb rouge* (1980) en sont de parfaites illustrations. Il ne renonce, donc pas à l'expression picturale réaliste pour libérer en MOI ou une identité purement individuelle. Il nous donne, au contraire, une œuvre qui juxtapose traditions artistiques et modernité (gravures de Tassili, formes prétendues primitives de l'ère post musulmane, chromatisme oriental, abstraction ...) et qui offre une multitude de référents nationaux modernisés capables de doter le patrimoine artistique algérien contemporain d'une nationalité culturelle propre. Si Khadda utilise un grand nombre de motifs et de formes insolites [(*Signes sur sable* (1980), *Tendre et féconde*

¹ Mohammed Khadda. *La paix pour l'alphabet*. Exposition de Barcelone et Montpellier. 1995-1996

² A. Breton. *Les données fondamentales du Surréalisme*. Op. cit. p. 72

³ id. p. 88

comme *l'humus des plaines* (1973) [Tableau n° X], *Les sables n'ont pas de mémoire* (1971)], ce n'est pas pour signifier une grande métamorphose personnelle de l'univers, mais pour obtenir une grande transformation nationale, au moins sur le plan de l'identité. Khadda, contrairement aux surréalistes, n'est pas l'évocateur de spectres suspects ou un envoyé des puissances mystérieuses du psychique et de l'au-delà. Si ses toiles rejettent le concept séparatiste de l'art de la Renaissance, elles conservent celui du positivisme pictural dans la sens où elles véhiculent un réel optimisme, un espoir collectif. Il n'est pas avide de posséder la nature et les mystères du monde pour les dominer et les recréer à sa guise, mais pour en jouir en toute liberté d'après les envies et les horizons d'attentes du peuple algérien [(*L'appel et l'écho* (1980), *Cosmos* (1960)].

Enfin, d'après Breton, « *la peinture surréaliste est aussi éloignée de l'art réaliste que de l'art abstrait, ces deux extrêmes de l'aberration. Elle est ce que son nom indique lui-même magnifiquement : Surréelle* »¹. Or, Khadda peint, nous le savons, des vues abstraites et non pas des vues mentales pouvant se dérouler, comme le dit Freud « *hors de la présence physique de l'objet [...] dans les couches les plus diverses, voire les plus profondes de l'appareil psychique* ». Les créations artistiques les plus libres du peintre algérien viennent au jour par une sorte de travail de la mémoire qui effectue un retour à « *des restes visuels* » provenant d'une perception de l'artiste extérieure et plus ou moins objective de l'objet, non pas d'une observation de type onirique (*Moissons* (1973), *Lyre* (1980), *Kabylie exhumée* (1980), *Sous-bois* (1990) [Tableau n° XI]. Dès lors, à l'opposé de ce qui se passe chez les surréalistes, les œuvres de Khadda véhiculent des images et des symboles visuels qui ne correspondent pas à un univers intérieur et profond, mais à des éléments extérieurs, épars et souvent enfouis de la culture algérienne. C'est dans cet amalgame que se situe l'abstraction de sa peinture et de ses œuvres plastiques. Pour lui, l'abstraction reste une véritable conviction, une manière de voir et de penser

¹ *ibid.* p. 277

selon les attentes de sa sensibilité et de celle du public algérien. Taches, formes inédites, traits nerveux, tout change dans un monde volontairement non figuratif qui n'est pas celui de peintres surréalistes tels que Magritte ou Dalí (*Le bouquet tout fait* (1957) [Tableau n° XII], *Afghan invisible* (1938) [Tableau n° XIII]...)

Bilan et contre-pied

Feuillets épars liés (1983) de Khadda est un recueil de textes divers, parus dans différents journaux, donnés à lire comme un ensemble où sont présentées ses pensées et ses réflexions destinées à faire l'état des lieux de la culture algérienne, de questionner à la fois son imaginaire et son utilité : « *Ces pages se veulent des moments inlassables d'une inlassable guérilla contre les verdicts et les dogmes en art* »¹. Aussi, au vu de cet ouvrage, il paraît difficile de trouver dans ses toiles une quelconque influence de l'art abstrait européen. Si lors de la première lecture, des similitudes paraissent évidentes entre l'abstraction de Klee [Tableau n° XIV]) et de celles de Khadda, il n'est pas certain qu'elles signifient automatiquement emprunts ; mieux encore, que ces « *emprunts* » suivent la direction Orient / Occident. En effet, si comme Paul Klee, la production picturale de Khadda unit un sens vibrant des couleurs à foule de formes mystérieuses, il n'en reste pas moins que chez ce dernier, existe une redéfinition, une ré-interprétation et une modernisation du signe ancestral : gravures préhistoriques, motifs berbères traditionnels, calligraphie arabe ... De plus, à l'opposé des toiles de Delaunay (*Prismes électriques* (1914) [Tableau n° XV] par exemple), les tableaux de Khadda possèdent une véritable signification, pas uniquement décorative, mais symbolique. Si toutes ses œuvres sont mélodieuses et colorées, ce n'est pas par ambition

¹ Mohammed Khadda. *Feuillets épars liés*. Alger, SNED, 1983. p. 6

décorative, encore moins pour suivre les traces des peintres occidentaux abstraits, mais parce qu'elles se ressource dans la fiction de l'art graphique algérien. Khadda le dit lui-même : « *J'ai découvert et emprunté à l'admirable Hassan Massoudy la phrase que je place en frise : « La calligraphie arabe est vivante »¹. Le peintre se place donc, d'emblée, comme un farouche représentant d'une tradition artistique arabo-musulmane qu'il place toujours au centre de ses tableaux (calligraphie arabe, signes berbères ...). Son œuvre semble ainsi tournée plus attentivement vers sa culture d'origine que vers les mouvances esthétiques européennes : « *Dans la mesure où l'on ne décrète pas authentique tout le passé, ce qui serait une manière de le mettre hors de nos appréciations critiques, de le sacraliser et d'en faire un mythe dangereux et stérile ; dans la mesure où l'on prend la précaution de mettre le passé en question [...] il devient une source incontestable d'enrichissements. Nous précisons qu'il s'agit de tout le passé, le lointain et le récent »². C'est par conséquent de Racim ou de Yahia El Wassili que nous pouvons rapprocher l'esthétique de Khadda. Mais c'est surtout à l'extraordinaire liberté, à la « *potentialité de polyvalence* »³ que Khadda emprunte son expression artistique. Nous savons que la calligraphie arabe, quelques fois, dépasse sa fonction utilitaire (celle de l'alphabet) pour devenir de véritables motifs plastiques. « *Elle prend toutes les formes [...] Elle s'étale en frises ambivalentes : architecture / écriture ou encore s'épanouit en fleurs et rosaces. Ailleurs, les mots deviennent labyrinthes entêtants où les pleins et les vides s'équilibrent, où les ombres et les lumières provoquent le vertige et l'éblouissement* »⁴. Ainsi, quand on compare la toile de Mondrian [NY City I (1942)] aux motifs architecturaux de la Mosquée d'El Mayed [Tableau n° XVI], nous pouvons nous demander si ce n'est pas l'art abstrait européen qui est sous l'influence des traditions orientales. Aussi, *Feuillets épars liés* nous apprend que Khadda adapte la lettre et les formes qui découlent de la**

¹ id. p. 6

² ibid. p. 17

³ ibid. p. 28

⁴ ibid. pp. 29.31

calligraphie aux sensibilités et aux attentes algériennes modernes. Par conséquent : l'hégémonie esthétique occidentale est-elle légitime ? Le peintre algérien est-il l'héritier de l'abstraction européenne ? Il semblerait que non.

2.2. ATTRAITS ANGLO SAXONS ?

2.2.1. La lecture brouillée de Joyce et de Kateb Yacine

James Joyce comme Kateb Yacine produit une littérature des plus énigmatique et surprenante. C'est pourquoi la critique continue l'examen de leurs œuvres respectives, souvent en vain, percevant par-là même une certaine inefficacité des théories littéraires incapables de trouver des réponses définitives et de venir à bout des mystères qui entourent leur écriture et leur poétique. Aussi, il semblerait que cette même critique, lorsque émerge *Nedjma*, ait d'emblée assujetti Kateb Yacine à l'auteur irlandais. Seulement, ce phénomène de « *lecture brouillée* » suffit-il à lui seul à prouver l'existence d'emprunts ? Les incessants retours que le texte père sur lui-même (mots, situations, segments de textes ...) obéissent-ils à une même réflexion formelle ? Le mystère entretenu à la fois sur les lieux de l'action narrative, sur le narrateur, correspond-il à des esthétiques et des objectifs identiques ?

Un lieu « in absentia »

En ne prenant en considération qu'*Ulysse* de Joyce, nous pouvons observer qu'à l'instar de Kateb Yacine dans des œuvres telles que *Nedjma* ou *Le Polygone étoilé* ou dans sa production dramatique (*Le cercle des repréailles*, *L'homme aux sandales de caoutchouc* par exemple), visé à récuser toute approche pittoresque ou touristique. Néanmoins, quand Kateb Yacine entretient, en toute conscience, un mystère relatif sur le lieu géographique dans

lequel se déroule l'action (« *Le décor est réduit au strict minimum : deux arbres et un pan de mur faisant écran. Un autre arbre en retrait, palmier stérile, suggère le désert* »¹) en ne donnant qu'une somme d'informations brèves, Joyce, lui, produit une sorte de topographie, ce qui lui permet de donner à imaginer une ville qui, du coup, devient un lieu littéraire, un simple espace de discours et d'écriture : « *Paris s'éveille débraillé, une lumière crue dans ses rues citron. La pulpe moite des croissants fumants, l'absinthe couleur de rainette, son encens matinal, flattent l'atmosphère ...* »². Kateb Yacine connaît la puissance performative de la parole. C'est l'accumulation de propos, souvent à valeur de symbole, qui tend à faire reconnaître une entité. La répétition des noms des lieux géographiques suffit donc à implanter l'action et les personnages dans un espace limité et symbolique : « *Bône, Constantine, La Mecque, Cirta, Hipponne, Alger ...* », il ne peint pas les villes algériennes d'un seul coup, mais par touches successives et progressives. C'est ainsi qu'un espace algérien propre émerge, un lieu qui reste, indiscutablement, le lieu de référence de l'identité collective. De même, cette idée nationale et collective, inséparable de l'œuvre de Kateb Yacine, ne semble pas toucher l'imaginaire de Joyce. Quand Bloom s'attaque à l'institution religieuse par exemple, il semble démanteler en même temps toute notion communautaire et tribale, ainsi que « *toute organisation de production de sens* »³ : « *Reviens m'offrir ta foi. Toutes les romances sur ce thème. Cependant que Bloom de plus en plus tire sur sa corde. Ça paraît cruel. Laisser les gens s'éprendre l'un de l'autre* »⁴. Voilà donc un élément supplémentaire d'opposition avec Kateb Yacine qui lui, lorsqu'il dénonce (brièvement) la religion musulmane et le pèlerinage à La Mecque, ne le fait pas pour détruire un groupe, mais pour récupérer un peuple qui se sent musulman et que lui souhaite voir se définir comme algérien avant tout et pourquoi pas musulman si cela ne nuit pas à la nation et à l'identité algérienne.

¹ Kateb Yacine. *Le cercle des représailles. La poudre d'intelligence*. Paris, Seuil, 1959. p. 73

² J. Joyce. *Ulysse*. Paris, Gallimard, 1929. p. 63

³ G L. Giuvannageli. *Détours et retours. Joyce et Ulysse*. Presse universitaire de Lille. 1990. p. 156

⁴ J. Joyce. *Ulysse*. Op. cit. p. 426

« *Soi et les Autres* »

A l'opposé du personnage katébien, les protagonistes d'*Ulysse* subissent uniquement un exil intérieur, c'est-à-dire que dans la structure du roman, Bloom par exemple, ne sort pas de Dublin. C'est le monde extérieur qui pénètre *Ulysse* : le Royaume uni (« ... l'Angleterre à 1.000 lieues derrière elle, avec ses énormes ressources de charbon, ses six millions de porcs exportables annuellement ... »)¹, (« les Boers », « L'Espagne [...] comparée à l'Amérique »²), l'Extrême Orient, l'Amérique du Sud et les Indiens boliviens ... Une telle approche de l'Autre implique nécessairement un rapport (à l'Autre) totalement extérieur. Chez Joyce, la mention de ces lieux éloignés a pour fonction de créer une sorte de figure emblématique de l'altérité, qui ne correspond en aucune mesure à celle de soi. A l'opposé, dans les œuvres de Kateb Yacine, et même si là aussi le monde extérieur pénètre l'univers national, les personnages cèdent souvent à l'envie de franchir la Méditerranée pour compléter leur exil intérieur d'une expérience réelle. Ainsi, dans *Le Polygone étoilé*, Lakhdar s'engage comme ouvrier sur un bateau dans l'espoir de pouvoir émigrer (p. 40), puis il arrive en Arles (p. 50), part pour Grenoble (p. 58) et finit à Paris. Dans *Nedjma*, Rachid et Si Mokhtar se rendent à La Mecque, au large de Port Soudan, à Djeddah ... A la différence des personnages de Joyce, ceux de Kateb Yacine tendent donc à partir à la rencontre de l'Autre, d'investir l'Autre. Ainsi, si l'aspect ethnographique est ici inversé (au chantier par exemple, le colonisateur devient l'objet des observations des ouvriers algériens), même si comme Joyce, l'auteur algérien fait de l'altérité un moyen de s'identifier à sa culture d'origine, il n'est pas question, pour lui, d'en faire l'unique expression de sa quête identitaire. Dans les romans de Kateb Yacine prime d'abord l'histoire culturelle de son pays qu'il tente de rattraper pour s'en réapproprier certains aspects, et à laquelle il

¹ id. p. 305

² ibid. p. 94

associera une sensibilité moderne (critique du mariage dans *Nedjma* ; position idéologique communiste dans *L'homme aux sandales de caoutchouc ...*).

La confiscation de soi

Si l'on tient compte du nom de leur personnage principal (Bloom et Nedjma : nom courant en Irlande pour le premier, nom fort original et symbolique pour le second), nous voyons que si Bloom, dès l'origine est confisqué de soi par un nom qui le sort de la distinction, Nedjma quant à elle se trouve, à travers la singularité de son prénom « *en marge* ». Ainsi, si c'est parce que le passé paternel impose un nom que l'Autre peut s'imposer plus facilement, Nedjma et les quatre compagnons (qui d'ailleurs ne sont jamais appelés par leur patronyme), par le biais de leur nom qui sont aussi une force identitaire, se trouvent séparés de l'Autre. La seule mention de leur nom suffit à signifier un réseau d'appartenance. Ces cinq protagonistes deviennent, par conséquent, séparés et vivants ; ils jouent le rôle d'attracteur de sens identitaires particuliers et multiples puisque chacun semble correspondre à une facette de l'Algérie (Nedjma : l'étoile du drapeau algérien ; Mustapha et ses connotations coraniques ; Lakhdar et les sonorisations berbères ...). La parole devient ainsi dans *Ulysse* un moyen pour vaincre l'angoisse de dissolution qui naît de l'interpellation de l'Autre. L'utilisation d'une langue populaire sert donc, dans ce roman, à déjouer l'emprise de l'Autre. Chez Kateb Yacine par contre, nul n'est besoin de la langue maternelle pour affirmer son identité. Dans ses romans, c'est la langue de l'Autre qui est utilisée avec l'ensemble des techniques et des procédés verbaux qu'elle offre. Il se sert de son « *arabité* », de son « *algérianité* » pour colorer la langue de l'Autre d'une sensibilité étrangère qui, du coup, la rend garante de l'identité algérienne.

Techniques d'écriture

Dans *Portrait du jeune homme en artiste*, Joyce joue de la question des genres littéraires (au moins à travers les mots de Stephen, son personnage principal : (« *C'est le buste de Sir Philip Crampton lyrique, épique et dramatique* »¹), et de toutes ses catégories dans le texte. Joyce, comme Kateb Yacine, déstructure donc la notion du genre littéraire. De plus, l'un comme l'autre, bouleverse la structure du récit qu'ils coupent selon « *l'intransitivité* » définie par Barthes : « *Textes de jouissances. Le plaisir en pièces, la langue en pièces, la culture en pièces* »². La fragmentation interdit toute lecture linéaire de leurs œuvres. Cependant, à l'opposé de ce que fait Joyce, la coupure du récit effectuée dans *Le Polygone étoilé* par exemple, ne correspond pas à la volonté de briser la notion de plaisir. Au contraire même puisque pour Kateb Yacine la déstructuration doit devenir une source de plaisirs et de libérations prochaines. De plus, l'architecture textuelle imposée par le mélange des genres littéraires introduit, de manière systématique, une représentation éclatée du discours. Le texte devient ainsi tableau par son apparence même, et c'est là pour Kateb Yacine comme pour ses lecteurs, un plaisir supplémentaire :

« <i>O Madam'Clavirou</i>	<i>O Madame Clavero</i>
<i>Aatilou</i>	<i>Donne-lui</i>
<i>Serbilou</i>	<i>Sers-le</i>
<i>Hottilou</i>	<i>Pose-lui</i>
<i>Zibidou</i>	<i>Ajoute-lui</i> » ³

De plus, cette volonté d'éclatement textuel, ce souci de laisser croire à une absence de maîtrise littéraire (absence de la volonté d'instaurer une hiérarchie générique par exemple), annule toute possibilité de repérages. Ainsi, Kateb Yacine laisse le champ libre à toutes les interprétations de lecture, ce qui, là encore, peut devenir une véritable source de plaisirs. S'il existe une vision d'ensemble qui parcourt les textes de *Nedjma* ou du *Polygone étoilé*,

¹ J. Joyce. *Portrait du jeune homme en artiste*. Paris, Gallimard, 1992. p. 214

² R. Barthes. *Le degré zéro de l'écriture*. Paris, Seuil, coll. Médiation, 1953 et 1964. p.10

³ Kateb Yacine. *Le Polygone étoilé*. *Op. cit.* p. 91

chaque lecture peut être différente, complémentaire, voire contradictoire, et c'est là que réside la véritable force de l'esthétique katébienne.

Enfin, il n'existe pas chez Kateb Yacine de détail visuel, tactile, géographique ou sonore pour contribuer à ses descriptions. Ainsi, alors que dans *Ulysse*, les ouvertures de chapitres sont souvent saturées d'informations localisantes (« *Il arrivait près de chez Larry O'Rourke. De la cave, à travers le soupirail crevé, montait le chuchotement mou du porter. Par la porte ouverte, le bar lâchait des effluves de gingembre, de poussière de thé, de biscuits mâchés* »¹). Il passe très rapidement sur les détails pour se contenter d'une description d'ensemble : « *Surmontant un patio de maison hantée [...] la villa Nedjma est entourée de résidences qui barrent la route des tramways [...] c'est un rez-de-chaussée de quatre pièces donnant sur un couloir ...* »¹.

Phénomène de vision brouillée, lieu « *in absentia* », déstructuration générique, langue énigmatique, tout cela, nous l'avons vu, ne suffit pas à faire de Kateb Yacine l'avatar maghrébin de Joyce. S'il existe quelques convergences évidentes, elles ne sont jamais les indices d'emprunts. Elles correspondent, au contraire, à l'expression d'une sensibilité distincte qui répond aux horizons d'attente du peuple algérien et à une littérature différente.

2.2.2. Faulkner et Kateb Yacine : similitudes et divergences

De son propre aveu, Kateb Yacine se sentirait proche de William Faulkner. J. Arnaud, quant à elle, date des années 1947/48, la découverte de l'auteur américain par Kateb Yacine. Il semblerait possible d'attribuer à ces lectures (durant les années 1951/52, en pleine rédaction de *Nedjma*, il a, d'après J. Arnaud, relu les œuvres de Faulkner) une sorte de libération de l'écriture katébienne. Lui-même disait d'ailleurs que l'esthétique réaliste « *ne*

¹ J. Joyce. *Ulysse*. Op. cit. p. 90

pouvait (lui) faire toucher le fonds de ce qu'(il) avait à dire »². Cependant, cela suffit-il à faire de l'auteur algérien l'élève de Faulkner ? Il est vrai que le texte faulknérien ressemble à un amoncellement chaotique d'expressions littéraires, c'est-à-dire à, comme le définit A. Kazin : « *une articulation de la confusion* »³. Mais, la juxtaposition désordonnée des mots de Faulkner suppose-t-elle forcément similitudes avec celle de Kateb Yacine ? La popularité des pôles narratifs peut-elle, à elle seule, assumer l'idée d'emprunts ,

Lorsqu'on lit un roman de Faulkner, on ne manque pas d'être étonné par l'aspect baroque des mots et des expressions langagières. Même si la traduction française tend quelque peu à aplanir cette particularité (cf. l'idée de « *traduction-trahison* » de Kundera), à simplifier ce qui est complexe et recherché, il n'empêche que la singularité du langage surprend le lecteur et lui donne à voir une vision du monde inédite : « *On dirait une statue sculptée maladroitement dans du bois grossier par un caricaturiste ivre.* »⁴. Cependant, à la différence de Kateb Yacine, Faulkner ajoute une seconde difficulté à la lecture en utilisant divers dialectes locaux. Trois au total : « *Celui du Blanc relativement cultivé ; celui du petit Blanc du sud, et enfin celui du Noir évolué, influence par les grandes villes industrielles du nord* »⁵. L'auteur algérien, nous l'avons vu, évite tout bilinguisme outrageux. Si sa langue est métissée, c'est subtilement qu'elle le devient, après une analyse qui démontre que c'est de matière souterraine que la « *langue métisse* » naît : « *... comme si quelque comité d'ancêtres oubliés, en un désastre mémorable, s'était chargé de susciter, sur chaque génération, bien avant les Français et les Béni Hilal [...] relégués avec les Mohamed ben Mohamed condamnés pour meurtre* »⁶.

De plus, lorsqu'on relit le monologue d'Addie dans *Tandis que j'agonise* (« *C'est alors que j'appris que les mots ne servaient à rien ; que les mots ne*

¹ Kateb Yacine. *Nedjma*. Op. cit. p. 60

² Kateb Yacine. *Conférence d'Alger*. 1967

³ Cité par J. Harzic dans *Faulkner*. Paris, Bordas, coll. Présence littéraire, 1973. p. 119

⁴ W. Faulkner. *Tandis que j'agonise*. Paris, Gallimard, 1934. p. 157

⁵ J. Harzic. *Faulkner*. Op. cit. p. 121

⁶ Kateb Yacine. *Le Polygone étoilé*. Op. cit. p. 139.

cadrent jamais avec ce qu'ils ont l'ambition de dire »¹), il devient impossible de nier la défiance que W. Faulkner cultive envers les mots et la parole. Pour lui, le mot est superflu dans le sens où il ne sert qu'à combler un vide personnel. Dans les œuvres de Kateb Yacine, en revanche, la parole comble une carence, un manque collectif et national. Nous verrons que dans *Le Polygone étoilé* par exemple, il se sert de la fonction performative du langage pour créer une identité algérienne moderne. C'est ici que nous observons la première différence entre Kateb Yacine et Faulkner. Quand pour le premier la langue est indispensable pour se faire reconnaître (le délire de Rachid dans *Nedjma*, ou encore l'histoire de Keblout racontée par Si Mokhtar), pour l'autre, elle n'est que superflue et c'est pourquoi, la plupart du temps, ses protagonistes l'évite :

« Il dit : « Va vider ce poisson »
 « Vardaman s'arrête : « Pourquoi que Dewey Dell le viderait pas ? » qu'il dit
 « Va vider ce poisson, dit Anse.
 « Oh, p'pa ! dit Vandaman.
 « Va le vider, dit Anse ... »².

De plus, et cela peut paraître paradoxal, Faulkner semble croire en la vertu de la répétition de certains mots qui lui permettent de créer un rythme quasiment musical (« buses » et « outrages » dans *Tandis que j'agonise*. Kateb Yacine, quant à lui, utilise très peu ce procédé rhétorique. S'il le fait, et c'est le cas dans *Le cercle des représailles* avec des termes tels que : « prisons, ancêtres ou vautours », c'est seulement pour leur conférer un rôle d'accompagnement thématique, et non pas comme chez Faulkner comme « d'une litanie qui provoque un véritable envahissement du champ de la conscience »³ puisque, nous avons pu l'observer antérieurement, les métaphores chez Kateb Yacine expriment une certaine harmonie d'ensemble. Il ne se méfie pas des mots. Il les utilise sous tous leurs aspects parce qu'il ne peut tout dire en un seul mot. C'est pourquoi il les fait évoluer selon un champ

¹ W. Faulkner. *Tandis que j'agonise*. Op. cit. p. 37

² id. p. 72

³ J. Harzic. *Faulkner*. Op. cit. p. 124

lexical illimité, alors que d'après J. Harzic, Faulkner utilise un mot dense (« *modelé par la pensée dans un effort sculptural, d'un mot glaise, pour ainsi dire épais, pâteux, massif* »¹) qu'il croit capable d'enfermer la sensibilité humaine.

Ensuite, il est courant de trouver des critiques qui, pour définir l'esthétique des phrases et du style de Faulkner, utilisent des expressions empruntées à l'élément liquide : « *On parle de courant, d'immersion, de fluidité et les phrases produisent la même impression que l'eau qui coule, mais une eau lourde, chargée d'alluvions, comme le fleuve des Palmiers sauvages* »². Ces propos tendent donc à laisser penser que la poétique faulknerienne est fondée, principalement, sur le processus d'enchaînement. La langue se déroule en toute fluidité, et aboutit, la plupart du temps, à une forme définitive : « *Alors, il sort de l'eau. Il apparaît lentement, longtemps avant ses mains, mais il faut bien qu'il l'ait, il faut que je puisse supporter tout cela. Ensuite ses mains apparaissent, et puis lui tout entier au-dessus de l'eau. Je ne peux pas m'arrêter, je n'ai pas le temps d'essayer. J'essaierai dès que je pourrai, mais ses mains sont sorties de l'eau toutes vides, vidant l'eau vidant* »³. Dans les deux romans de Kateb Yacine, sauf exceptions (début du *Polygone étoilé* par exemple), le style reste en rupture perpétuelle. Toutes se percutent, s'associent ou se contredisent, se juxtaposent mais aboutissent que très rarement à une forme définitive : « *La mort vint à Rachid en blouse d'infirmière, dans la même clinique où il avait connu Nedjma ; mais ce n'était plus elle, c'était une Française, une barmaid, celle du bar de l'Escale ; oui, c'était elle qui le soignait, riieuse, caressante. Bientôt, il lui semble qu'elle allait l'emmener ailleurs, dans un lieu isolé, une chambre à part croyait-il. Mais il se trouva enfoui dans une ...* »⁴. La langue katébienne paraît être un ensemble de locutions improvisées. Une langue presque orale, quelque peu incohérente, peut-être à cause de l'herbe et du vin qui, souvent, sont les propulseurs des paroles des personnages : « *... Non, pas Suzy. Pas le genre de femme pour qui l'on croit que le crime fut commis, mais l'autre, l'inconnue, le vieux bandit me l'avait*

¹ id. p. 122

² ibid. p. 126

³ W. Faulkner *Tandis que j'agonise*. Op. cit. p. 74

⁴ Kateb Yacine. *Le Polygone étoilé*. Op. cit. p. 165

présenté ; plus tard, je le suivis instinctivement jusqu'à Bône sans savoir que Nedjma (pas Suzy, Nedjma) était sa fille »¹.

Par conséquent, même si chez Faulkner et chez Kateb Yacine, la logique narrative est abolie, même s'ils ne racontent jamais une seule histoire à la fois, et même si leurs romans ressemblent à une sorte de recueil de récits enchevêtrés, il ne semble pas que ces deux esthétiques obéissent à une même ambition et à une même réflexion littéraires. Il faut savoir que Faulkner est un nouvelliste avant d'être un romancier. C'est pourquoi ses romans (*Sanctuaire*, *Absalon ! Absalon !*, *Les palmiers sauvages*, *Tandis que j'agonise* ...), se présentent ainsi : soit comme des nouvelles étendues, soit comme des récits / nouvelles différents mis bout à bout. *Le bruit et la fureur*, nous le savons, est une nouvelle transformée en roman. *Les palmiers sauvages* est un roman composé de deux histoires totalement indépendantes qui s'éclairent respectivement, mais qui peuvent aisément être perçues comme deux nouvelles séparées. Kateb Yacine n'a jamais cédé à la nouvelle. Ces romans s'apparentent, certes, à une juxtaposition de textes brefs, multiples, mais tous s'associent autour d'une cohérence thématique et narrative. Les histoires sont plurielles, mais elles restent toujours dépendantes les unes des autres, de l'intrigue : la quête de Nedjma par exemple.

De plus, comme dans *Tandis que j'agonise*, Kateb Yacine utilise le concept de la narration plurielle. Tour à tour, les protagonistes prennent la parole pour raconter l'action romanesque. Cependant, alors que chez Faulkner le lecteur reconnaît toujours l'identité du narrateur (le titre des différents chapitres est le prénom du narrateur : Tull, Peabody, Darl ...), Kateb Yacine ne donne jamais d'informations de cet ordre. Aucune indication directe. Encore moins d'intitulé de chapitre. Ainsi, un travail d'analyse supplémentaire est nécessaire pour connaître l'identité de celui qui est en train de s'exprimer. Souvent même, les paroles ne suffisent pas à éclairer la lecture. Ainsi, le chapitre XI de la troisième partie de *Nedjma* (« Elle vint à Constantine sans que

¹ Kateb Yacine. *Nedjma*. Op. cit. p. 171

Rachid sût comment ...¹ ») reprendre les propos que tenait Rachid dans les chapitres précédents (« *Il me l'avait bien dit avant, bien avant notre dernier séjour dans cette ville, où il me suivait sans en avoir l'air, sachant que je cherchais sa fille présumée, Nedjma, qu'il m'avait présentée lui-même ...* »²)., Par conséquent, si la littérature ne suffit pas à légitimer l'idée d'emprunts de l'algérien dans l'œuvre de Faulkner, qu'en est-il de la thématique et des personnages romanesques,

Faulkner disait ceci : « *Je ne veux appartenir à rien, sinon à l'humanité* »³. Même si son œuvre est située géographiquement (sud des Etats Unis), ces propos paraissent propulser l'auteur hors du Mississippi, et hors de son pays d'origine. Aussi, même si vers la fin de sa vie, Faulkner est devenu l'ambassadeur itinérant des lettres américaines, la critique lui a souvent reproché une certaine subversion vis-à-vis de l'institution américaine. Faulkner n'a, en effet, pas hésité à porter de sévères jugements sur la société américaine qui l'entourait, et dont il se sentait rejeté. Dans certains de ses propos, nous retrouvons cette relation amour / haine : « *Je l'aime et le je hais. Je n'aime pas du tout certaines choses que l'on y trouve, mais j'y suis né et c'est mon pays et je le défendrai même si je le hais* »⁴. Pour ce qui est de Kateb Yacine, nous avons pu voir qu'il entretenait un attachement illimité à son pays et à sa culture. Mais, c'est surtout l'attitude paternaliste de Faulkner qui tend à le détacher de la sensibilité de notre auteur. D'après J. Harzic, « *Faulkner a éprouvé envers le Sud, et tout particulièrement les Noirs, des sentiments très ambigus. Il a toujours dit qu'il considérait les Indiens et les Noirs comme victimes d'une terrible injustice, et qu'il ressentait de la pitié à leur égard pour les torts qu'ils ont subis. Cependant [...] on ne peut s'empêcher d'éprouver le sentiment d'une attitude paternaliste qui n'est pas sans analogie avec celles des Sudistes prétendument*

¹ id. p. 98

² ibid. p. 91

³ Cité par J. Harzic. *Faulkner*. Op. cit. p. 28

⁴ Propos de Faulkner à Nagano, cités par J. Harzic. *Faulkner*. Op. cit. p. 126

évolués »¹. Ainsi, Faulkner n'hésitait pas à dire, lors d'une conférence : « *Je dirais que les Noirs ne veulent pas se mêler aux Blancs tout comme les Blancs ne veulent pas se mêler aux Noirs. Les Noirs demandent seulement le droit de se mêler ou non[...]. Il faut que le Sud extirpe cette malédiction (l'esclavage) ce qui fera si on le laisse tranquille* »², ce qui est forcément contradictoire puisque le pouvoir est entre les mains des Blancs. Quand on connaît les idées de Kateb Yacine au sujet du paternalisme, de l'esclavagisme et du non-droit des peuples à disposer d'eux-mêmes, il ne semble plus du tout évident qu'il fera des œuvres de Faulkner un véritable réservoir idéologique.

Ensuite, l'environnement romanesque de Faulkner se présente comme un royaume de l'ambigu et de l'insolite. Le lecteur ne manque pas de se sentir étranger à une géographie saisie par des techniques d'associations inhabituelles. Mais d'après J. Harzic toujours, « *l'univers de Faulkner, on le sait, n'existe que perçu* »³. Aussi, même si cette vision est ancrée dans la réalité quotidienne qui entoure Faulkner (l'état du Mississippi), les formes résolument baroques, les tons des paysages décrits, la sensorialité excessive (bruits, couleurs de la nature à l'automne ...), en un mot l'excès de descriptions exubérantes tend à faire du paysage, non pas une réalité du sud des Etats-Unis, mais une peinture intérieure et fantasmée, une réalité littéraire : « *... dans l'obscurité, j'entendais la sombre campagne parler de l'amour de Dieu [...]. J'entendais l'obscurité sans voix où les mots sont des actions* »⁴. De plus, il semble régner dans les romans de Faulkner l'univers du « *peut-être* ». A tout moment, le paysage est plongé dans une sorte de léthargie où tout inspire au sommeil. L'exemple de la description de la charrette dans *Lumière d'août* est édifiant : « *Cette charrette qui avance, lentement, hors du temps [...]. Champs et bois semblent suspendus à une distance inévitable, intermédiaire. Ils paraissent à la fois statiques et fluides, rapides comme des mirages* »⁵. La récurrence de la

¹ id. p. 29

² ibid. p. 29

³ ibid. p. 96

⁴ W. Faulkner. *Tandis que j'agonise*. Op. cit. p. 168

⁵ W. Faulkner. *Lumière d'août*. Paris, Gallimard, 1935. p. 22

locution « *peut-être* » semble décrire, à notre avis, cette impossibilité de cerner l'imaginaire onirique de l'auteur. Il semble, en effet, légitime de s'interroger sur le fait que l'univers aquatique des deux bagnards dans *Les palmiers sauvages* est composé soit d'éléments réels, soit d'éléments perçus à travers un rêve.

Les descriptions géographiques de Kateb Yacine, quant à elles, ne peuvent être sujettes à de telles interrogations. Chez lui, la description est rapide, mais ne laisse place à aucune ambiguïté. Constantine et ses quartiers, Bône, le chantier, sont en pleine réalité. Ces lieux paraissent mystérieux mais pas fictifs ou encore transformés par les songes ou les fantasmes de l'auteur : « *entre la porte ouverte du foundouk [...] et la rampe du balcon au carrelage fraîchement arrosé, c'est l'approche du crépuscule d'été. Les miasmes des journées de plus en plus chaudes de juin persistent, en dépit des lavages à grandes eaux ; mais ce sont des miasmes de menthe et de lis, une place au balcon étant le privilège des seuls fumeurs qui, avant Rachid, ont élu domicile dans la taverne ...* »¹. Ce n'est, par conséquent, pas en rêve que la réalité est perçue, les lieux restent tout à fait réels et sans exubérance, ce qui, une fois encore, démarque le style katébien de celui de Faulkner.

Enfin, si Kateb Yacine paraît quelque peu avare dans la diffusion d'informations sur ses personnages, il n'en reste pas moins que, la plupart du temps, il est possible d'en dresser un portrait physique : Si Mokhtar est « *un vieillard [...] s'affublant d'un fez égyptien trop haut pour sa taille* »², Nedjma : « *Etoffe et chair fraîchement lavées [...] elle secoue son écrasante chevelure fauve ...* »³. En revanche, dans les romans de Faulkner, toutes les descriptions des personnages relèvent de l'abstraction (« *de figures de dessins animés, ombres chinoises, voix désincarnées* »⁴), ce qui donne l'impression que le roman est peuplé non pas de personnages mais de silhouettes approximatives. Chacun s'y révèle à travers

¹ Kateb Yacine. *Nedjma*. Op. cit. p. 170

² id. p. 85

³ ibid. p. 61

⁴ J. Harzic. *Faulkner*. Op. cit. p. 122

quelques particularités esquissées à grands traits : « *les yeux jaunes* » de Januarius Jones, « *la démarche et les tics de Popeye* », et surtout grâce aux regards, à la voix et aux gestes. C'est peut-être la raison pour laquelle « *ces fantômes* » parviennent que rarement à communiquer, que leurs propos sont autant de monologues intérieurs. Chacun poursuit ses obsessions personnelles. Ainsi, J. Harzic parlait d'eux comme « *des abstractions qui cherchent à devenir des êtres humains [...]. En vain, veulent-ils passer de l'état d'ombre à celui d'homme* »¹. Du reste, ce sentiment de déshumanisation est amplifié par les prénoms des personnages qui, le plus souvent se prononcent par un simple son (« *Cash, Tull, Darl* »), ce qui a pour but de les caractériser d'une pièce, « *en schématisant violemment leur trait fondamental* »². Les personnages katébiens, quant à eux, possèdent des prénoms très courants dans les pays arabomusulmans (Rachid, Mustapha, Mourad, Si Mokhtar, Lella Fatma ...). De plus, il ne semble pas que les protagonistes de Kateb Yacine souffrent d'une absence de communication. Ils dialoguent tous entre eux, se soutiennent, se complètent ou se contredisent (épisode du pèlerinage à La Mecque de Rachid et de Si Mokhtar, interview du journaliste ...). Kateb Yacine ne développe donc pas la même perception du personnage romanesque que Faulkner. L'hypothèse selon laquelle l'auteur algérien aurait été influencé par ses lectures américaines n'est pas fiable. Seuls l'abandon du classicisme romanesque et la notion du temps (« *Hier, aujourd'hui et demain sont EST. Indivisible. Un* »¹) rapprochent ces deux auteurs. Il peut cependant sembler que ces convergences soient différentes entre l'un et l'autre, que si le présent immédiat est fondamentalement américain, l'abandon de la notion de futur est, lui, typiquement maghrébin, donc répond aux horizons d'attentes du peuple algérien.

¹ id. p. 145

² ibid. p. 105

2.3. UNE PRODUCTION ARTISTIQUE IMITATIVE ET AUTONOME

2.3.1. Le pastiche et la parodie

L'écriture imitative n'est pas un phénomène nouveau. A la fin du XIX^e siècle déjà, dans *Apologie pour le plagiat*, Anatole France réfléchissait sur les relations que les textes peuvent entretenir entre eux, c'est-à-dire aux différents emprunts, aux différentes imitations qu'un texte moderne peut effectuer vis-à-vis d'une œuvre ou d'un auteur antérieur. A. France considère l'emprunt littéraire « *comme un moyen d'augmenter la valeur d'une œuvre singulière, aussitôt reversée à ce fond public qu'à son tour elle vient d'accroître* »². Plus tard, en 1982, dans son ouvrage intitulé *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Genette crée la notion « *d'intertextualité* » qui, désormais, servira de base fondamentale à ses analyses littéraires, dans la mesure où « *ne l'intéresse plus que le texte dans les relations qu'il entretient avec un autre texte* »³. Aussi, d'après Fontanier, cet hypertexte peut prendre diverses apparences dont l'imitation fait elle-même partie. Pastiche (imitation de style) et parodie (« *il s'agit là, soit d'un long fragment, soit d'une œuvre qui se constitue directement à partir d'une autre, dûment répertoriée et facilement identifiable* »⁴) sont également deux formes de l'écriture imitative. De plus, il semblerait que pour beaucoup de critiques, « *l'écriture palimpseste* » soit devenue un critère de la littérature moderne. Ainsi, en tenant compte de la modernité des œuvres de Kateb Yacine et de la réflexion de N. Khadda sur « *l'écriture blanche* » de *Nedjma*, ne serait-il pas possible d'envisager une partie de son esthétique, non comme une œuvre sous influence étrangère, mais comme la garante

¹ W. Faulkner *L'intrus*. Paris, Gallimard, 1952. p. 194

² A. France. *La vie littéraire*. Paris, Calman Levy, vol. IV ; s-d. p. 46

³ Cité par A. Bouillaguet dans « *L'écriture imitative : pastiche, parodie, collage* ». Paris, Nathan, 1996. pp. 5.6

⁴ id. p. 6

contemporaine de l'hypertexte et de l'écriture imitative algérienne ? Pour résumer, le pastiche et la parodie ne sont-ils pas partie prenante de la poétique de Kateb Yacine ?

L'examen de ces formes et de leurs différentes valeurs se limitera à l'étude de *Nedjma*. Mais, même si cette analyse conduit à une réflexion synthétique sur les principaux enjeux de cette écriture imitative, la diversité de la production de l'auteur nous interdit, pour le moment, de dresser une liste exhaustive et définitive des conclusions. La notion « *d'écriture blanche* » de N. Khadda nous servira donc de repère principal et, de ce fait, la présente étude ne développera qu'un seul aspect intertextuel de Kateb Yacine : celui qu'il entretient avec *L'étranger* de Camus. Ainsi, s'il se vérifie que le début de *Nedjma* est une parodie ou un pastiche du roman de Camus, il pourra être intéressant d'analyser sa poétique par rapport aux hypertextes éventuels, notamment par rapport aux textes tels que : Nerval, Joyce, Faulkner ou les Nouveaux Romanciers ...

Pastiche ou parodie ?

Dans la plupart du temps, le pastiche et la parodie sont nettement identifiables par le biais d'un repérage d'indices basiques. La forme la plus reconnaissante du pastiche reste, incontestablement, l'imitation d'un style. C'est un texte bref (de quelques pages) et le plus souvent clos. De plus, vu que le style est emprunté, il est indispensable que la situation, elle, soit inventée. A. Bouillaguet dit à ce sujet que « *l'auteur se contente d'ébaucher une situation : il sait que le sujet compte moins que le style* »¹. Le début de *Nedjma* peut, donc, aisément rentrer dans le registre du pastiche. C'est un épisode court et clos, au style limpide, donc proche de celui de Camus. Ainsi, les habitudes et les goûts de l'auteur pastiché sont respectés : environnement algérien

¹ *ibid.* p. 21

(« M. Ricard était mortifié de devoir ouvrir sa maison à tant d'invités : tous les européens du billage, avec leur famille »¹), les anecdotes locales (« Le scandale prit une autre forme. M. Ricard supporta tout d'abord la beuverie de pied ferme »²), et surtout l'absurdité du passage à l'acte (« Alors Mourad entra d'un pas feutré. Il ne bouscula pas les invités [...] et Mourad, à son tour, s'acharna, ne put retenir ses coups. Lorsqu'il reprit conscience, il était solidement attaché près des deux corps qui semblaient fâchés pour l'éternité »³). Le pastiche, et ce quels que soient ses enjeux ou sa valeur littéraire, repose toujours sur une observation préalable, à partir de laquelle est produite l'œuvre nouvelle. Néanmoins, la puissance inventive peut varier. Ce qui fait dire à J. Milly que « l'exercice du pastiche peut aller jusqu'à la création de formes nouvelles, par l'analogie »⁴. Ainsi, Kateb Yacine n'hésite pas à renoncer à l'effet comique qui, le plus souvent, assure le repérage d'un pastiche. L'exagération n'est pas présente dans le début de *Nedjma*. L'auteur emprunte simplement les procédés littéraires et thématiques de son précurseur, pour les détourner, les remodeler selon sa propre sensibilité idéologique. En un mot, Kateb Yacine ne fait qu'inverser un certain nombre de références communes, ce qui a pour conséquence de placer son discours narratif dans une dimension beaucoup plus profonde, moins indulgente et dévouée : celle de la parodie, notamment de « la parodie inversée ». Ainsi, dans *Nedjma*, l'écart parodique se situe dans l'inversion de la victime du meurtre. Ici, c'est le colonisateur qui subit les foudres du colonisé : « Un coup de genou plia le corps de l'entrepreneur en deux, juste au moment où Suzy le tirait en arrière, et Mourad à son tour s'acharna ... »⁵.

L'origine du mot parodie (Paródia, formé de « para » qui signifie « le long de » ou « à côté de ») désigne en fait « le chant parallèle, celui qui se conforme à, tout en se séparant de, donc l'imitation bouffonne d'un morceau

¹ Kateb Yacine. *Nedjma* Op. cit. pp. 22.23

² id. p. 23

³ ibid. p. 25

⁴ J. Milly. *Les pastiches de Proust*. Paris, Le français moderne, 1967, p. 35

⁵ Kateb Yacine. *Nedjma*. Op. cit. p. 25

poétique »¹. L'idée de détournement est donc inséparable de la notion de

¹ A. Bouillaguet. *L'écriture imitative*. Op. cit. p. 25

parodie. Ce qui est parodique, c'est d'abord l'exagération du trait, l'aspect outrancier d'un texte, et d'après Bakhtine : « *La citation parodique* ». Or, le début de *Nedjma* ne recèle aucune citation de ce type. Le texte se borne à imiter à la fois le style et la situation narrative (polarisation colonisé / colonisateur par exemple). Jamais il ne cède à la citation directe, aux références claires et ironiques. Kateb Yacine devient ironique dans le sens où il n'utilise la parodie que dans une ambition polémique, destinée à éclairer ses positions. C'est ce que A. Bouillaguet appelle « *la subversion par la parodie* »¹. C'est donc par la parodie que l'auteur algérien tente de subvertir un modèle présumé fondateur. Sa dynamique est basée sur la subversion, et non pas sur la transposition. Mais, quels sont les enjeux et les grandes orientations idéologiques de cette réécriture ?

2.3.2. « Des pensées sur des pensées »

« *Imiter, c'est d'abord s'approprier [...]. On ne moque bien que ce que l'on a fait sien* »². Camus a longtemps été considéré comme l'un des précurseurs du roman algérien et, très tôt, Kateb Yacine a saisi l'importance d'une telle référence pour l'expression littéraire autochtone future. Mais, conscient du fait que le pastiche et la parodie ne suffisent pas à repousser toutes les interprétations qui n'y verraient qu'une sorte de consécration de l'auteur français, il développe plus encore l'effort parodique en bravant le roman de Camus, comme pour nier l'existence d'une certaine complicité intellectuelle et idéologique entre le pasticheur et le pastiché. C'est ainsi que malgré l'emploi d'un style et d'une esthétique similaires, de personnages convergents, d'une action et d'une situation au dénouement parallèle s'accompagnent dans *Nedjma* d'une perception totalement inversée. C'est ce qui nous fait dire que *Nedjma*

¹ id. p. 145

² ibid. p. 145

est « *le négatif* » de *L'étranger* de Camus : chez Kateb Yacine le meurtre se déroule à l'intérieur (dans la chambre de M. Ricard) et le colon tue le colonisateur ; dans *L'étranger*, Meursault tue un algérien sous un soleil qui écrase la plage ...

Dès lors, il peut sembler que la parodie effectuée par Kateb Yacine dans le début de *Nedjma*, tout en proposant un texte hybride dont la fonction consiste à représenter les pensées de Camus, vise surtout à le démarquer de *L'étranger*. C'est, comme le dit Bakhtine « *une somme de pensées sur des pensées, une émotion sur l'émotion, des mots sur des mots, un texte sur un texte* »¹. La réécriture et la réorganisation, sans jamais être caricaturale, vise donc à contrer une perception du monde typiquement occidentale que le peuple algérien ne peut plus subir, qu'il doit refuser pour la remplacer par un fonctionnement propre et autonome. Nous apercevons donc de quelle manière « *l'auteur second* » peut s'approprier un texte en pratiquant des substitutions nécessaires pour son orientation. Notons également que dans *Nedjma*, la polarisation culturelle joue à plein. Le lecteur est censé reconnaître « *son corps* » et l'œuvre parodiée, mais aussi l'idéologie qui se trouve derrière l'écart parodique, en l'occurrence une certaine révolte algérienne, une révolution même puisque nous assistons, ici, à la mort symbolique de la colonisation : « *et le gendarme qui enferma Mourad avait envie de l'embrasser : c'était le même gendarme que Suzy avait appelé pour arrêter Lakhdar au chantier [...], le même qui enferme Mourad alors qu'il eût voulu le porter en triomphe* »². La « *transthématisation* » paraît donc évidente car les personnages changent de statut et ce changement répond, avant tout, aux attentes de l'homme algérien nouveau. Subversion, imposition d'une pensée moderne, dénonciation d'un état de fait et annonce d'une libération prochaine, la parodie prend toutes ces formes dans *Nedjma* et peut être interprétée, à la fois comme un lien de connivences de styles littéraires, sur un mode plus léger puisque la parodie, ici, est aussi une

¹ Bakhtine. *Esthétique de la création verbale*. « *Le problème du texte* ». Moscou, Paris, Gallimard, 1984. p. 311

² Kateb Yacine. *Nedjma*. Op. cit. p. 25

mystification, ou plus jugement sur un mode sérieux qui lui est suggéré après une seconde lecture plus approfondie.

2.3.3. Mohammed Khadda ou l'existence d'une peinture imitative

Nous avons vu précédemment qu'à l'image de la littérature katébiennne, un bon nombre de caractéristiques propres à la production et à la réflexion plastique de Khadda, réfutaient à elles seules l'hypothèse selon laquelle ses toiles empruntaient les procédés picturaux occidentaux : ceux de l'art abstrait et du surréalisme. Nous avons vu également qu'outre le fait qu'il semble possible de dresser une liste de divergences flagrantes entre les œuvres de Khadda et celles des peintres européens, il était possible d'inverser les pôles de ces influences, de faire de l'art occidental l'emprunteur. Ainsi, si Khadda utilise des techniques et des motifs picturaux propres à sa culture d'origine (art graphique, chromatisme, calligraphie, non-figuration, ...), ne serait-il pas capable, le cas échéant, de produire ce que l'on pourrait appeler « *une peinture pastiche* », c'est-à-dire une peinture qui, tout en imitant, ferait de l'esthétique occidentale une cible de subversion moderne ? N'est-il pas possible de voir dans l'association de la lettre arabe et de motifs modernes, une façon de prendre position, d'émettre implicitement « *des pensées sur des pensées, des émotions sur des émotions* » ? La mise au second plan (derrière le signe calligraphique) des formes modernes dans des toiles telles que *Roches et ronces II* (1988) ou *Remparts de Koufa* (1986) [Tableau n° VI], *Le dit du scribe* [Tableau n° XVII] par exemple, n'est-elle pas ce que A. Bouillaguet appelle « *transthématisation* », dans le sens où les motifs picturaux changent de statut ?

Alors que dans la peinture occidentale la forme moderne domine allègrement l'espace, les toiles de Khadda, tout en utilisant un style abstrait quasiment identique, laissent une place de choix aux signes arabo-musulmans.

C'est la marque d'une libération de la lettre arabe puisque, désormais c'est elle qui prédomine sur la toile. De plus, pour lui aussi (et c'est, du moins en littérature, une caractéristique fondamentale de la figure parodique), « *le sujet compte beaucoup moins que le style* ». Ainsi, de nombreux tableaux, derrière un intitulé neutre et commun (*Cascade, Signe violet, Pierre suspendue, Chapelet de pierres* [Tableau n° XVIII] ...) inaugurent l'avènement du signe arabe. Et c'est là que réside la parodie picturale de Khadda. Ce peintre élabore une expression plastique qui réinvente et réorganise les esthétiques européennes, pratique des substitutions multiples, nécessaires à l'affirmation d'un objet polémique au sein duquel sont présentes la sensibilité et les envies algériennes nouvelles.

Désormais, nous observons que ces deux expressions artistiques algériennes possèdent un nombre impressionnant de points communs : la mystification sensitive, le sens aigu de la subversion et de la modernité, l'écart parodique, l'autonomie ... Si ces deux artistes sont subversifs, ils le sont surtout à l'égard de l'Occident et parce qu'ils se sentent dépossédés d'une culture propre originale qui leur appartient, non reconnue par l'impérialisme colonial et qui, portant, demeure la matrice fondamentale de leur perception du monde et de leurs productions artistiques. Alors que Khadda, nous l'avons vu, développe sa peinture à partir des formes de la lettre arabe (calligraphie, architecture, labyrinthe, mosaïque, arts graphiques et géométriques ...), Kateb Yacine utilise toutes les techniques de l'oralité qui, nous le savons, reste une forme langagière typiquement orientale et qu'il colore, en plus, d'une multitude de référents autochtones (épisodes historiques, personnages historiques référentiels, lieux géographiques arabo-musulmans ...). L'intrusion de la sensibilité algérienne au cœur de la langue française effectuée par l'auteur (à travers une écriture obscure et mystérieuse, à travers la déstructuration des modèles fondateurs et par l'avènement d'un nouvel homme algérien) fera des émules en Algérie. M. Dib dans *Habel* ou Khaïr Eddine dans

Le déterreur par exemple, suivront eux aussi la voie de « *l'inversion de l'étrangeté* » que *Nedjma* a ouvert. Voilà pourquoi il nous est possible de penser que la déstructuration et la difficulté de lecture, si elles suivent un processus, disons « *parallèle* » à celui des divers mouvements esthétiques occidentaux, n'obéissent pas aux mêmes objectifs de départ. Chez l'auteur algérien, le but est de renverser les rôles, de rendre l'Autre étranger dans sa propre langue. Ainsi apparaît une expression littéraire algérienne propre que le colonisateur (puis l'ancien colonisateur) aura beaucoup de mal à saisir et qui, par conséquent, pourra véhiculer différents messages (subversifs, libérateurs...) répondant aux nouveaux horizons d'attente du peuple et de la culture algérienne. Khadda et Kateb Yacine ont souvent été assujettis aux courants artistiques occidentaux. Nous avons pu voir qu'il serait fallacieux d'y croire. Camus, Nerval, les Nouveaux Romanciers, Joyce, Faulkner ou les surréalistes sont aux antipodes de la sensibilité katébiennne. Il faut savoir qu'en Algérie, l'expression artistique ne pouvait plus se contenter de schémas élaborés par le contexte et la société de l'Autre. Trop longtemps sous le joug de l'impérialisme occidental, les expressions artistiques algériennes devaient inverser l'étrangeté pour rendre compte de leur autonomie et de leur modernité. Néanmoins, avant de pouvoir parler, en toute légitimité, de la naissance d'un champ culturel propre en Algérie, il convient de vérifier si cette peinture et cette littérature nouvelles utilisent les mêmes moyens pour parvenir à une même fin ; si la fonction performative de la parole est capable de déborder de l'espace littéraire pour imprégner le domaine pictural. Alors, seulement, nous pourrions affirmer qu'avec Khadda et Kateb Yacine naît, en Algérie, un véritable champ culturel propre et totalement autonome. Par conséquent, quel est le but principal de leur modernité ? L'éclatement, la juxtaposition vont-elles dans le même sens ? Peut-on parler, pour les expressions de Kateb Yacine et de Khadda d'œuvres « *actives* » au sens strict du terme ?

TROISIEME PARTIE :

**UN LANGAGE
« IDENTITAIRE »**

L'expression langagière, nous le savons, est une façon de signifier par rapport à autrui, de se dire, de se faire entendre, de trouver un mode d'existence concret. Nous connaissons également les lacunes des civilisations orales (notamment maghrébines), lesquelles ne laissent pas, ou peu, de traces fiables pour, au contraire, évoluer et varier au fil du temps et des locuteurs. Ainsi, comment exprimer un « MOI » profond sans être sujet à la faiblesse de l'oralité ou à la trahison du langage ?

Kateb Yacine utilise abondamment le style oral dans son écriture, notamment dans *Nedjma* et dans *Le Polygone étoilé*. De nombreuses œuvres de Khadda font de la lettre arabe un motif pictural à part entière (*Confluence* : 1984 ; *Chant des pierres* : 1978 ; *Signes sur le sable* : 1980, *Feu ami* (1989) [Tableau n° XIX]). Pour quelles raisons ces deux artistes s'obstinent-ils à mystifier l'environnement traditionnel. L'expression, quelle qu'elle soit, est un moyen de se signifier, nous l'avons dit. Mais, depuis J.L. Austin, elle est devenue une véritable action. Son ouvrage principal : *Quand dire, c'est faire !* met en lumière la fonction « *performative* » du langage. Si l'auteur, et dans une moindre mesure, le peintre, avaient déjà conscience de la force des profusions de « *récits* », qu'elles étaient les visées principales de leur production artistique respective ? Pourquoi, à leur manière, ont-ils choisi de s'exprimer à travers ce qui ressemble à une mythologie moderne ?

Kateb Yacine et Khadda ont toujours refusé de se soumettre au réalisme, au style photographique. La société arabo-musulmane se méfie du pouvoir de l'image, de ce reflet qui dérober l'âme et dilue l'être dans le paraître. C'est sans doute pourquoi ces deux artistes se sont engagés dans une voie non réaliste. L'abstraction est un rempart destiné à préserver les désirs et

l'espace propre du MOI. Elle est aussi une réaction globale contre les repères occidentaux pour renforcer la quête identitaire engagée. Comment est-il possible, par le biais de l'expression artistique et de la « *mystification* »¹, de recréer et de proposer une identité nationale nouvelle ? Quel est le récit le mieux approprié pour inspirer une identité collective ? Pourquoi ? Est-il possible, en ne tenant compte que du processus, non de l'idéologie, d'apparenter les récits de Khadda et de Kateb Yacine à ceux des régimes totalitaires analysés par J.P. Faye dans son *Introduction aux langages totalitaires* ?

3.1 UN CONTE MYTHOLOGIQUE ENTRE « MYTHOS » et « LOGOS »

3.1.1. Une mise en scène métaphorique de l'histoire algérienne

Poétiques, dramatiques ou romanesques, les œuvres de Kateb Yacine ressemblent à ce que N. Khadda définit comme « *un entrecroisement d'une réalité historique et de sa représentation mystique* »¹. Ainsi, dit-elle : « *il devient nécessaire d'élaborer une grille de décryptage* » capable de traduire les motifs mythiques, historiques et contemporains qui restent, rappelons-le, les dépositaires du sens du message. Or, il serait faux de penser que la totalité des lecteurs, notamment des lecteurs algériens, connaît le fonctionnement de « *ce processus de décryptage* ». Dès lors, comment expliquer que ses romans et, dans une certaine mesure, les toiles de Khadda, par la profusion et la portée des récits qu'ils transmettent, réussissent à proposer au peuple algérien une nouvelle mythologie nationale ?

¹ N. Khadda. *Histoire, ancestralité, féminité*. Revue Europe. Op. cit. p. 69

Il y a dans *Nedjma* et dans *Le Polygone étoilé* un temps historique, sous la forme d'une peinture de la société algérienne, qui a pour but de fournir certaines réponses au lecteur. C'est le cas, par exemple, des allusions aux manifestations de Sétif :

(« *Les manifestants s'étaient volatilisés [...]*
« *J'ai trouvé l'Algérie irascible. Sa respiration ...*
« *Un plan de manifestation future.*
« *Qu'on me donne cette rivière, et je me battraï* »²),

la colonisation française et les traces qu'elle laisse (« *les traces du combattant abolies, mais quelque chose a disparu avec les ecchymoses, et le boxeur délivré de ses bouffissures apparaît alors avec un visage anachronique, affligé de la plénitude d'un champ de bataille une fois les décombres ensevelis* »³), etc., des éléments temporels vérifiables nous sont donnés : « *Midi ! ajoute l'horloge en sa rondeur sacerdotale [...]* 15 septembre 1945 »⁴. Mais, à côté de l'aspect historique, se trouve que N. Khadda appelle une « *mystification* ». L'environnement dans lequel évoluent les protagonistes prend alors l'allure « *d'un décor magique aux structures historiques, mais à l'essence fantasmatique, sinon mythologique* »⁵. Bône devient ainsi : « *une ville exigeante et nue qui liasse tout mouvement se briser en elle, comme à ses pieds amadouer la mer* »⁶. Tout se passe comme si la ville possédait des forces naturelles, et des formes humaines, en un mot les caractéristiques propres aux divinités mythologiques : « *Constantine. Bône a le sursaut du Centaure, le sanglot de la sirène, la grâce poussive d'une machine poussée à bout d'énergie, rampant et se tordant au genou de la cité toujours fuyante en sa lascivité, tardant à se pâmer, prise aux cheveux et confondue dans l'ascension solaire* »¹. Mi-humaine, mi-animale, au carrefour de l'ancestralité et de la modernité (« *les architecturales* » ; « *squares sévères d'où semblent absents les hommes* »), la

¹ id. p. 70

² Kateb Yacine. *Nedjma*. Op. cit. p. 49

³ id. p. 68

⁴ ibid. pp. 65 et 70

⁵ N. Khadda. *Europe*. Op. cit. p. 70

⁶ Kateb Yacine. *Nedjma*. Op. cit. p. 70

ville se présente véritablement sous l'aspect d'une figure mythologique. De plus, même si la temporalité est, à priori, technologique (« *Midi* », « *le 15 septembre* », « *horloge* » ...), la ville semble uniquement obéir aux éléments naturels. La suprématie de la nature est approuvée dans le sens où : « *l'heure semble ralentie avec la machine sous la ventilation des palmes* »², et du coup c'est l'ensemble de l'environnement qui prend une dimension mythique. La ville est associée, en priorité à la nature qu'elle maîtrise (« *laisse à ses pieds amadouer la mer* ») pour lutter contre le conquérant, ses technologies et ses idéologies.

De plus, dans *Nedjma*, les éléments urbains contribuent à la mysthisation de l'environnement textuel. L'écriture investit la ville et son architecture d'une certain pouvoir épique et magique : « *trois fois séculaires, coupée de navire gravissant l'horizon, le minaret tient en respect l'armada de béton, arc-bouté entre ciel et terre, tel qu'il conquiert les nomades et les corsaires à la ville échoués devant l'audace des chantiers modernes qu'elle retarde et investit* »³. L'architecture a donc une part active dans la bataille. Seulement sa dimension symbolique (le minaret s'oppose aux non-musulmans et aux occidentaux) place la lutte sur un plan idéologique, historique et politique. Ces caractéristiques sont typiques de la relation qu'entretiennent les Dieux entre eux, mais elles sont, désormais, constitutives du paysage algérien. Dans cet épisode de *Nedjma*, les images mythologiques ne correspondent pas exactement aux archétypes invariables. C'est une mythologie moderne que Kateb Yacine nous propose.

La fonction symbolique du Nadhor

L'apparition du Nadhor au cœur de *Nedjma* semble répondre au besoin de fiabiliser le récit. Il ne fait, en effet, aucun doute que cet espace est un lieu symbolique par excellence, un lieu mythique de la création du monde, et

¹ id. pp. 65.65

² ibid. p. 65

³ ibid. p. 69

notamment de la création théologique du monde. De multiples scènes

édifiantes se passent aux pieds de Nadhor, et témoignent des visées idéologiques de Kateb Yacine. C'est le cas de la mort de Si Mokhtar (« *le père déchu* »), du bannissement de Rachid (« *le fils indigne* ») et de l'emprisonnement de Nedjma (« *la séquestration de l'Eve tentatrice* »)¹. Cet épisode du retour au paradis perdu peut aisément s'inscrire comme une suite au discours et à la réflexion de J.J. Rousseau (*Discours sur l'origine de l'inégalité entre les hommes*. 1753) dans la mesure où l'auteur raconte l'état de nature du monde et de l'homme algérien nouveau. C'est une mise au point moderne, une « *mise à plat* » de tous les éléments capables de faire repartir l'Algérie sur une base sûre.

Il serait pourtant faux de faire de *Nedjma* un texte strictement mythologique. Kateb Yacine donne la possibilité d'assimiler le récit en évitant, à chaque fois, de s'éloigner des sensibilités et des aspirations contemporaines. A travers la mise en scène mythologique de l'environnement romanesque, il élabore également celle de la société algérienne de l'époque. Passé, imaginaire et actualité se télescopent dans le roman. Le mythe de référence se modernise parce qu'il tient compte des structures historiques modernes. Ainsi, le Nadhor devient une sorte de « *laboratoire* » dans lequel se réalise, comme le dit N. Khadda : « *la mutation de la légende en histoire* »². Le temps mythique devient alors un temps historique : « *Nous sommes ainsi fils de Keblout [...]. Quand nos félons de pères l'ont quittée pour travailler chez les Français [...]. Décidément les Français ne vous ont rien appris [...]. Quant à vous, partez sans crainte. Il n'y a pas de haschich ici, pas de vin, et nul n'appréciera votre musique* »³. Quand on sait que la tribu des Keblouti est la dernière à avoir résisté à la colonisation française, que Kateb Yacine est lui-même issu des intellectuels de cette tribu, il ne fait plus de doute que *Nedjma* donne naissance à une mythologie algérienne moderne dans laquelle le récit trouve sa signification, un espace de lecture double (archaïque et contemporain) dont l'ambition première est de faire le récit de

¹ N. Khadda. *Europe*. Op. cit. p. 72

² id. p. 70

³ Kateb Yacine. *Nedjma*. Op. cit. pp. 138.139

l'histoire algérienne. L'auteur entretient un rapport manifeste entre le vrai et le faux. Cette association du Mythos et du Logos impose un jugement et surtout la recréation de l'histoire nationale. Ici, les références autobiographiques de l'auteur représentent également celles de la collectivité, c'est un moyen de rendre plus authentique, pour le lecteur algérien, un témoignage sur sa communauté d'appartenance.

3.1.2. Les expressions d'un « entre-deux » strictement algérien

Dans *Nedjma*, nous venons de le voir, Kateb Yacine s'obstine à considérer le temps comme un vécu naturel, non comme un vécu « technologique ». L'épisode du retour des personnages aux pieds du Nadhor témoigne, lui aussi, d'un espace-temps original : mythologique. Keblout, à la fois fondateur et dernier chef de la tribu mort lors de son démantèlement, est plus que centenaire : « *L'aigle centenaire abandonné depuis longtemps par sa compagne et ses fils, l'aigle en proie à la curiosité de vierges se traînait hors de chez lui, prenait son vol brusquement après de tragiques efforts d'ancêtre pourchassé [...] comme un présage de force aérienne* »¹. Cette perception du temps correspond à une réaction globale de l'auteur contre le temps imposé par les occidentaux. Dans le roman se manifeste un espace temps naturel et magique lié à un espace strictement subjectif (biographique, local et romanesque) que le lecteur européen a du mal à reconnaître, malgré l'utilisation du français. Ce dernier perd ainsi la quasi totalité de ses repères, puisque l'espace de lecture est, désormais, totalement dédié à la sensibilité maghrébine, notamment algérienne. C'est donc l'auditoire qui se restreint dans le sens où il devient autochtone. Pour quelles raisons Kateb Yacine et Khadda (lui aussi utilise des référents proprement nationaux : *Maghreb* (1980) ; *Oued Chlef* (1982) [Tableau

¹ id. p. 125

n° XX], *Oued R'Mel* (1974) [Tableau n° XXI], *Sahel dans le vent* (1989) [Tableau n°XXII] , *Djebel* (1960), *Maghreb bleu* (1980) ...) à restreindre leur public. Comment expliquer que ces deux artistes se servent plus particulièrement de références algériennes (oralité, temporalité circulaire, histoire nationale, symboles ...)?

La littérature algérienne de l'époque, au dire de C. Bonn est : « *un lieu instable d'une écriture en devenir* ». Ainsi, rajoute t-il : « *il s'agit de renvoyer dos à dos l'imaginaire et le réel, pour écrire dans l'entre-deux à partir duquel toutes les catégories s'effondrent* »¹. C'est pourquoi Kateb Yacine propose une expression littéraire au carrefour de la réalité, de l'histoire, de la mythologie et de tous les genres littéraires.

De plus, si la structure de *Nedjma* correspond à celle qu'a défini V. Propp dans *Morphologie du conte* (1970), il deviendrait réalisable de considérer *Nedjma* comme un conte mythologique algérien moderne. Est-il possible de le définir comme un conte ? Si c'est le cas, pourquoi le romancier utilise à profusion ce type d'énonciation ? Dans quelle mesure les œuvres de Khadda peuvent-elles rentrer dans un registre d'interprétation identique ?

3.1.3. La morphologie du conte selon V. Propp

Dans *Morphologie du conte*, V. Propp analyse l'ensemble des formes et des lois qui régissent la structure du conte merveilleux qui reste : « *le conte au sens propre du mot* »². En s'appuyant sur la psychologie des peuples de Wundt, il propose, d'abord, une division du genre en plusieurs catégories. La plupart de ces catégories s'appliquent parfaitement au roman de Kateb Yacine : « *Les innocents poursuivis* (« *Je ne sais comment nous pourrions subsister, gronde Mustapha. Les habitants du douar finiront par nous chassés, comme ceux du village* »³), « *les trois*

¹ C. Bonn. *Le roman algérien d'expression française*. Op. cit. p. 15

² V. Propp. *Morphologie du conte*. Paris, Seuil, coll. Points. 1970. p. 6

³ Kateb Yacine. *Nedjma*. Op. cit. p. 30

frères » [...]., Mustapha, Rachid), « *la vierge sage* », « *l'amante inaccessible* »¹ (Nedjma), « *la victime d'un charme ou d'un sort* » (Rachid, Si Mokhtar, Mourad), « *la femme infidèle* » (la mère de Nedjma), etc. Ce principe de division signale la présence récurrente au sein du conte merveilleux : d'une intrigue, de personnages aux caractéristiques spécifiques, le nombre des participants, le moment du déroulement de l'action ... La grande majorité de ces particularités existe dans *Nedjma*. Il serait trop audacieux d'intégrer les toiles de Khadda à cette classification. Nous retiendrons seulement que ce nombreuses œuvres de ce peintre possèdent un contenu mythologique et merveilleux : *Fantasia de signes* (1956), *Chutes d'Icare*, *Icare* [Tableau n° XXIII] (1982 et 1990), *Icare triomphant* (1974), *Olivier sirène* (1973), etc.

V. Propp dépasse, dans son développement, le répertoire de Wundt : « *N'y a-t-il pas des contes qui insèrent dans leurs récits, plusieurs de ces subdivisions* »². Pour lui, les sujets des contes sont si étroitement liés les uns aux autres que tout mode de classification peut paraître douteux, ce qui renforce un peu plus l'hypothèse selon laquelle Kateb Yacine a produit avec *Nedjma*, un conte mythologique algérien moderne. En effet, dans le roman, la fraternité, la quête d'une jeune femme, la femme adultère, les innocents pourchassés, ou encore « *le conte sur les origines* »³.

Seulement, il serait simpliste de faire de ce roman un conte merveilleux sous l'unique prétexte que les sujets du conte y sont enchevêtrés. Les fonctions des personnages sont-elles, aussi, identiques ? Les motivations, les buts et les mobiles sont-ils les mêmes ?

Plusieurs fonctions observées dans les contes merveilleux coïncident avec celles des protagonistes de *Nedjma*. Nous nous contenterons d'énumérer certains de ces motifs pour soutenir notre hypothèse de départ qui, bien entendu, méritera d'être développée plus amplement dans un prochain travail. D'après le théoricien russe, dès le début du conte, « *l'auditeur est projeté dans*

¹ id. p. 127

² id. p. 16

³ ibid. p. 41

une atmosphère spéciale, caractérisée par un calme épique »¹. L'incipit du roman répond parfaitement à cette spécificité : « *A l'aurore, sa silhouette apparaît sur le pallier ; chacun relève la tête sans grande émotion* »². V. Propp note ensuite : « *C'est là une impression trompeuse parce que devant l'auditeur ne va pas tarder à se dérouler des événements extrêmement tendus et passionnés* »³. C'est le cas dans le roman de Kateb Yacine où nous lisons immédiatement après l'incipit : « *Pas la première fois qu'un chef d'équipe se fait rosser par un manœuvre* »⁴.

Ensuite, d'après le théoricien russe : « *l'éloignement, l'interdiction et la transgression de cette interdiction* »⁵. Les formes de l'éloignement des personnages de *Nedjma* s'apparentent fortement à celles des contes merveilleux. Il est, par exemple, le fait d'un adulte, imposé par le travail ou les affaires personnelles (Si Mokhtar, Rachid, le chantier ...), ou encore la conséquence du décès d'un proche (le père de Rachid). De plus, l'interdiction d'accéder à l'univers occidental (« *Et voilà, pense Mourad, le charme est passé, je redeviens le manœuvre de son père, elle va reprendre sa route à travers le terrain vague comme si je la poursuivais, comme si je lui faisais violence rien qu'en me promenant au même endroit qu'elle, comme si nous ne devions jamais nous trouver dans le même monde autrement que par la bagarre ou le viol* »⁶) et la transgression de cette interdiction (« *Mourad entra d'un pas feutré. Il ne bouscula pas les invités* »⁷) existent. Tout y est. Tout correspond à la morphologie signalée par dans « *Morphologie du conte* » : « *le conte mentionne en général l'éloignement d'abord, puis l'interdiction [...], les formes de transgressions correspondent aux formes d'interdictions* »⁸.

¹ *ibid.*, p. 41

² Kateb Yacine. *Nedjma*. Op. cit. p. 9

³ V. Propp. *Mythologie du conte*. Op. cit. p. 41

⁴ Kateb Yacine. *Nedjma*. Op. cit. p. 25

⁵ V. Propp. *Mythologie du conte*. Op. cit. pp. 37.38

⁶ Kateb Yacine. *Nedjma*. Op. cit. p. 17

⁷ *id.*, p. 25

⁸ V. Propp. *Mythologie du conte*. Op. cit. pp. 37.38

Ce que V. Propp appelle « *la marque de la princesse* » est également présente dans le roman de Kateb Yacine. Il est vrai que la plupart des princesses des contes sont des fiancées fidèles qui attendent leur promis et qui repoussent tous les prétendants. Nedjma est assimilable à ce genre de femme. Elle est mariée avec Kamel, lui reste totalement fidèle, et repousse à chaque fois les autres personnages masculins. De plus, comme dans de nombreux contes traditionnels, « *la princesse* » est aussi une figure de la vengeance. Elle aussi peut être tout aussi perfide que méchante.

La sphère d'action du héros des contes merveilleux comprend donc le départ en vue d'une quête. Rachid, l'un des personnages principal de *Nedjma*, suit Si Mokhtar pour retrouver une certaine identité familiale, et personnelle. La sphère d'action de ce que V. Propp appelle « *le faux héros* » comprend, elle aussi, un départ pour une quête, mais la réaction de celui-ci est toujours négative, et ses prétentions toujours mensongères. C'est indiscutablement le cas de Si Mokhtar qui annule le pèlerinage à La Mecque, qui enlève Nedjma et trompe Rachid sur les causes du voyage au Nadhor : « *Si Mokhtar ne m'avait pas encore parlé de sa fille ni des drames de notre tribu [...] et il restait encore la mère adoptive de Nedjma qui devait la rechercher, sans parler de Kamel, époux en titre de Nedjma, première victime du rapt exécuté par Si Mokhtar avec mon aide* »¹. La distribution des fonctions des personnages dans *Nedjma* est donc parallèle à celle des contes merveilleux traditionnels. Il en est ainsi des motivations, des buts et des mobiles des personnages. Dans le roman de Kateb Yacine comme dans les contes analysés par V. Propp, les actions sont motivées, en général, « *par le déroulement de l'intrigue, et c'est seulement le méfait et le préjudice, fonction fondamentale du conte, qui commande les motivations des personnages* »². La mort de M. Ricard contribue à l'intrigue dans la mesure où les personnages sont obligés de se séparer, ce qui a pour conséquence de diversifier les pôles narratifs. Mais ce meurtre reste aussi le

¹ Kateb Yacine. *Nedjma* op. cit. p. 132

² V. Propp. *Les racines historiques du conte merveilleux*. Paris, Gallimard, NAF, 1983. p. 371

motif du « *méfait* » dont parle V. Propp. Le préjudice identitaire de Rachid est la cause principale de son association à Si Mokhtar, le rival de son père, et le père de Nedjma. De plus, après la séparation des quatre amis, comme dans les contes merveilleux, le roman de Kateb Yacine s'ouvre sur trois royaumes majeurs : « *souterraine* » (Constantine et la fumerie), « *céleste* » (le Nadhor : une sorte de montage mythologique) et « *terrestre* » (Bône : la ville algérienne moderne, celle où vit Nedjma).

Il serait trop long d'étudier la totalité de l'énumération de V. Propp. Mais il apparaît déjà qu'un bon nombre des motifs qu'il a recensés dans *Morphologie du conte*, sont présents dans l'œuvre de Kateb Yacine. Dans cet ouvrage, il déclare que le mythe et le conte coïncident souvent entre eux, que : « *le mythe ne peut être formellement distingué du conte, à tel point qu'en folklore comme en ethnographie, on appelle souvent ces mythes contés* »¹. Voilà pourquoi, *Nedjma* s'apparente à un conte mythologique. La plupart des caractéristiques de ce roman correspondent à la fois au conte et au récit mythologique, dont une des plus fondamentale : une signification sociale. Pourquoi Kateb Yacine a-t-il choisi de structurer son roman de cette façon ? Est-ce uniquement dû à sa culture orale ? Pour quelles raisons Khadda utilise-t-il de nombreux motifs mythologiques algériens dans ses toiles (*El Halladj ; Altair ; Olivier, Koufa ...*) ? En un motif, quel est le sens de la production d'un conte mythologique moderne ?

¹ V. Propp. *Mythologie du conte*. Op. cit. p. 28

3.2 « QUAND DIRE, C'EST FAIRE » OU L'APPARITION D'UN LANGAGE « IDENTITAIRE EN ALGERIE »

3.2.1. *Un pôle de description autochtone*

Dans *Le discours du roman*, H. Mitterrand rapporte que le récit littéraire implique forcément un mécanisme de dépendance ou un rapport de pouvoir. Quelles que soient ses intentions de départ, l'auteur : « ne manque jamais d'être piégé par la nature du discours employée »¹. La question qui doit prélever toute lecture serait donc pour lui : « Où se place l'écrivain pour voir l'action qu'il décrit ? ». Quel est le point de vue de description ? Seulement, d'après lui, la question de point de vue conditionne l'identité de celui qui fait la description : « toute communication suppose de connaître les valeurs qui permettent de communiquer »². Il suffit d'un minimum de valeurs communes pour prouver que l'auteur se place, ou non, du côté de l'objet décrit. Qu'en est-il de Kateb Yacine dans *Nedjma*, notamment dans l'épisode du retour de Rachid, Si Mokhtar et la jeune femme au Nadhor ? Fait-il à l'instar de Zola dans *Germinal*, la description d'un simple objet de jouissances esthétiques ? Existe-t-il comme chez l'auteur français (principalement lorsque le narrateur perçoit de la fenêtre des propriétaires du Voreux la foule des manifestants) un paradoxe entre l'idéologie rapportée et le point de vue de la description ? Si ce n'est pas le cas, que signifie réellement la position de l'auteur algérien ?

Le récit des Keblouti (partie IV) commence sur une narration de type historique avec un narrateur omniscient et, à priori, neutre : « La tribu demeurait sans chef ; deux femmes y moururent, nommées Zohra à Ouarda [...] les deux vierges du Nadhor qui virent l'aigle assiégé les bombarder dans les airs »³. Mais, peu à peu, apparaît un narrateur identifiable : Rachid, qui perçoit en rêve « le légendaire

¹ H. Mitterrand. *Le discours du Roman*. Paris, PUF, coll. Ecriture, 1980. p. 38

² Id. p. 56

³ Kateb Yacine. *Nedjma*. Op. cit. p. 125

Keblout, sans sa cellule de déserteur »¹. La première personne du singulier apparaît. Désormais, le narrateur dit « je » et prend la narration en main, ce qui, outre le fait de lui donner une épaisseur plus importante (*Cogito* de Descartes) reste aussi un moyen de l'insérer au cœur même de l'action racontée : « *J'étais avec l'oncle Mokhtar, malade, illuminait la chambre où nous nous trouvions tous les trois depuis des jours et des jours, au moyen d'une lampe à pétrole* »². Le narrateur a donc participé à la scène qu'il nous transmet : « *Nous formions, il est vrai, une assemblée indigne d'un éclairage soutenu* »³. Le point de vue de l'énonciation est, ainsi, intérieur à la description. Contrairement à Zola dans *Germinal*, Kateb Yacine, en prenant la parole par l'intermédiaire de Rachid, se place dans l'action qu'il conte. Il s'identifie pleinement à son personnage, et même si Nedjma, au sortir du bain, prend l'aspect d'un objet purement esthétique, comme la foule dans *Germinal* (« *Il me semblait apercevoir un nègre dissimulé sous un autre figuier [il contemplait Nedjma qui s'ébattait dans le chaudron] et il était trop tard pour céder à la jalousie [...]. Mais Nedjma quittait le bain. Elle parut dans toute sa splendeur, la main gracieusement posée sur le sexe, par l'effet d'une extraordinaire pudeur qui me dispensa de bondir en direction de l'intrus, dont l'imagination devait à présent dépasser les bornes [...]. Je savais bien que le nègre s'échaufferait à ce spectacle* »⁴), il n'y a pas chez Kateb Yacine de hiérarchie entre le narrateur et les personnages. La relation de domination qui existe dans *Germinal* n'a pas sa place dans l'écriture de Kateb Yacine. La jeune femme est un objet de jouissance esthétique autant pour Rachid (le narrateur) que pour le nègre qui profite du même tableau. Il n'y a pas d'écart entre le narrateur et les objets qu'il décrit. L'auteur lui-même est dans l'action puisqu'il reste immuablement suspendu aux lèvres de Rachid. Il est donc parmi ses personnages, donc du peuple dont ils font partie. L'épisode du Nadhor nous est, par conséquent, transmis sous un point de vue « *horizontal* ». Kateb Yacine est au sein du peuple et, de plus, est aux sources de la nation. C'est

¹ id. p. 126

² ibid. p. 126

³ ibid. p. 127

⁴ ibid. pp. 128.129

donc lui qui dirige le récit des origines à travers Rachid. Comment expliquer un tel investissement personnel ? Pourquoi a-t-il choisi d'effectuer un conte mythologique moderne ? Dans quelle mesure est-il possible de tirer des parallèles entre ce roman et l'expression picturale de Khadda ?

3.2.2. La fonction performative du langage

Au risque de provoquer un certain sentiment de frustration, il nous est impossible ici d'étudier de manière exhaustive les travaux de J.L. Austin, l'ensemble des idées et des conférences que le linguiste anglais a tenu, puis rassemblé dans *Quand dire, c'est faire*, pour la simple raison qu'Austin a retenu, bien entendu, les phénomènes de sa langue maternelle. Il serait par conséquent trop long d'adapter ses schémas à la langue employée par Kateb Yacine. Néanmoins, un certain nombre de raisonnements semblent aisément correspondre aux œuvres et à l'idéologie de l'auteur algérien et, nous le verrons, dans une moindre mesure aux « énonciations picturales » de Khadda.

J.L. Austin, tout autant que ces deux artistes algériens cultivent ce qu'il est convenu d'appeler « une science positive ». Lors de l'une de ses conférences, J.L. Austin tenait les propos suivants : « Dès que l'on trouve une méthode sûre et respectable pour traiter une partie des problèmes résiduels, aussitôt une science nouvelle se forme, qui tend à se détacher de la philosophie [...]. Alors on la baptise mathématiques ou physique, ou psychologie, ou qui sait même grammaire ou linguistique. Je crois qu'ainsi la philosophie débordera de plus en plus de son lit initial »¹. Nedjma ne peut-il pas être saisi sous un aspect philosophique ? Si la quête identitaire et les réflexions qui l'accompagnent sont des motifs strictement philosophiques, les œuvres de Kateb Yacine et de Khadda ne sont-elles pas aussi destinées à avoir une fonction sociale, à faire accroître les connaissances du monde et de l'Homme ?

¹ J.L. Austin. *Quand dire, c'est faire*. Paris, Seuil, 1970. p.21

Il n'existe pas en littérature d'objet non interprété. Une signalisation nous est toujours donnée par l'auteur. Dans les œuvres de M. Feraoun, naissait une véritable frustration du lecteur, objet qui pouvait se sentir observer comme un objet exotique. L'exotisme n'est-il pas une manière de ne pas voir le motif visité ? de le nier alors que toutes les cultures sont exotiques au vu des autres pôles d'observation ?

Quand on écrit, le genre littéraire choisi implique forcément, et à la fois, d'utiliser son système de valeurs et de se placer du même côté que lui, y compris lorsqu'on conteste ses valeurs. Par conséquent, la littérature est un piège. Mais est-ce une raison suffisante pour ne pas écrire ces textes ? Le texte ne possède-t-il pas d'autres fonctions ? Comment une identité parvient-elle à s'affirmer ? Qu'est ce qui fait que nous possédons tous une identité, que nous sommes reconnus par les autres ?

La personnalité se manifeste à travers les récits que nous faisons. Nous existons seulement parce que nous sommes capables de nous raconter. C'est ce que J.L. Austin appelle : « *l'intégration des récits (vrais ou faux) à la personnalité* »¹. L'expression langagière est depuis toujours un moyen que possède l'homme pour se signifier par rapport à autrui. Mais, quel que soit son type, le langage reste aussi une mise à distance de l'objet pour se l'approprier (« *par une mise en signification de moi-même* »²). L'expression produit donc une personnalité qui n'existe pas dans l'absolu. Dans *Quand dire, c'est faire*, le linguiste anglais développe tout ce que l'on peut accomplir par le langage, et nous apprend que l'expression possède une réalité autre qu'elle-même.

« *S'il est vrai que les énonciations sont des actes, alors elles doivent en temps que telles, viser à accomplir quelque chose* »³. Comment expliquer que l'énonciation est aussi un acte ? Comment J.L. Austin est-il parvenu à cette

¹ id. p. 18

² ibid. p. 26

³ ibid. p. 19

conclusion? Est-il possible d'adapter ses critères à l'expression katébiennne, voire de les élargir aux expressions picturales de Khadda ?

Tout d'abord, J.L. Austin refuse de réduire les types d'énonciations en deux classes bien distinctes : « *Les affirmations authentiques (celles que l'on juge vraies) et les énonciations qui sont l'expression d'un non-sens* »¹. Dans l'une de ses conférences, il affirme que : « *Les pseudo affirmations n'ont peut être pas pour la simple raison qu'elles n'auraient jamais été destinées à être des affirmations, au sens traditionnel du terme, c'est-à-dire des énonciations dont la seule caractéristique serait d'être vraie ou fausse* »². C'est la notion même de vérité qui est, ici, à l'épreuve. Il s'obstine à faire ressortir tout ce qu'il y aurait à considérer avant de parler de la véracité ou de l'imposture d'une énonciation. Il s'agit pour lui, avant tout, de discerner tout ce que le langage peut accomplir, c'est-à-dire sa fonction performative. Ainsi, il ne convient plus de considérer *Nedjma* (notamment l'épisode du Nadhor) dans ce qu'il a de réel ou de virtuel, mais d'interpréter l'écriture de Kateb Yacine comme une véritable action, comme un recueil de récits qu'Austin appellerait « *des performatives explicites* »³, une création de formes nouvelles d'actes.

Ensuite, Austin prétend que l'accumulation de textes ou de récits reste le moteur fondamental de la fonction performative de l'énonciation. Le fait d'échanger un certain nombre d'expressions, d'idées ou de perceptions ressemble plus à une signification en tant que mise en place d'un système de communication qu'en tant que signification pure. Le langage, pour lui, s'apparente donc à un « *ensemble de valeurs symboliques* ». L'accumulation de récits littéraires, ou d'expressions picturales (Khadda a produit une œuvre multiple et immense dont la majeure partie est consacrée à des thèmes originaux proches du récit : *Remparts de Koufa* (1987), *Helga pour Legwal* (1986), *Icare entêté* (1984) ..., est de cet ordre là puisque, comme nous le

¹ ibid. p. 18

² ibid. p. 24

³ ibid. p. 27

verrons, elle participe à une certaine création. Le langage artistique prend donc, ici, un véritable enjeu symbolique et identitaire.

Enfin, et c'est en cela que les expressions de Kateb Yacine et de Khadda prennent toute leur puissance performative, Austin donne un dernier critère qui permet à coup sûr de reconnaître une énonciation performative : « *Le performatif, nous le rappelons, devrait faire quelque chose (pas seulement dire quelque chose), mais il doit également mettre en scène la question de « vérité » conçue comme une certaine correspondance avec les faits* »¹. Ne trouve-t-on pas dans *Nedjma* ou dans *Le Polygone étoilé* (voire dans *Le cercle des représailles*) l'association d'une certaine réalité historique et personnelle avec des faits purement imaginaires ou oniriques (émeutes d'Alger, la manifestation de Sétif, le voyage en métropole, la rencontre onirique avec le vieux Keblout) ? N'y a-t-il pas dans les œuvres de Khadda, à côté des motifs mythologiques, certains éléments historiques (*La manifestation* (1959), *Kabylie 1960* (1960), *Limite du camp* (1985), *Les Qasbahs ne s'assiègent pas* (1962-1982) [Tableau n° XXIV] ? Les trois particularités de l'énonciation performative (locution, illocution et perlocution : *acte qui donne lieu à des effets – ou conséquences – chez les autres et chez soi* »²) données par J.L. Austin existent dans l'écriture de Kateb Yacine comme dans l'expression picturale de Khadda. Ces deux artistes connaissaient déjà le pouvoir de l'énonciation et la puissance de l'accumulation des récits. Leurs œuvres sont performatives dans le sens où elles restent animées par l'intention de voir leurs résultats servir au mieux.

« *A la question si souvent posée de savoir si ce travail est à proprement parlé philosophique, je réponds que si le travail en vaut la peine, cette question a très peu d'importance* »³. Qu'elle est donc la visée des expressions artistiques de nos deux artistes ? Comment expliquer l'action performative du langage sur l'identité et sur le peuple algérien ? Qu'est ce qu'une identité collective ? Comment naît-elle ? Dans quelle mesure est-il possible, aujourd'hui,

¹ *ibid.* p. 30

² *ibid.* p. 28

³ *ibid.* p. 23

d'affirmer qu'avec Kateb Yacine et Khadda un véritable champ culturel est apparu en Algérie ?

3.2.3. Un langage « identitaire »

Nous venons de voir que les études psychologiques nous apprennent que la personnalité de chacun se manifeste à travers les récits que nous faisons. Nous existons aux yeux des autres seulement à partir du moment où nous sommes capables de nous raconter. Seulement, l'identité collective n'est pas inscrite dans un phénomène naturel. Elle émerge, au contraire, de l'existence de récits communs. Tout groupe se définit à partir d'une mythologie qui sera le bien commun du groupe, un ensemble de récits partagés capables d'alimenter l'imaginaire collectif et de servir de références sociales. L'identité collective doit obligatoirement partager une même Histoire, et surtout une somme de récits homogènes et durables. Qu'ils soient vrais ou faux, l'essentiel est qu'ils restent un bien collectif puisque c'est l'identité de l'ensemble du groupe qui y est racontée. Le récit collectif est donc à la base de toute identité nationale. Afin d'illustrer notre propos, nous nous baserons sur les œuvres de J.P. Faye : *Langages totalitaires* et *Critique de la raison et de l'économie narrative* qui s'ajouteront bien sûr à la théorie de J.L. Austin. Ainsi, nous verrons que le langage de Kateb Yacine et de Khadda possède une véritable fonction sociale et identitaire.

Les enjeux de l'expression artistique dans le processus de décolonisation et dans la quête identitaire

Contrairement aux habitudes coloniales britanniques qui acceptaient la culture du colonisé, la puissance française « avalait » la culture indigène ou la nier littéralement. En cela, le travail des archéologues et des ethnologues furent prépondérants et forts efficaces. Ces deux secteurs étant réservés à un public

limité, la diffusion des études et des recherches était constamment filtrée, l'éternelle interrogation étant : « *Devons nous, ou pas, diffuser ces savoirs ?* ». Alors que les anglais décidaient de le faire, les français, quant à eux, optèrent pour décoloniser l'Algérie pour déstructurer la culture autochtone traditionnelle. Ainsi le colonisateur développe un langage de savoir qui n'appartient pas à la société colonisée, une somme de savoir qui renie l'existence d'une culture algérienne pour valoriser la colonisation (des formules et des adages français qui, nous l'avons vu, étaient récurrents dans les programmes scolaires ; en 1930, le gouvernement français organisait à Alger des célébrations du centenaire de la colonisation, ce qui avait pour but de propager l'idée d'une colonisation éternelle ...). Dans *Le fils du pauvre* ou dans *La colline oubliée*, Feraoun et Mammeri parlaient déjà du peuple algérien. Seulement, en reproduisant un système de valeur occidental (essentiellement en reproduisant le genre littéraire occidental par excellence : le roman), en omettant d'aborder les différentes valeurs de la culture algérienne et en refusant de reproduire les modèles nationaux importants, ces deux romanciers restaient indissociables du système français en place. « *Le cordon colonial* » n'était pas encore coupé. M. Dib dans *Habel* a, lui aussi tenté de subvertir le genre romanesque. Mais il faut attendre *Nedjma* pour voir le genre véritablement éclater. Ce roman, nous le savons, se présente comme un recueil de textes, de fragments de récits épars, en un mot sous une structure, a priori, hasardeuse. Kateb Yacine avouait même que lorsque les éditions du Seuil lui ont demandé de publier *Nedjma*, « *il s'est précipité dans son bureau pour rassembler des textes dispersés* »¹. Seulement, nous savons également que *Nedjma*, a été produit suite à un délire amoureux de l'auteur pour sa cousine homonyme. Quoi qu'il en soit, le texte présente une série de cohérences implicites que la disparité et l'éclatement ne parviennent pas à masquer. Pourquoi Kateb Yacine s'est-il ingénié à subvertir le genre romanesque ?

¹ Anecdote de C. Bonn. *Cours sur le roman de l'émigration*. Mars 2001

La dynamique du récit de Kateb Yacine, à l'instar de celle de Khaïr Eddine par exemple, affirme le souci de renverser « *l'étrange étrangeté* ». Tout y est bouleversé et éclaté : la linéarité, la chronologie, l'exotisme ... On ne sait jamais, non plus, qui dit « *je* ». Une enquête est toujours nécessaire pour découvrir l'identité du narrateur. C'est donc tout le concept occidental de l'identité qui vacille. La parole prend ainsi une dimension universelle et commune que l'on pourrait rapprocher de la perte de l'identité des toiles de Khadda, puisque lui aussi, de 1959 à 1977, s'est ingénié à ne pas donner de titre à ses œuvres. De plus, la multiplicité et l'abondance des récits illustrent parfaitement la nécessité d'inventer, soi-même, sa propre Histoire. Ainsi, la fonction du langage est de produire une nouvelle identité nationale. « *Nedjma* » en arabe signifie « *étoilé* ». Nous savons que bien souvent ce motif est présent, en tant que symbole, sur les drapeaux nationaux, notamment sur l'étendard algérien. C'est sans doute pour cette raison que *Nedjma* a souvent été interprétée comme le symbole de la nation algérienne. Rachid lui-même fait cet amalgame : « *Nedjma, l'ogresse au sang impur, mon sang et mon pays* »¹. Or, la jeune femme ne peut être à elle seule l'affirmation de l'identité nationale. Par contre, quand elle est associée à la structure et à la morphologie du roman, elle devient un véritable référent collectif.

Sur le chemin du retour de Djeddah, Rachid apprend l'histoire de sa tribu, ce qui est fort symbolique puisque le pèlerinage ayant été annulé, nous assistons à un véritable changement d'époque. Le lecteur peut interpréter le retour au Nadhor autant sur un plan historique que symbolique.

¹ Kateb Yacine. *Nedjma*. Op. cit. p. 69

La fonction performative du récit mythologique

D'après J.P. Faye, tous les systèmes totalitaires, au cours des siècles ont falsifié l'Histoire pour recréer une identité collective, une nationalité en totale harmonie avec l'idéologie en place (César, Hitler, Staline, Mussolini ...). En utilisant le pouvoir des mots, les premiers états totalitaires auraient donc édifié « une nouvelle topographie de l'Histoire » et « changé la face et la forme des nations »¹. J.P. Faye ne prétend aucunement que c'est la narration qui fait l'Histoire. Il affirme simplement que le langage et le récit sont à la base de toute identité nationale nouvelle. Il nous est donc possible de voir *Nedjma* (et *Le Polygone étoilé*) comme une somme de récits historiques, donc identitaires, qui devra servir de ciment au peuple algérien nouveau. Ce roman, en effet, produit et fait circuler une multitude de « *récits vivants* » au carrefour de la mythologie et de la réalité. Comme sur les murs de Chine lors de la révolution culturelle, comme dans les mouvements de la jeunesse italienne ou allemande, ou comme dans les récits épiques de la révolution cubaine, Kateb Yacine édifie une historiographie de son pays, une monographie locale avec tout ce que cela peut impliquer de subjectivité, de vraisemblance dans le récit du fait. La maîtrise du sujet historique, chez Kateb Yacine, est la même que celle des régimes totalitaires. Seules les ambitions diffèrent. Alors que lui s'en sert pour préparer une identité, les états totalitaires l'utilise pour ne proposer que « *des chimères historiques* »². Il sait que l'histoire et l'identité sont d'abord une narration, un enchevêtrement de récits : « *parmi lesquels domine celui qui fait des descendants des hommes de l'histoire racontée* »³, que le mot « *histoire* » désigne à la fois un procès et une action réelle : le récit de cette action. C'est pourquoi il recrée l'histoire algérienne à partir du rêve de Rachid

¹ J.P. Faye. *Critique de la raison et de l'économie narrative*. Paris, Kermann, 1972, p.5

² id. p. 191

³ ibid. p. 15

(« *Et le vieux Keblout légendaire apparut en rêve à Rachid* »¹), depuis les sources jusqu'à l'actualité. Il est conscient que ses récits peuvent servir de fondement à la nationalité algérienne. C'est peut-être pourquoi, dans ses toiles, Khadda reprend de nombreux motifs historiques et culturels algériens qu'il dilue dans l'actualité (*Kabylie 1960* (1960) ; *La manifestation* (1959) ; *Kabylie exhumée* (1980) ; *Tassili mouvement* (1980) ; *Amulette de Tam* (1985) ; *Talisman* (1980) ; *Les Qasbahs ne s'assiègent pas* (1982) ...). Ses tableaux deviennent ainsi de véritables récits de l'Histoire nationale, une véritable historiographie picturale. Son langage plastique possède, lui aussi, une fonction performative.

Michaux affirmait que « *toute langue est un univers parallèle* »². J.L. Austin dans *Quand dire, c'est faire* en a apporté la preuve définitive. Kateb Yacine a, semble-t-il, saisi avant les autres la puissance du langage. C'est pourquoi il paraît possible, dorénavant, de définir son écriture comme étant « *une écriture arachnéenne* ». Elle est, la plupart du temps, basée sur une construction circulaire [(le début et la fin de *Nedjma* en témoignent) – ainsi que certaines toiles de Khadda qui présentent des motifs récurrents : le vent (*Sahel sous le vent, Olivier au vent, Vent du sud*) ; la mythologie (*Altaïr, El Halladj, Koufa*) ; la musique (*Chant des eaux, Symphonie inachevée*) ; la force de la nature (*Echo du levant ; Méditerranée, Olivier, Soleil d'août* [Tableau n° XXV], *Eté flamboyant* [Tableau n° XXVI] ...)] édiflée comme une véritable toile dans laquelle tous les motifs de l'Histoire, de la mythologie et de l'actualité algérienne sont retenus. C'est de cette toile qu'est issue la nouvelle topographie algérienne, que naît une identité algérienne propre : « .. *oh, l'histoire, ah, l'histoire, ah, l'histoire, l'histoire en fin de compte, peut être déchiffrée comme on veut, et voilà une grande découverte!* »³. De façon littéraire ou picturale, le récit historique et identitaire peut être fait de toutes les façons, avec toutes les techniques artistiques. Il suffit simplement que l'artiste se place

¹ Kateb Yacine. *Nedjma*. op. cit. p. 126

² Cité par J.P. Faye dans *Introduction aux langages totalitaires*. Paris, Hermann, coll. Savoir, 1972

³ Gao Xingjian. *La montagne de l'âme*. Paris, éd. de l'Aube, 2000. p. 598

du coût de l'objet décrit et qu'il utilise la puissance performative de l'énonciation. C'est exactement ce que nos deux artistes tentent de faire dans leurs productions.

3.2.4. La complémentarité de Kateb Yacine et de Khadda

Kateb Yacine comme Khadda , nous l'avons vu, suivent les même orientations artistiques et idéologiques. La profusion de récits pour l'un (les Keblouti, biographie, histoire de Nedjma, de sa mère, des quatre compagnons, de Si Mokhtar ...) et l'accumulation de motifs picturaux assimilables à des récits pour l'autre (*Chuchotement* (1986); *Soliloques* (1985) [Tableau n° XXVII]; *Lettre du rivage* (1984); *Paroles de rocailles* (1988) ...) sont les moyens qu'ont choisi ces deux artistes pour proposer au peuple algérien une identité nouvelle et une nationalité propre dont il était dépourvu depuis 1830. La quête identitaire et les techniques utilisées, à celles seules, pourraient amplement témoigner de l'avènement d'un véritable champ cultural algérien. Pourtant, les liens qu'entretiennent la littérature de Kateb Yacine et la peinture de Khadda semble plus étroits encore. La sensibilité politique de ces deux hommes est similaire. Tous deux font partie du P.P.A. et militent en faveur d'un ordre social plus populaire et indépendant. Mais, pour éviter de nous cantonner à des considérations politiques et biographiques que nous connaissons peu, les perspectives artistiques sont plus pertinentes encore. Si le peintre utilise souvent la calligraphie arabo-musulmane traditionnelle, si de nombreuses œuvres s'associent à la littérature (*Ecrire l'écume* (1985); *Ecriture* (1987); *Ecrit sur la buée* (1962) ...) ou si le peintre cède à pour l'écriture (*Feuillets épars liés*; *Eléments un art nouveau*), l'auteur n'oublie pas l'art pictural dans ses romans. Les passages poétiques du *Polygone étoilé* (p. 146,

169, 170, 171 par exemple) donne une architecture originale au texte, une forme graphique proche de celle d'un tableau. C'est par conséquent l'ensemble de la page, avec ses blancs, ses noirs, ses lignes et ses phrases raccourcies qui devient un tableau. Dans certains passages de *Nedjma*, c'est la perspective même du récit qui déborde du domaine littéraire. L'écriture devient alors picturale. L'épisode du bain de Nedjma est une véritable mise en abîme, le tableau d'un tableau : « *Il était trop tard pour céder à la jalousie, trop tôt pour engager la lutte avec le nègre qui pouvait s'avérer ne pas être un rival, ni même un esthète capable d'apprécier le tableau* »¹. Dès lors, c'est toute l'écriture qui passe dans la picturalité. Le motif du bain est un archétype que tous les grands peintres ont repris (Gauguin, Matisse, Flandrin, Delacroix, Goya, etc.). La littéralité devient typiquement picturale : « *Je contempiais les deux aisselles qui sont pour tout l'été noirceur perlée [...] ses seins que rien ne dissimulait, devaient tout leur prestige aux pudiques mouvements des bras, découvrant sous l'épaule cet inextricable, ce rare espace d'herbe en feu dont la vue suffit à troubler [...]. Je savais bien que le nègre s'échaufferait à ce spectacle* »². L'écriture est celle d'un narrateur sensible à la beauté d'un tableau, qu'il nous rend à la manière d'un esthète ou d'un critique d'art. Kateb Yacine, c'est indéniable, place la peinture au cœur de sa poétique. Khadda, quant à lui, se sert de l'écriture dans sa peinture et dans ses réflexions artistiques. L'ambition et les moyens utilisés étant identiques, il paraît effectif qu'avec eux un véritable champ culturel est né en Algérie. Tous les deux appartiennent et font l'identité algérienne : « *Ils rapportent la langue des rues, les rumeurs des ruelles et notent pêle-mêle tout ce qui est remarquable, sans que personne ne leur ait fixé de standard* »³.

¹ Kateb Yacine. *Nedjma*. Op. cit. p. 128

² id. p. 129

³ Gao Xiangjian. *La montagne de l'âme*. Op. cit. p. 301

Beaucoup de critiques littéraires se sont interrogés sur la notion de *littérature mineure* ». Une des caractéristiques fondamentales de cette sous-catégorie littéraire reste, a priori, la fonction collective qu'elle implique. Au sein de cet espace, les écrivains sont toujours perçus à l'intérieur d'un groupe, alors que les écrivains franco-français sont, quant à eux, perçus comme des individus à part entière. La dynamique collective semble donc être partie prenante des littératures émergentes. L'apparition de Kateb Yacine sur la scène littéraire francophone marque le véritable point de départ de la littérature algérienne, dans le sens où il y a affirmation d'une identité algérienne au cœur même de la langue française. De plus, Kateb Yacine fait partie de ces éternels perturbateurs et place son écriture dans une dimension politique et collective. Il semble cependant qu'un certain malentendu soit né de cet engagement idéologique. La critique littéraire des années 1970 usait du « *tout politique* ». Une certaine rupture s'est donc faite entre un public conquis par des textes au contenu politique, et qui s'attendait à une contestation explicite de la part d'un auteur qui, lui, n'apporte que des transformations formelles et littéraires. La critique a trop longtemps oublié d'expliquer que la forme importait plus que le contenu. Le double phénomène de la forme et des techniques d'écriture marginalisent Kateb Yacine par rapport au groupe d'auteurs maghrébins d'expression française. Il est à la fois dans le groupe et non assimilable au groupe. C'est ce qu'il est convenu d'appeler « *un monstre sacré* » dans la mesure où il reste l'écrivain dont l'Algérie se réclame, qu'elle exhibe mais qu'elle ne saisit pas totalement, dont elle est sûre qu'il fait rejaillir sur l'ensemble du groupe la fonction performative du discours. Le malentendu de départ devient donc un « *malentendu fécond* » qui donne plus de reconnaissance à l'expression littéraire algérienne. Kateb Yacine est ce qu'il est convenu d'appeler « *un monstre sacré* », une image reconnue à l'extérieur du pays, et extrêmement valorisante pour la culture algérienne.

« *La littérature francophone ouvre des espaces de passage où le sujet oublie d’où il vient et où il va, pour mieux épouser une réalité concrète qui ignore toute forme de frontières, de classifications en genres ou en espèces [...] une littérature qui ne connaît ni homme, ni arbre, mais qui croit plus que toute autre aux “hommes arbres”* »¹. Ainsi, car nous avons vu qu’il était possible d’y associer le domaine pictural, l’élocution artistique de Kateb Yacine et de Khadda oscille constamment entre mythologie, conte et Histoire. L’Histoire algérienne est mise en scène, l’environnement mythifié dans une somme de récits modernes garants de la nouvelle nationalité algérienne. La fonction performative du langage mise à jour par J.L. Austin, et les théories sur les discours identitaires de J.P. Faye semblent parfaitement s’adapter aux œuvres de ces deux artistes algériens. S’ils agissent, c’est parce qu’ils engagent le peuple algérien. En se servant de la communication et de toutes les possibilités qu’elle offre, ils le font avec discernement, raison et vigilance. Leur conscience historique n’est pas individuelle. C’est aussi celle de la communauté. La mythologie que présente *Nedjma*, le conte merveilleux et historique que suggère l’ensemble de l’œuvre de Khadda, renforcent la quête identitaire (non la quête de la vérité algérienne) et parviennent au seuil d’un équilibre dans le sens où de leurs expressions naît un véritable champ culturel algérien.

¹ C. Bonn. *Le roman algérien d’expression française*. Op. cit. p. 15

CONCLUSION

Figures actives, modestes et généreuses de tous les combats de la créativité, s'imposant en premier lieu de détruire tous les tabous, toutes les idées préconçues, l'hypocrisie sociale, le mensonge politique et toutes les formes d'oppressions, Khadda et Kateb Yacine, sur « *la place publique* » pendant presque quarante ans, restent les deux repères majeurs de la culture algérienne moderne. Cependant, même s'il est désormais acquis que leurs œuvres sont reconnues par l'ensemble des étudiants, des intellectuels et des hommes de culture arabe, il s'avère toujours difficile d'en mesurer la véritable portée sur les couches sociales plus défavorisées, vers lesquelles étaient destinées la plupart des réflexions esthétiques et idéologiques de ces deux artistes.

Aussi, malgré cette regrettable insuffisance d'audience, nous avons pu voir que ces deux imaginaires artistiques parviennent à se faire écho pour entamer une quête à la fois culturelle et identitaire, apte à répondre aux problèmes purement nord-africains. A travers la modernité (voire le modernisme) qu'ils génèrent et la ré-appropriation de certaines racines culturelles qu'ils édifient, les arts de Khadda et de Kateb Yacine entraînent l'apparition d'un champ culturel propre, ainsi qu'une véritable « *désaliénation* » de la culture algérienne contemporaine vis-à-vis de la langue française d'une part, des traditions et courants esthétiques occidentaux d'autre part.

Lorsque Khadda cède à l'écriture (*Feuillets épars liés, Eléments pour un art nouveau*), cela ne trahit pas une marque d'humilité par laquelle le peintre reconnaîtrait la supériorité de la littérature sur la peinture. Khadda écrit pour affirmer sa volonté de ne pas cantonner l'artiste dans un seul domaine. Aussi,

avons-nous vu que, dès le début des années 70, ce peintre inscrit durablement son travail dans un processus centré autour du thème de *La Lettre : Ecritures, Palimpseste, La Lettre et Le Chant, Lettres à Kouffa* en sont les principales illustrations. Paroxysme de sa complémentarité avec la sensibilité de Kateb Yacine (*Soliloques* est un titre commun aux deux artistes) ou ouverture d'une sensibilité particulière sur l'ensemble des formes artistiques, cette période reste, en tout cas, la trace d'un profond regret : « *que l'Algérie n'ait pas vu l'artiste capable de réaliser ce salutaire échange, voire cette fusion en un tout original* »¹. Même si, comme la plupart des nations, l'Algérie n'a pas eu la chance de connaître un tel génie artistique, il n'en reste pas moins que son patrimoine culturel s'est enrichi, après son accès à l'Indépendance, d'un dialogue artistique, bilatéral et harmonieux, aux répercussions fondamentales pour la culture nationale. Elle a vu éclore, sinon un génie, une entité artistique (l'union de Khadda et de Kateb Yacine) capable d'engendrer une modernité originale, rythmée et mouvante, elle-même susceptible de saisir différemment le visible pour se libérer de toute influence occidentale, pour « *réaliser un tout original* ».

Comme l'immense majorité des Algériens issus de la colonisation française, Kateb Yacine a douloureusement vécu l'impossibilité de pouvoir s'exprimer autrement que dans la langue de l'opresseur. Toutefois, à force de l'infiltrer, de la remodeler, de l'adapter à ses propres besoins, l'auteur s'est approprié la langue française pour revendiquer une certaine « *algérianité* ». Kateb Yacine n'est certes pas le premier colonisé à produire une littérature maghrébine en langue française, mais ici, nous sommes loin des images affriolantes, de la fantasmagorie orientale, de l'atmosphère excitante et voluptueuse faite d'émotion et de fascination pour des coutumes indigènes extraordinaires, d'images d'une vie plus riche et libre de toutes ces contraintes

¹ R. Fayolle. *Beauté d'une revanche*. Catalogue de l'exposition de M. Khadda au Château de St Ouen. Nov.Déc. 1994

qu'impose la société européenne moderne. Si le langage katébien dérange, ce n'est pas seulement à cause de l'obscurité qu'il manifeste, c'est aussi pour l'aspect subversif qu'il s'en dégage et qui n'accable plus uniquement la religion musulmane, le fonctionnement socio-historique passé de l'Algérie, mais qui dénonce également la politique présente (le nationalisme) et la voie future qu'est en train de prendre l'Algérie. Désirant atteindre les couches populaires afin de les sortir du silence et de la léthargie traditionnelle, souhaitant pousser le peuple à proclamer au grand jour ce qu'il pense, ce qu'il aime ou déteste, Kateb Yacine, paradoxalement, parle la langue du peuple. Un grand nombre de ses expressions reposent sur des jeux de mots, de familiarités, sur des aphorismes extraits de contes populaires ou de vieilles chansons satiriques. La première innovation du langage katébien a été de faire de la langue française le moyen d'expression rebelle du peuple algérien. R. Fayolle nomme çà : « *la beauté d'une revanche* »¹. Plus tard, comme pour prolonger son attachement au peuple, pour toucher les analphabètes, Kateb Yacine renouera avec le folklore séculaire. Ainsi, d'un seul mouvement, Kateb Yacine récupère à la fois les plus démunis et une parcelle du patrimoine culturel oubliée.

Au départ, il peut sembler qu'il y ait antinomie entre l'engagement politique et le choix esthétique de Khadda et Kateb Yacine. Cet dernier affirme être « *l'héritier du grand mouvement politique de la générosité et de l'émancipation* »², qui manifeste une profonde indifférence pour le réalisme descriptif (sauf cas exceptionnel, notamment le début du *Polygone étoilé*), choisit d'élaborer une œuvre obscure animée d'une « *écriture délire* »³ illustrant parfaitement bien le récit d'une réalité toujours mouvante. Kateb Yacine est porté par la conscience aiguë d'être tributaire de deux objectifs

¹ R. Fayolle. *Beauté d'une revanche*. Catalogue de l'exposition de M. Khadda au château de St Ouen. Nov. et déc. 1994

² F. Liassine. *Partialité affichée*. Extrait du catalogue exposition M. Khadda, Op.cit p. 34

³ A. Raybaud. Extrait de la thèse de J. Arnaud, Op.cit p. 632

majeurs : exprimer les désirs de l'homme de la rue (« *Lorsque je suis sorti de prison, j'avais une vision du peuple. Les gens que je n'avais jamais remarqués, alors que je passais chaque jour devant, dans les rues, quand je les ai vus en prison, et que, nous avons parlé ensemble, quand nous avons eu les mêmes tortures, les mêmes chocs, j'ai commencé vraiment à les connaître. Et sorti de prison, j'étais prêt à travailler, j'étais tout à fait convaincu qu'il fallait faire quelque chose ; et pas une petite chose, tout faire* »¹) et entamer une quête identitaire capable de répondre à la question : « *Qui suis-je, moi, Algérien de langue française ?* »². Sa réponse, l'auteur l'apporte en faisant apparaître une modernité particulière qui brasse les codes des différents modes de discours et de représentation, dénuée de toute transparence, mais propice, grâce à la seconde lecture qu'elle exige, à donner à l'Algérie une culture nationale propre.

Il paraît évident que, contrairement à Kateb Yacine, Khadda n'a pas eu à souffrir du choix de la langue, de part l'universalité du langage pictural. Seulement, à l'heure de l'avènement de Khadda sur la scène artistique, la peinture algérienne est, elle aussi, en panne d'identité. Le peintre fera de la quête identitaire la matrice fondamentale de son œuvre, en faisant l'audacieuse synthèse de tous les courants qui s'affrontent et se nient en Algérie. Khadda est « *le pionnier* » de la naissance et du développement de la peinture algérienne moderne, l'explorateur de *terres nouvelles* aux antipodes du concept réaliste et socialiste. Ses perceptions esthétiques inédites font découvrir aux Algériens un langage pictural nouveau. C'est la fin de ce que l'on nomme communément « *le romantisme orientaliste* ». Khadda est un peintre abstrait, enfoui dans une réflexion esthétique qui n'accordent plus aucune concession à « *l'orientalisme pictural sensualiste* »³. Sa peinture est celle du *Signe* qui retient dans ses formes

¹ *Révolution africaine*. N° 1, 2 nov. 1963

² M. Khatibi. *Mémoires tatouées* et notes (cf. bibliographie)

³ M. Khatibi dans *Cherkaoui : La passion du signe*. Casablanca, Revue noire. Art. Envol des racines, 1973, p. 19

« le monde de la nature, des origines et des hommes », c'est-à-dire l'identité algérienne. De plus, à l'image de son homologue marocain A. Cherkaoui, Khadda apporte une solution claire et symbolique à la fois, à ce problème identitaire qui le tiraille. En renouant, dans un premier temps, avec des traditions artistiques ancestrales pour, ensuite, orienter sa peinture autour du thème de l'arbre : l'olivier (« *Cet arbre qui n'est ni d'Orient ni d'Occident* »¹), commun à l'ensemble du bassin méditerranéen, Khadda clame son acculturation et son appartenance à une entité propre susceptible d'évoluer dans tous les territoires du pourtour de la mer Méditerranée, dans ces régions où vivent des hommes différents et pourtant liés par une courbe historique identique. De 1969 à 1976 environ, nombreuses sont les toiles de Khadda (*Olivier dans le vent ; Métamorphose de l'Olivier ; L'Olivier blanc ; Olivier gisant ; Les oliviers de la Méditerranée ...*) qui, en proclamant la légitimité de l'acculturation, donnent au peuple algérien une réelle conscience identitaire. Khadda, comme Kateb Yacine, sont donc les dépositaires de deux esthétiques qui ont eu l'audace de synthétiser tous les courants culturels algériens, d'en créer un plus moderne qui permet de présenter l'acculturation non plus comme une déficience, mais comme une singularité partie prenante de l'identité algérienne contemporaine. Kateb Yacine et Khadda sont donc parvenus, non sans difficulté, à tourner l'adoption forcée de la culture française à leur avantage en en faisant une arme à double tranchant. Lorsqu'ils l'utilisent, ils le font dans un souci de non-transparence quasi totale qui leur sert de masque, de paravent prévu pour préserver l'essence nord-africaine de leur sensibilité, comme pour rappeler à qui ose franchir le miroir : l'arabité et la désaliénation de ces formes artistiques francophones modernes.

Même s'il était certain qu'en orientant son deuxième roman, *Le Polygone étoilé* dans le sens d'une œuvre totale, Kateb Yacine prenait le risque d'être associé à Joyce (notamment dans son *Ulysse*), la présente étude a voulu

¹ *Le Coran*, Sourate 24, verset 35, trad. D. Masson. Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1967

prouver que, loin de reproduire aveuglément cette esthétique occidentale, l'auteur algérien a développé un langage inusité jusqu'alors, collant toujours aux besoins de sa sensibilité « arabe et pensant arabe » qui « broie des concepts européens, d'une façon si intense qu'elle les transforme en fiel, et qu'elle-même en est malade »¹. C'est la raison pour laquelle même si la littérature de l'Irlandais et celle de Kateb Yacine paraissent similaires à bien des égards, l'œuvre de notre auteur possède son originalité. De plus, *Le Polygone étoilé* n'est-il pas le livre vers lequel convergent tous les thèmes de l'œuvre antérieure (*Nedjma*) et tous les genres : roman, poésie et théâtre ? Plutôt que produire une littérature qui ne serait qu'un lointain reflet de certaines habitudes esthétiques occidentales, Kateb Yacine construit une œuvre prompte à ouvrir la culture algérienne sur le monde et sur la modernité. Le cas de Khadda est semblable. En se livrant à la *non-figuration*, à « une mystification sensitive » aux formes mystérieuses et déroutantes, continuellement dépourvues de perspective, l'art de Khadda a rapidement été rapproché de celui des Surréalistes européens. Pourtant, la puissance de sa peinture tient dans son autonomie vis-à-vis des esthétiques étrangères, et dans la ré-appropriation du patrimoine autochtone séculaire qu'elle effectue. Il serait par conséquent fallacieux de prétendre associer la peinture de Khadda et la littérature de Kateb Yacine à un quelconque concept occidental. Seulement, cela suppose que l'on arrête de penser que l'Occident reste l'unique détenteur de la modernité artistique. Nos deux artistes en sont de parfaites illustrations, la concrétisation d'une indépendance rare et révélatrice de l'émergence d'un champ culture algérien. Loquaces et agités, jetant à la face du peuple des notions dangereuses (liberté, bonheur, indépendance, modernité), Kateb Yacine et Khadda sont parvenus à les incruster au cœur de la sensibilité de nombreux Algériens, ils n'ont pas subi l'influence occidentale, ils ont tout simplement choisi de répondre aux problèmes typiquement nord-africains, en menant une réflexion artistique et culturelle équivalente, mais parallèle à celle qu'avaient eue,

¹ D. Chraïbi. *Les Boucs*, Paris, Denoël, 1955. p. 54

quelques années auparavant, certains artistes européens. Ainsi donc, malgré les propos qu'a longtemps avancé la critique littéraire traditionnelle, nous pouvons légitimement observer que chez deux artistes, les ressemblances et les convergences, a priori, évidentes avec des courants esthétiques occidentaux, ne supposent pas forcément « influences ». Si Kateb Yacine et Khadda ont eu à entreprendre un processus parallèle à celui de leurs homologues d'Europe (ou d'Amérique du Nord), c'est uniquement pour répondre « aux horizons d'attente » des cibles de leurs messages idéologiques : c'est-à-dire le peuple algérien.

La deuxième lecture qu'imposent leurs œuvres respectives, a encouragé la prise de conscience d'une identité particulière, riche et autonome. Aussi, l'Algérie a nommé Khadda et Kateb Yacine, non pas son guide – ni son chef, son porte-parole ou une autre désignation sociale – mais son *âme*, le miroir artistique de l'identité algérienne. Auparavant, elle s'était évaporée dans un processus socio-historique déconcertant. Kateb Yacine et Khadda sont venus dire au peuple qu'il pouvait être libre et heureux et qu'il pouvait, éventuellement, se pourvoir d'une véritable identité culturelle. Néanmoins, conscients depuis bien longtemps déjà des limites de l'action artistique, ces deux artistes n'ont jamais voulu être un espoir, une solution sociale et humaine à la misère du peuple algérien. Ce n'est pas l'espérance qu'ils lui ont apprise, mais le doute ou du moins l'expression esthétique désespérée de ce doute qui a souvent fait défaut à l'Algérie dans le passé, qui l'a privé de modernité, d'indépendance et d'identité propre.

Cependant, même si notre étude s'est efforcée de prouver l'existence de deux arts majeurs et autonomes en Algérie, nous refusons néanmoins de prétendre qu'elle constitue une réponse formelle à une question qui, aujourd'hui encore, reste fondamentale. Ce mémoire est à considérer comme une première approche forcément appelée à être développée, approfondie ou contestée. Une chose est toutefois attestée. Kateb Yacine et Khadda ont eu la

patience d'attendre d'avoir atteint une foi et une connaissance totale dans ce qu'ils ressentent pour s'engager plus profondément dans une esthétique qui, du coup, prend l'aspect d'une action politique, sinon sociale. Même lorsqu'ils créent, ces artistes ne restent jamais longtemps en retrait des préoccupations quotidiennes de leurs compatriotes. Ainsi, durant à peu près quarante ans, la réflexion artistique de Khadda et de Kateb Yacine ne devient jamais désuète. Au contraire même, puisqu'elle parvient invariablement à coller aux courbes de l'actualité (la parution de *L'homme aux sandales de caoutchouc* en 1970, en est la parfaite illustration). Cette littérature et cette peinture n'offrent donc pas une vision myope et étroite de la réalité, tant s'en faut puisque leur projet est celui de deux arts solidement ancrés dans une époque, qui démystifie toutes les contraintes, tous les tabous ; bref qui souhaite libérer l'Algérie. Seulement, cette démystification demeure artistique, donc limitée à bien des égards, et incapable à elle seule d'insuffler de véritables changements sociaux et politiques, même si Kateb Yacine déclarait : « *Je crois en une poésie essentiellement révolutionnaire, donc à une poésie essentiellement révolutionnaire, donc à une poésie qui change la vie* »¹. Comme *Don Quichotte*, Kateb Yacine a cru pouvoir lutter armé de ses seules illusions, de ses chimères de passionné. Mais, contrairement au légendaire héros littéraire, lui, n'a que potentiellement échoué puisque la plupart de ses prévisions sont devenues, de nos jours, une réalité en Algérie. Trop peu de personnes ont eu conscience de la puissance de l'anticipation katébiennne. Pour preuve, le chaos qui règne depuis quelques temps sur le territoire algérien, un chaos que l'auteur avait déjà prévu dans *Le Polygone étoilé* : « *Attention aux récoltes, si vous restez dans ce pays [...] La tribu, la cité, n'auront que de feintes ignorances : nous serons désunis dès que le fer sera rouge* »².

¹ *El Moudjahid culturel*. n° 156. 4 avril 1975

² Kateb Yacine. *Le Polygone étoilé*. Op.cit. pp. 17.18

L'identité collective ne s'inscrivant pas dans un phénomène naturel, l'intervention humaine reste indispensable à son acquisition. Chaque groupe se définit d'abord à partir d'une « mythologie » transmise à travers de multiples récits communs. Bien commun de la collectivité, ces récits partagés correspondent également à des références communes au service d'un imaginaire collectif. Conscient du fait « *que tout langage possède une fonction performative* »¹, que « *Quand dire c'est faire* »², Kateb Yacine (en faisant éclater le genre romanesque, en détruisant le modèle romanesque traditionnel) et Khadda (par l'abstraction et une production abondante), offrent une sorte de recueil hasardeux de récits, à première vue, distincts, mais qui pourtant souhaitent agir comme un ciment social et collectif pour le peuple algérien. Qu'ils soient réels ou fictifs, l'essentiel, pour ces récits, reste avant tout de constituer un référent épïcène, de s'approprier une histoire propre qui pourra être racontée et qui, par conséquent, développera un sens pour celui qui raconte comme pour celui qui écoute. Le récit collectif est donc le fondement même d'une identité nationale, d'une appartenance culturelle. C'est la raison pour laquelle nous pouvons dire qu'avec Kateb Yacine et Mohammed Khadda est née, en Algérie, l'expression d'un champ culturel propre et inédit.

¹ J.P. Faye. Introduction « *aux langages totalitaires* ». Op. cit. p. 12

² J. Austin. *Quand dire c'est faire*.

TABLE des ILLUSTRATIONS

I	- <i>Écrit sur la buée</i> , aquarelle – 1962	p.	I
II	- <i>Vol de signes</i> , huile sur toile – 1972	p.	II
III	- <i>Tatouages</i> , huile sur toile – 1981	p.	II
IV	- <i>Olivier-ronces</i> , huile sur toile – 1976	p.	IV
V	- <i>Maghreb bleu</i> , gravure sur plomb – 1979	p.	V
VI	- <i>Remparts de Koufa</i> , huile sur toile – 1989	p.	V
VII	- <i>Calligraphie des algues</i> , huile sur toile – 1985	p.	V
VIII	- <i>Psalmodie pour un olivier</i> , huile sur toile – 1986	p.	VI
IX	- <i>Icare et Dédale</i> , huile sur toile – 1990	p.	VII
X	- <i>Tendre et féconde comme l’humus des plaines</i> , huile sur toile – 1973	p.	IX
XI	- <i>Sous-bois</i> , huile sur toile – 1990	p.	IX
XII	- René Magritte, <i>Le Bouquet tout fait</i> , 1957	p.	X
XIII	- S. Dali, <i>Afghan invisible avec apparition sur la plage du visage de Garcia Lorca en forme de composition aux trois figures</i> , 1938	p.	X
XIV	- P. Klee, <i>Villas florentines</i> , 1926	p.	X
XV	- S. Delaunay, <i>prismes électriques</i> , 1914	p.	X
XVI a)	- <i>Mosquée d’El-Moyed</i> , calligraphie du XIII ^e S.	p.	XI
XVI b)	- P. Mondrian, <i>New York City I</i> , 1942	p.	XI
XVI c)	- P. Mondrian, <i>Composition</i> , 1919	p.	XI
XVII	- <i>Le dit du Scribe</i> , huile sur toile – 1976	p.	XII
XVIII	- <i>Chapelet de pierres</i> , huile sur toile – 1989	p.	XII
XIX	- <i>Feu ami</i> , huile sur toile – 1989	p.	XIV
XX	- <i>Oued Chlef</i> , huile sur toile – 1982	p.	XV
XXI	- <i>Oued R’mel I</i> , huile sur toile – 1968	p.	XV
XXII	- <i>Sahel sous le vent</i> , huile sur toile – 1989	p.	XV
XXIII	- <i>Icare</i> , aquarelle – 1981	p.	XI
XXIV	- <i>Les Qasbahs ne s’assiègent pas</i> , huile sur toile – 1962-1982	p.	XVII
XXV	- <i>Soleil d’août</i> , huile sur toile – 1967	p.	XIX
XXVI	- <i>Été flamboyant</i> , huile sur toile – 1986	p.	XIX
XXVII	- <i>Soliloque</i> , gravure sur cuivre – 1985	p.	X

INDEX DES NOMS PROPRES

- A**
- Abd el-Kader - p.48 ; 61
 - Abd.Er Rahman - p. 23
 - Abou Madyan - p. 23
 - Aksou - p. 13 ;
 - Allah - p. 13 ; 23 ; 50
 - Amrouche Taos (Jean) - p. 26
 - Apulée - p. 23
 - Arnaud Jacqueline - p. 10 ; 11 ; 22 ; 76 ; 103
 - Austin John Langschaw - p. 17 ; 78 ; 121 ; 134 ; 135 ; 136; 137 ; 138 ; 142 ; 146 ; 156
- B**
- Baktine Michail Mikhaïlovitch - p. 115 ; 116
 - Honoré de Balzac- p. 69
 - Barthes Roland - p. 102
 - Bartók Béla - p. 15
 - Baya - p. 13 ; 27
 - Beaudelaire Charles - p. 47
 - Beguïn Albert - p. 83
 - Benanteur - p. 28
 - Bénot Yves - p. 45 ; 66
 - Bernard Marie-Georges - p. 23 ; 28 ; 37 ; 42 ; 50
 - Bloom - p. 99 ; 100 ; 101
 - Bonn Charles - p. 20 ; 24 ; 25 ; 60 ; 62 ; 66 ; 69 ; 70 ; 77 ; 127 ; 139 ; 146
 - Boudjedra Rachid - p. 26
 - Bouïllaguet Annick - p. 112 ; 113 ; 114 ; 115 ; 117
 - Boukerche - p. 27
 - Bouزيد Kouza - p. 28
 - Braque Georges - p. 27
 - Breton André - p. 47 ; 53 ; 92 ; 93 ; 94 ; 95
 - Brecht Bertolt - p. 30 ; 62 ; 63
 - Butor Michel - p. 77
- C**
- Camus Albert - p. 24 ; 72 ; 73 ; 74 ; 75 ; 113 ; 115 ; 116 ; 119
 - Carrouges Michel - p. 90
 - Cervantes Saavedra Miguel de - p. 60
 - Cesar Jules- p. 141
 - Chassériau Théodore - p. 22
 - Chateaubriand François, René, vicomte de - p. 24
 - Cherkaoui Ahmed - p. 15 ; 40 ; 41 ; 66 ; 151 ; 152
 - Chraïbi Driss - p. 7 ; 10 ; 51 ; 153

D Dali Salvador - p. 94 ; 96
Delacroix Eugène - p. 22 ; 144
Delaunay Robert - p. 96
Dejeux Jean - p. 10 ; 18
Descartes René - p. 74 ; 133
Dib Mohammed - p. 25 ; 26 ; 40 ; 118 ; 139
Doïtoïevski Fiodor Mikhaïlovitch - p. 71
Domecq Jean-Philippe - p. 80

E Eddine Kaïr - p. 118 ; 140
Eluard Paul - épigraphe ; p. 53
Ernst Max - p. 53

F Fanon Frantz - p. 29
Fares Nabile - p. 13
Faulkner William - p. 12 ; 103 ; 104 ; 105 ; 106 ; 107 ; 108 ; 109 ; 110 ; 113 ; 119
Faye Jean-Pierre - p. 17 ; 122 ; 138 ; 141 ; 146 ; 156
Fayolle Robert - p. 149 ; 150
Feraoun Mouloud - p. 25 ; 69 ; 70 ; 135 ; 139
Flandrin Hippolyte - p. 144
Flaubert Gustave - p. 47 ; 76 ; 89
Fontanier - p. 112
Anatole France - p. 112
Freud Sigmund - p. 95
Fromentin Eugène - p. 22

Gaha Kamir - p.18 ; 57
Gauguin Théophile - p. 144
Genette Gérard - p. 80 ; 112
Gide André - p. 24
Glissant Edouard - p. 60
Gontard Marc - p. 76
Goya Francisco - p. 144
Guivallangeli Gian Luigi - p. 99

Haddad-Chamath Fatma - p. 26 ; 32
Hadj Messali - p. 57
Harzic Jean - p. 104 ; 106 ; 108 ; 109 ; 110 ; 111
Hemche - p. 27
Roi Henri II - p. 85
Hitler Adolph - p. 141
Hugo Victor - p. 46 ; 47

Ib.Kamis - p. 23
Ibn.Khaldour - p. 23
Ionesco Eugène - p. 33
Issiakhem - p. 13 ; 28

Jamnes Francis - p. 24
Joyce James - p. 12 ; 33 ; 53 ; 76 ; 98 ; 99 ; 100 ; 102 ; 103 ; 113 ; 119 ; 152

Kafka Franck - p. 33 ; 76
Kazin Albert - p. 104
Khatibi Abdelkébir - p. 12 ; 14 ; 41 ; 66 ; 151
Khadda Nadjet - p. 75 ; 112 ; 113 ; 122 ; 123 ; 125
Klee Paul - p. 66 ; 96
Kundera Milan - p. 104

Lamoricière Christophe, Louis, Léon Juchault de - p. 61
Le Clezio Jean-Marie Gustave - p. 83
Leroux Pierre - p. 84
Liassine Françoise - p. 150
Louÿs Pierre - p. 24

M

Magny Olivier de - p. 76
Magritte René - p. 53 ; 96
Maïnkovski - p. 71
Mammeri Mouloud - p. 26 ; 27 ; 70 ; 139
Matta Roberto - p. 15
Masson Denise - p. 30 ; 152
Matisse Henri - p. 27 ; 144
Maubrun - p. 124
Maupassant Guy de - p. 24
Memmi Albert - p. 7
Merad Ghani - p. 24 ; 29 ; 32 ; 33
Michaux Henri - p. 142
Milly Jean - p. 114
Montherlant Henri Million de - p. 24
Mitterrand Henri - p. 72 ; 76 ; 77 ; 81 ; 83 ; 85 ; 87 ; 88 ; 89 ; 132
Molière Jean-Baptiste Poquelin dit - p. 69
Mondrian Pieter Cornelis Mondriaan dit Piet - p. 97
Mussolini Benito - p. 141

N

Nerval Gérard de - p. 83 ; 84 ; 85 ; 86 ; 87 ; 88 ; 89 ; 90 ; 113 ; 119

P

Picasso Pablo Ruiz - p. 27 ; 83
Propp Vladimir Iakovlevitch - p. 127 ; 128 ; 129 ; 130 ; 131

- Q** Quermoz - p. 28
- R** Racim - p. 41 ; 97
Raspoutine Grigori, Iefimovitch - p. 57
Raybaud - p. 150
Ricardou Jean - p. 76
Ricoeur Paul - p. 57
Rimbaud Arthur - p. 93
Robbe-Grillet Alain - p. 76 ; 77 ; 78 ; 80
Rousseau Jean-Jacques - p. 125
Roussel Raymond - p. 76
Rushdie Salman - p. 44 ; 51 ; 93
- S** Sarraute Nathalie - p. 76 ; 77 ; 81
Sartre Jean-Paul - p. 77 ; 92
Siqueiros David Alfaro - p. 13
Simon Claude - p. 78 ; 79 ; 80
Staline Iossif Vissarionovitch Djougatchvili dit - p. 141
- Tanguy Yves - p. 53
Tournier Michel - p. 42 ; 51
- V** Van Gogh Vincent - p. 39
- W** Wundt Wilhelm Max - p. 127 ; 128
- X** Xingjian Gao - épitaphe ; p. 144
- Y** Yahia El Wassili - p. 42 ; 97
- Z** Zola Emile - p. 69 ; 132 ; 133

BIBLIOGRAPHIE

I - Bibliographie primaire

1. Kateb Yacine
 - *Nedjma*. Paris, Seuil, coll. Points 1956, avril 1996 pour la préface.
 - *Le Polygone étoilé*. Paris, Seuil, coll. Point, 1966. Mai 1997 pour la préface
 - *Le cercle des représailles*. Paris, Seuil, coll. Point, 1959.
 - *L'homme aux sandales de caoutchouc*. Paris, Seuil, 1970.
 - *L'œuvre en fragments*. Inédits et textes retrouvés, rassemblés et présentés par J. Arnaud. Paris, éd. Sindbad, 1986

2. Mohammed Khadda
 - *Éléments pour un art nouveau*. Alger, SNED, éd. UNAP, 1^{er} trimestre 1972.
 - *Feuillets épars liés*. Alger, SNED, 1983.
 - *La paix pour l'alphabet*. Institut français de Barcelone, 1995/1996.

II - Bibliographie secondaire

1 – Ouvrages critiques

1. Arnaud Jacqueline. *Recherche sur la littérature maghrébine de langue française : le cas Kateb Yacine*. Thèse présentée à Paris III, éd. L'Harmattan, Paris, 1982.
2. Austin John Langshaw. *Quand dire, c'est faire*. Paris, Seuil, coll. Essais, 1970.
3. Barthès Roland. *Le degré zéro de l'écriture*. Paris, Seuil, coll. Médiation. 1953 et 1964

4. Bonn Charles. *La littérature algérienne de langue française et ses lectures*. Ottawa, Naaman, 1973.
5. Bonn Charles. *Kateb Yacine. Nedjma*. Paris, PUF, février 1990
6. Bonn Charles, Garnier Xavier, Lecarme Jacques. *Littérature francophone : le roman*. Paris, Hatier, oct. 1997

7. Bonn Charles. *Le roman algérien d'expression française*. Paris, L'Harmattan, 1985
8. Bony Jacques. *L'esthétique de Nerval*. Paris, Sedes, coll. « Esthétique ». 1977.
9. Bouillaguet Annick. *L'écriture imitative (pastiche, parodie, collage)*. Paris, Nathan, 1996.
10. Carrouges Michel. *André Breton et les données fondamentales du surréalisme* Paris, Gallimard, coll. Idées, 1950.
11. Cherkaoui Ahmed. *La Passion du signe*. Casablanca, Revue noire, 1973
12. Dejeux Jean. *Littérature maghrébine de langue française*. Ottawa, Naaman, 1973
13. Dejeux Jean. *Le sentiment religieux dans la littérature maghrébine de langue française*. Paris, L'Harmattan, 1986.
14. Domecq Jean-Philippe. *Le pari littéraire*. Paris, Esprit, 1944
15. Fanon Frantz. *Etudes universitaires*. Paris, Ed. Universitaires, coll. Les Justes. 1971
16. Faye Jean-Pierre. *Critique de la raison et de l'économie du langage*. Paris, Hermann, 1972.
17. Faye Jean-Pierre. *Théorie du récit. Introduction aux « Langages totalitaires »*. Paris, Hermann, coll. Savoir, 1972.
18. Gaha Kamar. *Métaphore et métonymie dans Le Polygone étoilé* (cf. notes)
19. Genette Gérard. *Figures I*. Paris, Seuil, 1966
20. Guivannangeli Gian-Luigi. *Détours et retours : Joyce et Ulysse*. Lille, PUF, 1990.
21. Harzic Jean. *Faulkner*. Paris, Bordas, éd. Présence littéraire. 1973
22. Khadda Nadjat. *(En)jeux culturels dans le roman algérien de langue française*. Thèse de doctorat es lettres, Paris, Sorbonne Nouvelle, 1987.
23. Khatibi Abdelkébir. *Le roman maghrébin*. Paris, Maspéro, 1968.
24. Laronde Michel. *Autour du roman beur*. Paris, L'Harmattan, 1993.

25. Ghani Merad. *La littérature algérienne d'expression française*. Paris, éd. P.J. Oswald. 1976
26. Milly Jean. *Les pastiches de Proust*. Paris, Le français moderne. 1967
27. Mitterand Henri. *Le discours du roman* Paris, PUF, coll. Ecriture, 1980.
28. Pascaline Mourier-Casile. *Nadja d'André Breton*. Paris, Gallimard, coll. Foliothèque, 1994.

29. Plantade Nedjima. *La guerre des femmes. Magie et amour en Algérie.* Paris, La boîte à documents, Centre national des lettres, 1988.
30. Propp Vladimir. *Morphologie du conte.* Paris, Seuil, coll. Poétique, 1965 et 1970.
31. Propp Vladimir. *Les racines historiques du conte merveilleux.* Paris, Gallimard. NRF, 1983.
32. Ricardou Jean. *Problème du Nouveau Roman.* Paris, Seuil. 1967
33. D. Rince. B. Lecherbonnier. *Littérature du XX^e siècle.* Paris, coll. Henri Mitterand, Nathan 86.
34. Robbe-Grillet Alain. *Pour un nouveau roman.* Paris, éd. de Minuit, 1963.
35. *Colloque international : Kateb Yacine. Alger, Riadh-El-Feth, oct. 1990.* Office des publications universitaires, Alger, 1990.
36. *Plombs gravés de Mohammed Khadda.* Théâtre régional d'Oran, mai 1985.

2 – Périodiques et catalogues d'expositions

1. *ADEIAO : Maya, Issiakhem, Khadda.* Le droit à la mémoire : Mohammed Khadda, l'aventure du signe. M'38,1998
2. *Catalogue Khadda.* Exposition de St Ouen, nov. déc. 1994 et Le Blanc Mesnil, janv. 1995.
3. Revue *Europe*, avril 1998. Kateb Yacine
4. *Itinéraires et contacts culturels. Actualité de Kateb Yacine.* Univ. Alger et Paris Nord. Vol. 17. 1^{er} semestre 1993.
5. *Khadda : 10 ans après.* Paris. Centre culturel algérien, 2001

3 – Divers

1. Beaudelaire Charles. *Les fleurs du mal.* Paris, Le Livre de poche, 1972
2. Brecht Bertolt. *Théâtre complet : L'Opéra de quat 'sous. La décision. L'irrésistible ascension d'Arturo VI,* Paris, l'Arche, 1968
3. Brecht Bertolt. *Cercle de craie caucasien.* Paris, l'Arche, 1974

4. Breton André. *Nadja*. Paris, Gallimard, 1964
5. Chraïbi Driss. *Les boucs*. Paris, Denoël, 1995
6. Faulkner William. *Les palmiers rouges*. Paris, Gallimard. 1952. 1977

7. Faulkner William. *Lumière d'août*. Paris, Gallimard. 1935
8. Faulkner William. *L'intrus*. Paris, Gallimard. 1952
9. Faulkner William. *Tandis que j'agonise*. Paris, Gallimard, coll. Folio, n° 307. 1934
10. Feraoun Mouloud. *Le fils du pauvre*. Paris, Seuil, coll. Point, 1954
11. Franck Dan. *Bohèmes*. Paris, Calman-Lévy, 1998
12. Hugo Victor. *Les Châtiments*. Paris, Gallimard, 1986
13. Joyce James. *Portrait du jeune homme en artiste*. Paris, Gallimard. 1982
14. Joyce James. *Ulysse*. Paris, Gallimard. 1997
15. Khatibi Abdelatif. *La mémoire tatouée*. Paris, Denoël, coll. Médiane. 1982
16. Khémir Nacer. *L'Ogresse*. Paris, Maspéro, 1975.
17. Rushdie Salman. *Les versets sataniques*. Paris, Plon, 1988.
18. Tournier Michel. *La goutte d'or*. Paris, Gallimard, 1986.
19. Van Gogh Vincent. *Lettres à son frère Théo*. Paris, Grasset. éd. Les cahiers rouges, 1937.
20. Xingjian Gao. *La montagne de l'âme*. Paris. Ed. de l'Aube, coll. Poche, 2000.
21. *Le Coran*. Trad. D. Masson. Paris, Gallimard, éd. Bibliothèque de la Pléiade, 1967.

4 - Encyclopedies et dictionnaires

1. *Encarta*, 2000
2. *Le Petit Larousse illustré*, 1982