

Kateb Yacine, jeux de mémoire

Par Ahmed Cheniki

Il n'est nullement possible de parler du théâtre en Algérie et dans les pays anciennement colonisés sans évoquer la question de l'altérité et, bien entendu, des jeux mémoriels qui marquent la représentation artistique. Nous essaierons, dans cet exposé, de voir rapidement comment se manifestent les traces mémorielles et les lieux de l'histoire dans la production théâtrale de Kateb Yacine et comment utilisent-ils les différentes techniques théâtrales.

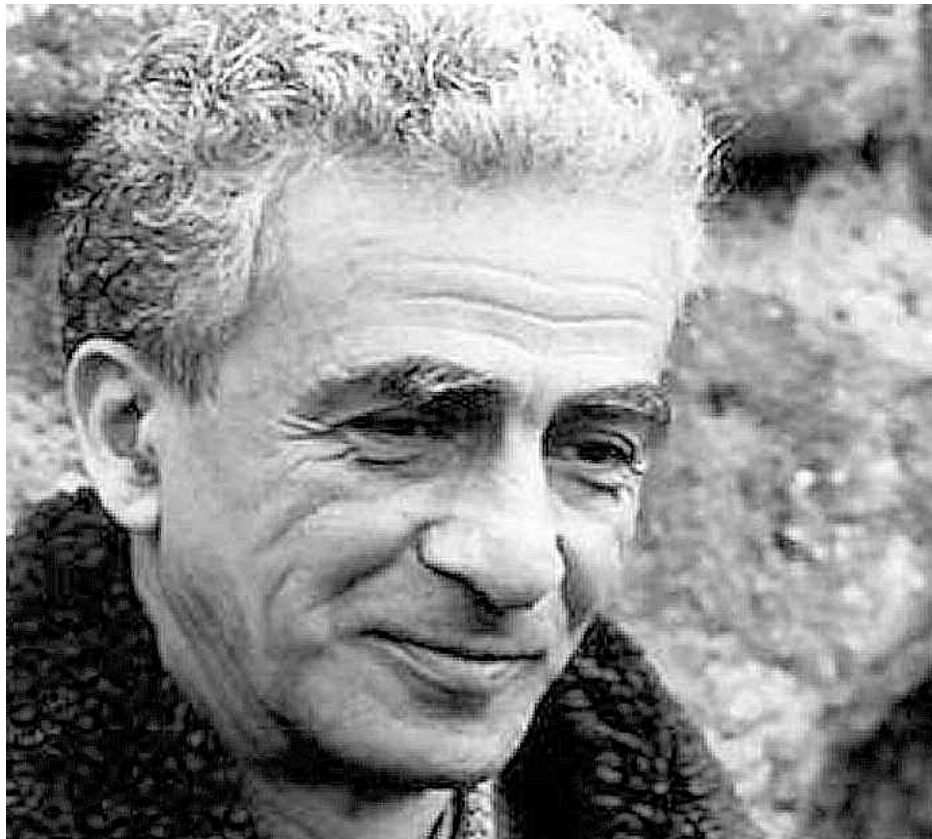
Le théâtre, tel qu'il fut et est pratiqué en Algérie, est un art d'emprunt, adopté dans des conditions précises, marqué par les circonstances de son appropriation, portant les stigmates de la culture d'emprunt, c'est-à-dire la culture européenne et des résidus de la culture autochtone. Cette situation ambiguë, ambivalente, caractérise le paysage artistique algérien où s'entremêlent essentiellement deux mémoires, tissant une écriture double marquée essentiellement par la présence de deux univers culturels apparemment distincts, voire conflictuels, porteurs de deux projets différents. C'est vrai que les Algériens n'ont emprunté le théâtre que très tardivement, suite à la rencontre tragique avec la colonisation, alors qu'il était possible de le puiser directement d'Athènes, à un moment où les Arabes avaient assumé entièrement l'héritage d'une Grèce tardivement récupérée et appropriée par l'Europe pour les besoins vraisemblablement d'une certaine légitimation historique et idéologique.

L'assimilation du modèle français n'effaçait pas les lieux culturels populaires qui se manifestaient dans les pièces écrites par les auteurs trop marqués par l'imaginaire collectif et les stigmates de la littérature populaire. C'est vrai que plusieurs formes « traditionnelles » connurent une relative disparition, une fois le théâtre adopté par les Algériens, et surtout sous la pression des changements et des événements qui secouaient de fond en comble la société algérienne, engendrant une profonde coupure épistémologique et l'émergence d'un nouveau discours et d'un nouveau langage. C'est ce que le sociologue tunisien, Mohamed Aziza, appelle « hypothèque originelle », et Jean Duvignaud nomme « les mythes et les idéologies dramatiques ».

Cette situation de « syncrétisme paradoxal », une sorte d'écriture disséminée, caractérise tous les espaces culturels et politiques des pays anciennement colonisés qui ont découvert dans des conditions particulières ce type d'altérité, d'ailleurs imposée, mais non consentie, et fonctionnant paradoxalement comme une structure triadique. Le théâtre est ainsi en Algérie et dans les pays anciennement colonisés un lieu fondamental où s'entrechoquent pans de mémoires et lieux d'histoire dont les traces sont évidentes. D'ailleurs, toute la production katebienne s'articule autour des jeux cérémoniels et de la fête. D'où la fascination qu'avait sur lui l'expérience athénienne. Ainsi, des pans mémoriels puisés dans la pratique théâtrale grecque, le jeu élisabéthain, la culture populaire, l'histoire et la politique ainsi que le propos journalistique participent de la mise en œuvre de son discours théâtral.

Une mémoire plurielle et une histoire réinventée marquent son territoire dramatique. A commencer par ses premiers textes réunis dans son ouvrage édité en 1959, *Le cercle des représailles*, une suite tétralogique (deux tragédies, une satire et un poème dramatique). Ce qui fait déjà penser à Athènes et à la tragédie d'Eschyle.

L'idée de fête caractérise toute son aventure. Plusieurs mémoires travaillent le texte de Kateb Yacine, s'entremêlant, s'entrechoquant et participant de la mise en forme définitive du texte. La mémoire devient le lieu de prédilection contribuant à la subversion de toute histoire officielle. Kateb use des jeux mémoriels pour neutraliser une histoire trop prisonnière de certains schémas idéologiques. La mémoire se conjugue désormais



Kateb Yacine

au présent, narguant ostensiblement l'histoire. C'est ce qui avait séduit Jean-Marie Serreau qui monta en 1959, en pleine guerre de Libération, *Le cadavre encerclé*. Chez Kateb Yacine, la présence d'Eschyle (notamment au niveau du fonctionnement du chœur) et de Shakespeare (dans le rapport qu'entretient l'histoire avec le mode tragique) est évidente. Kateb qui était en désaccord avec Brecht réagit vivement à propos de la notion de tragédie dans une rencontre organisée en 1959 par Serreau en soutenant, contre Brecht, l'idée d'une sorte de contamination de la tragédie telle qu'on la connaît par les jeux tragiques quotidiens de la guerre et la mémoire qu'elle porte et transporte. Pour lui, « la tragédie est animée d'un mouvement circulaire et ne s'ouvre et ne s'étend qu'à un point imprévisible de la spirale comme un ressort ».

Ce n'est pas pour rien qu'on dit, dans le métier : les « ressorts de l'action ». Mais cette circularité apparemment fermée, qui ne commence et ne finit nulle part, c'est l'image même de tout univers poétique et réel. C'est le retour à Eschyle et au jeu singulier de la contamination des mémoires, de toutes les mémoires. Jean-Marie Serreau poursuit dans ce sens, il écrit ceci à propos de cette pièce : « La tragédie de Kateb Yacine est celle de l'homme algérien dont les blessures sont immémoriales et confondues dans le temps, et qui n'en finit pas de se chercher à travers un monde en révolution ». Le cercle des représailles dont fait partie *Le cadavre encerclé* est une suite tétralogique empruntée à l'espace grec. La référence est évidente.

La tragédie est, chez Kateb Yacine, paradoxalement vouée à l'optimisme ; la mort donne naissance à la vie. Le mythe tribal ne constitue nullement un retour aux sources mais une manière de se définir par rapport à un passé accoucheur d'un présent ambigu et abâtardi. Le jeu avec le temps et l'espace, un des éléments essentiels de la dramaturgie en tableaux, est lié à la quête de la nation encore perturbée et insaisissable. La légende, lieu d'affirmation-interrogation de l'histoire, investit l'univers dramatique de Kateb Yacine.

Dans *Le cadavre encerclé*, le héros tragique Lakhdar, meurtri et blessé à mort, évolue dans un univers épique. L'épique et le tragique se donnent en quelque sorte la main. Le conflit et les désirs individuels du héros s'effacent pour s'intégrer dans l'épopée collective du peuple traversé par de multiples malheurs et de perpétuels drames. Ce n'est pas pour rien que Lakhdar, poignardé par un traître, se sacrifie, pas pour des intérêts égoïstes, mais pour obéir au procès collectif de l'histoire. Sa mort n'est pas présentée comme une fatalité, mais comme une nécessité historique. Ainsi, on peut parler de « liber-

té tragique ». La transcendance s'identifie ici à l'histoire. Comme chez Eschyle, le chœur prend une importante place dans le mouvement dramatique. Il explique les situations tout en prenant position avec les patriotes. Il incarne en quelque sorte le peuple. Sa parole prend parfois des accents épiques et s'insurge contre l'inauthenticité d'un monde oppressif, négateur de toute possible libération. Toute réconciliation est impossible.

Seule la victoire des patriotes peut permettre l'émergence d'un monde authentique. Contrairement à de nombreuses pièces tragiques, *Le cadavre encerclé* propose une issue, une ouverture. La quête de Lakhdar, même mort, reste ouverte : la libération de la patrie. Nous avons ici affaire paradoxalement à une tragédie optimiste. Le premier metteur en scène de la pièce, Jean Marie Serreau, parlait ainsi du personnage de Lakhdar : « Lakhdar, presque immobile, au centre d'un univers qui tourne autour de lui [...]. Personnage fixe au centre d'un monde qui n'en finit pas de se désorganiser et de se recomposer. C'est ainsi qu'il est au sens le plus large, encerclé [...], ce cadavre sans cesse renaissant et sans cesse assassiné échappe au réalisme conventionnel d'une histoire qui suivait un déroulement unilatéral du temps. La tragédie de Lakhdar est celle de l'homme algérien dont les blessures sont immémoriales et confondues dans le temps, et qui n'en finit pas de se chercher à travers un monde en révolution ».

Le discours originel laisse place à une transmutation dramatique mettant l'une à côté de l'autre deux mémoires, deux conceptions du monde et de l'écriture dramatique. Cette transmutation des signes opère un surinvestissement du sens et met en mouvement un geste double, mais concourant paradoxalement à la mise en œuvre d'une unité discursive. Les signes portent et produisent un système de représentation engendrant une sorte d'ambivalence discursive. Nous sommes en présence d'une unité disséminée.

Notre objectif n'est nullement de proposer une analyse exhaustive de ce texte — de nombreux travaux lui ont été consacrés —, mais de fournir les traits généraux de cette tragédie qu'on retrouve dans la mise en scène de Mustapha Kateb. Les ancêtres redoublent de férocité, de veine tragique, met en situation deux personnages, Hassan et Mustapha en quête du chemin du Ravin de la Femme sauvage, lieu mythique où se trouve Nedjma, hantée par le vautour incarnant Lakhdar. Mustapha et Hassan réussissent à délivrer la Femme sauvage, enlevée par un ancien soldat de l'Armée royale marocaine. Hassan meurt, Mustapha est arrêté par l'armée ennemie. Le troisième volet de cette

tétralogie est constitué par une pièce satirique, *La Poudre d'Intelligence*, qui tourne en dérision les arrivistes, les faux-dévots et les opportunistes. Nuage de fumée, rencontre dans ses nombreuses balades mufti, cadi et marchands qu'il ridiculise et qu'il tourne en bourrique. Ce texte servira de point de départ à toutes les pièces d'après les années 1970 comme *Mohamed, prends ta valise*, *La guerre de 2 000 ans*, *Le roi de l'Ouest*, *Palestine trahie*... Cet ensemble dramatique puisé dans l'histoire de l'époque avec ses contradictions et ses ambiguïtés, caractérisé par la présence de traits lyriques et l'utilisation d'une langue simple, ne s'arrête pas uniquement à la dimension politique et la guerre, mais la dépasse et interroge l'être algérien déchiré, mutilé. Le réseau des oppositions est large et traversé par un discours ambivalent.

Tragique et épique se côtoient, se donnent en quelque sorte la réplique. Le « je » singulier (relation amoureuse de Lakhdar et de Nedjma par exemple) alterne avec le « nous » collectif (inscription du personnage dans le combat collectif). La disparition d'un personnage individuel (Lakhdar ou Mustapha) laisse place à l'émergence d'un personnage collectif : le peuple, la patrie. La fin est ouverte, jamais totalement négative. La mort n'est pas marquée du sceau de la négativité, elle arrive à créer les conditions d'un sursaut et d'un combat à poursuivre. Lakhdar est le lieu d'articulation de plusieurs temps (passé, présent et futur virtuel), il prophétise l'à-venir. Ses paroles prémonitoires sont le produit de son combat. Le chœur prend en charge le discours du peuple et s'insurge contre les sornioises rumeurs de la mort. Il est vérité éternelle : « Non, ne mourrons pas encore, pas cette fois. » L'histoire s'inscrit comme élément de lecture d'une réalité précise, d'un vécu algérien ambigu, piégé par ses propres contradictions. Ce n'est ni le passé ni le présent qui sont surtout valorisés mais le futur, lieu de la quête existentielle et politique de l'Algérie incarnée par Nedjma ou la Femme sauvage, ce personnage écartelé entre deux voies différentes, sinon opposées et porteur d'une mort productrice d'une vie nouvelle.

Le paradigme féminin, noyau central des deux tragédies, fonctionne comme un espace ambigu, mythique. Nedjma, étoile insaisissable autour de laquelle tournent tous les protagonistes masculins, incarnerait l'Algérie meurtrie, terre à récupérer. Elle est également le symbole des femmes combattantes.

Dans *Le Cadavre encerclé* et *Les Ancêtres redoublent de férocité*, les mêmes personnages reviennent et peuplent l'univers diégétique. L'histoire, espace réel côtoie la légende, lieu du mythe. Histoire et histoire s'entrechoquent et s'entremêlent. Histoire et légende semblent se répondre comme dans une sorte d'affabulation sublimée, paradoxalement vraisemblable. Le discours sur la nation suppose une diversité et une multiplicité des réseaux spatio-temporels. Le temps historique, paysage des référents existentiels (mai 1945, guerre de Libération...), localisé dans des lieux clos (prison...) ou dans la ville, laisse place au temps mythique, instance occupée sur le plan géographique par la campagne, le désert ou le ravin de la Femme sauvage. Le déplacement de l'histoire à la légende se fait surtout par le retour à la tribu, source du vécu populaire et territoire-refuge de tous les personnages qui reviennent à cet espace afin de retrouver leur force.

Le mythe tribal ne constitue nullement un retour aux sources mais une manière de se définir par rapport à un passé accoucheur d'un présent ambigu et abâtardi. Le jeu avec le temps et l'espace, un des éléments essentiels de la dramaturgie en tableaux, est lié à la quête de la nation encore perturbée et insaisissable. La légende, lieu d'affirmation-interrogation de l'histoire, investit l'univers dramatique de Kateb Yacine. A côté de sa suite tétralogique, Kateb Yacine allait mener une nouvelle expérience où les jeux de mémoire et d'Histoire investissent fondamentalement ses textes, notamment après 1970 et sa pièce *Mohamed, prends ta valise*. Après 1970, le discours de l'auteur se veut fondamentalement politique.

Photos : DR