REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique
Université de BATNA 2
Faculté des Lettres et des Langues Etrangères
Département de français

Thèse élaborée en vue de l'obtention de Doctorat
En sciences des textes littéraires
Option : Littérature, théorie, genre et poétique

Titre :

POETIQUE DE L'ECLATEMENT DES GENRES DANS L'ŒUVRE DE KATEB YACINE

Présentée et soutenue publiquement par
AMAMRA ASMA IMANE

Directeur de thèse :
Pr Saïd KHADRAOUI - université Batna 2

Membres du jury :

Président : Mahdia EL KHALIFA	Docteur	Université de Batna 2
Rapporteur : Saïd KHADRAOUI	Professeur	Université de Batna 2
Examinatrice : Samira BOUBAKOUR	Docteur	Université de Batna 2
Examinatrice: Fouzia AMROUCHE	Docteur	Université de M'sila
Examinatrice: Aziza BENZID	Docteur	Université de Biskra

2018/2019

REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique
Université de BATNA 2
Faculté des Lettres et des Langues Etrangères
Département de français

Thèse élaborée en vue de l'obtention de Doctorat
En sciences des textes littéraires
Option : Littérature, théorie, genre et poétique

Titre :

POETIQUE DE L'ECLATEMENT DES GENRES DANS L'ŒUVRE DE KATEB YACINE

Présentée et soutenue publiquement par
AMAMRA ASMA IMANE

Directeur de thèse :
Pr Saïd KHADRAOUI - université Batna 2

Membres du jury :

Président : Mahdia EL KHALIFA	Docteur	Université de Batna 2
Rapporteur : Saïd KHADRAOUI	Professeur	Université de Batna 2
Examinatrice : Samira BOUBAKOUR	Docteur	Université de Batna 2
Examinatrice: Fouzia AMROUCHE	Docteur	Université de M'sila
Examinatrice: Aziza BENZID	Docteur	Université de Biskra

2018/2019

« […] Je t'avais prévue immortelle ainsi que l'air et l'inconnu … »

Kateb Yacine, *Nedjma ou le poème ou le couteau*.

DÉDICACE

A mes parents, mon frère et mes sœurs.

REMERCIMENTS

Au terme de ces plusieurs années de recherche, d'écriture et surtout de réécriture, je désire témoigner ici de ma reconnaissance à tous ceux qui m'ont accompagné, soutenu et aidé à la réalisation de ce modeste travail.

Je tiens à remercier vivement mon directeur de thèse, le professeur Saïd KHADRAOUI, pour avoir consenti, malgré les prérogatives qui sont siennes, à diriger ce travail et surtout pour la confiance qu'il m'a accordée pendant toutes ces années de thèse.

J'exprime tous mes remerciements à l'ensemble des membres de mon jury : Dr Mahdia EL KHALIFA, Dr Samira BOUBAKOUR, Dr Fouzia AMROUCHE et Dr Aziza BENZID.

J'adresse toute ma gratitude à tous les enseignants de mon cursus scolaire et universitaire, tous mes ami(e)s et à toutes les personnes qui m'ont aidé dans la réalisation de ce travail.

Je voudrais exprimer particulièrement toute mon amitié à l'ensemble de mes ex-collègues au vice rectorat des relations extérieures de l'université de Batna 1.

Enfin, une pensée pour terminer ces remerciements pour vous qui n'avez pas vu l'aboutissement de mon travail, mais je sais que vous en aurez été très fiers de votre petite fille.

INTRODUCTION

Les œuvres de Kateb Yacine occupent de manière significative, jusqu'à nos jours, une place privilégiée dans le corpus de la littérature maghrébine d'expression française. L'écrivain algérien a contribué avec *Nedjma* à un bouleversement radical de l'histoire la littérature algérienne. L'œuvre marque distinctement la rupture avec les conventions et présupposés de l'esthétique classique hérités des traditions littéraires françaises, et appelle ainsi par son caractère novateur, qu'on peut notamment interpréter comme étant une intention de modernité, selon un point de vue formel, à une rénovation de l'écriture.

Ladite rénovation, de laquelle a jaillit une véritable révolution, a procédé à la déconstruction des formes et des modèles stables de la littérature et a conduit à la transgression et surtout l'éclatement des codes de celle-ci. L'écriture devient de ce fait une « expérience des limites »[1].

Il s'agit notamment des limites de la perception conventionnelle des genres littéraires qui ont été manifestement remis en cause, repoussées et éclatées.

Bien que les œuvres de l'auteur algérien connaissent un engouement remarquable auprès des chercheurs universitaires, nous avons remarqué le peu de travaux consacrées à l'éclatement des genres. D'où est née, l'idée de cette étude.

Par conséquent, *Nedjma* se trouve être privilégiée, naturellement, en raison de sa place maîtresse en tant qu'œuvre avant-gardiste dans l'immensité de l'édifice de la littérature maghrébine moderne. Ajouté à *Nedjma*, *Le Polygone Etoilé* est considéré comme des plus déroutants, des plus déconcertants de toute la production littéraire katébienne. Effectivement, l'œuvre semble exprimer on ne peut mieux la conception du genre littéraire de l'auteur. Elle invite, à sa lecture, à la découverte d'une écriture troublante de par son allogénicité. Ce qui a motivé d'ailleurs notre choix de celle-ci comme second texte témoin.

Ce corpus, certes limité mais représentatif, se distingue à notre sens par un affichage générique mis à mal, par l'auteur, original et imposant. Ce qui nous pousse à essayer de décrypter les différentes stratégies déployées de par l'écriture katébienne tendant à rompre avec le conformisme traditionnel.

[1] SOLLERS, P., (1971), *L'écriture et l'expérience des limites*, Paris, Seuil.

Face à ce diagnostic/constat, plusieurs réflexions sinon des questions s'imposent. Pour nous, il s'agit de celles se rapportant à la problématique des genres de Kateb Yacine, telle que présente et présentée dans *Nedjma* et *Le Polygone Etoilé*. La façon par laquelle il impose la question des frontières génériques, envisagées dans leur décloisonnement et dans leur dépassement ? Comment ceci participe à l'intergénéricité des deux œuvres ? D'ailleurs **notre hypothèse** première découle de ces questionnements : l'auteur, à travers l'éclatement, marque incontestablement la modernité, cantonne la remise en cause des règles du genre littéraire. Dans cette optique, nous pensons que le modèle scripturale katébien (se) nourrit (de) la brisure des frontières tracées a posteriori entre les genres.

Mener à bien ce projet d'étude descriptive, nous impose une démarche en adéquation avec la poétique littéraire générant cette nouvelle écriture truffée d'hétérogénéité et échappant aux critères de l'identification générique. Par la suite, notre principale intention, serait de mettre l'accent sur les modalités d'une pratique mettant en exergue l'intergénéricité.

Afin d'asseoir les bases de notre recherche, il convient de nous aménager un cadre théorique. Il nous a paru impératif, et en guise d'introduction, de dédier le premier chapitre à la synthèse des principales notions qui ont permis de dégager les principes directeurs pour l'étude de notre corpus.

Nous aurons à nous concentrer, dans un premier temps, sur le sémantisme clé du sujet. Il s'agira principalement de quelques considérations introductives sur les rapports entre modernité et éclatement. Plusieurs définitions seront donc impliquées à savoir celle de la modernité, en tant que contexte d'émergence des œuvres katébiennes, de l'éclatement – et donc de l'écriture fragmentaire comme principal trait de la modernité – ainsi que la généricité et l'intergénéricité. D'ailleurs notre analyse se veut particulièrement accorder un intérêt majeur au phénomène de l'intergénéricité c'est-à-dire les diverses formes d'interactions ou cohabitation entre catégories génériques aboutissant à un état d' « hybridité » dans le texte littéraire.

Grâce à ce recadrage contextuel préliminaire, nous nous sommes directement orientés vers l'analyse textuelle, à travers différentes caractéristiques du corpus et

principalement leurs marques d'éclatement mises en œuvre et en évidence par l'auteur lui-même.

Dans le deuxième chapitre, nous aborderons l'image d'ensemble des deux textes. Nous le ferons par le biais d'une présentation succincte de *Nedjma* et du *Polygone Etoilé*. Celle-ci portera fondamentalement sur leurs structures et mises en pages. Ces dernières, étant d'ailleurs caractéristiques, nous laissent penser qu'il s'agit en premier lieu de l'éclatement qui rend notable l'éparpillement formel et taxinomique commun du corpus. Le constat étant aussi, que les deux œuvres sont étroitement liées.

Dans le même ordre d'idées, nous envisageons, une première tentative d'approche des deux textes sur le plan paratextuel. Cela nous permettra une ébauche de piste. Celle consistant à dire comment le paratexte peut permettre l'analyse des pratiques et les stratégies d'écriture qui contribuent à modeler la perception de l'œuvre. Pour ce faire, nous nous référons aux travaux de recherche de Gérard Genette pour établir le lien, puis l'impact du liminaire avec la réception/la lecture d'une œuvre. En outre, nous verrons comment l'appareil paratextuel peut-il orienter la lecture du texte, en introduisant l'œuvre avant qu'elle ne puisse jouir d'une quelconque forme de reconnaissance.

A cet effet, il devient logique de se pencher sur le paratexte de *Nedjma* et du *Polygone Etoilé* et ce principalement à travers les éléments suivants : le titre, la mention générique et la quatrième de couverture ainsi que l'incipit.

Il est question de distinguer le processus de mise en texte ou les indications de l'éclatement. Le but est de repérer et comprendre les marques de segmentation du texte en unités fragmentées.

Au niveau de la classification générique des deux œuvres, une mention éditoriale est apposée en quatrième de couverture de *Nedjma*, le considérant comme un roman, alors que *Le Polygone Etoilé* n'en a pas. De plus, quelques maigres tentatives pour intégrer ladite œuvre dans une classification générique quelconque reflète d'emblée la difficulté d'y appliquer les théories relevant de l'étude du genre.

Compte tenu de cette considération, du genre dans lequel est supposé être inscrit chacun des deux textes, il sera question dans le troisième et quatrième chapitres –chacun de ces deux chapitres est consacré à l'analyse d'une des deux œuvres – d'explorer les critères génériques qui définissent les deux textes, et d'analyser la façon dont les aspects génériques y sont manipulés par l'auteur.

Bien qu'il soit« *difficile ou même absurde de classer [les fragments de texte] dans un genre ou un autre […] ayant précisément choisi de les mêler*»[2], nous envisageons une démarche à la lumière du regroupement « *[…] en trois parties : Poésie, Textes narratifs, Théâtre*»[3]. Autrement dit, nous entreprenons, dans un premier temps, de mettre en lumière le genre littéraire auquel appartient chacune des deux œuvres étudiées. Ensuite, il s'agit d'analyser comment les deux textes fourmillent d'exemples de combinaisons entre prose narrative, poésie et théâtre.

Nous tenterons ainsi de cerner, d'un côté, pour *Nedjma*, les particularités propres au roman à travers les éléments qui définissent le genre à savoir les éléments essentiels de la construction romanesque : la structure des récits, le système reliant les événements et les protagonistes, le temps et l'espace. D'un autre côté, il sera question de mettre en lumière les processus employés par lesquels l'auteur à adopter pour éclater le roman, tels que l'enchâssement des récits, les ellipses et les répétitions.

Il en sera de même pour *Le Polygone Etoilé*, dans lequel il s'agira aussi d'observer les configurations narratives. Dans cette perspective, il est important de mettre l'accent sur les éléments constitutifs du récit qui portent et encadrent l'œuvre.

Afin de développer les pistes de l'intergénéricité, nous mettrons en exergue les traits spécifiques de la poésie et du théâtre qui supportent la matière narrative dans le texte. Ce qui permettra de catégoriser ces unités du texte exhibant leur intégration et/ou appartenance auxdits genres et de les analyser. Cette étude

[2] Pour reprendre les propos de Jacqueline Arnaud (KATEB, Y. (1986), *L'Œuvre en fragments* : *Inédits littéraires et textes retrouvés, rassemblés et présentés par Jacqueline Arnaud*, Paris, Éditions Sindbad. p. 12-14)

[3] - KATEB, Y. (1986), *L'Œuvre en fragments* : *Inédits littéraires et textes retrouvés, rassemblés et présentés par Jacqueline Arnaud*, p. 12-14.

séquentielle montrera comment les fragments poétiques et théâtraux traversent et transforment les deux textes.

Nos impératifs sont de voir comment les textes vacillent tantôt du côté de la poésie, tantôt du côté du théâtre. Nous essayerons donc de montrer la façon par laquelle l'auteur orchestre son écriture afin de donner à son texte le pouvoir incantatoire de la parole poétique. Nous dégagerons les aspects de poéticité par rapport à l'insertion du vers dans la trame textuelle. Par la suite, nous examinerons l'écriture dramatique adoptée. Notre regard portera essentiellement sur les scènes qui composent le texte, l'usage des dialogues, la métaphore théâtrale ainsi que les multiples références dramatiques.

De ce qui précède, nous essayerons de rendre compte de la mise en place d'un système du genre éclaté qui imprègne les deux œuvres de notre corpus ce qui nous espérons pourrait être une réponse à notre questionnement du départ.

Chapitre I :
L’éclatement : pensée et esthétique de la modernité

Introduction

Afin de pouvoir cerner les contours d'une littérature maghrébine aux valeurs ambivalentes, il fallait avant toute autre chose revenir sur quelques notions essentielles, celles de l'éclatement et l'éclatement des genres dans un contexte de la modernité.

Ce que l'on appelle communément la modernité constitue, historiquement, un tournant significatif et un événement interne important de l'histoire de l'occident dont la portée a été universelle. Dans cette optique et loin d'en faire un concept d'analyse ou d'étayer ses généalogies, nous pensons essentiel de déterminer en quoi consiste donc cette modernité. En littérature plus précisément.

Partant de l'idée que bien assimiler la spécificité de la conception moderne nous permettra de bien comprendre ce qu'elle a impliqué comme changement et surtout comme dépassement par la suite. Il s'agit dans un premier cas de figure, de définir « **l'essence de la modernité** ». Ceci dans le but de pouvoir dégager les principales valeurs structurantes de la modernité et entre autres la manière par laquelle lesdites valeurs sont apparues et/ou sont mises en œuvre particulièrement dans la littérature maghrébine d'expression française.

Ensuite nous allons poser « **la question de la modernité dans un contexte littéraire maghrébin** » de façon à mettre en relief comment le concept a pu faire resurgir « **une littérature de la mise en cause** ».

Ce qui va nous permettre enfin de déceler le lien entre « **la modernité, l'éclatement des genres et de l'intergénéricité** ».

I.1. L'essence de la modernité

Avant d'aborder les principes de la modernité, une clarification sémantique se révèle être un préalable nécessaire pour mieux délimiter la signification exacte de la notion. C'est ainsi vers l'étymologie du mot qu'il nous faut revenir dans un premier temps. L'épithète de « moderne », dérivée du bas latin « modernus » et du latin « modo », veut dire « récemment »[4]. Dans ce sens la modernité atteste d'abord un sens technique qui indique un état « à l'heure actuelle » : ce qui se dit de la modernité est par conséquent ce qui relève du moment présent et de l'actualité par rapport à un instant passé. Elle matérialise alors une époque historique.

Toutefois le concept même de la modernisation reflète et implique surtout un changement par rapport à un état antérieur. Il désigne, en outre, la conscience de l'avènement d'une nouvelle ère et donc de la nouveauté qu'elle apporte :

> *[…] de manière relative, par opposition avec une tradition perçue comme conservatrice. [Il] affiche son appartenance au camp de la nouveauté, de l'innovation, de l'invention. Le mot relève donc presque toujours du registre polémique ou, au moins, d'un classement en termes de valeur.* [5]

Effectivement, la modernité marque et subsume, avec un souci d'innovation et de nouveauté, la rupture avec toutes traditions au moment du passage à une nouvelle ère. Dans cette perspective, elle prend acte comme une condition, le plus souvent socioculturelle, et devient un véritable « mode de civilisation caractéristique, qui s'oppose au mode de la tradition»[6]. Autrement dit, elle est synonyme d'une « revendication du nouveau » ; ou encore d'une véritable « tradition du nouveau »[7], selon la dénomination d'Harold Rosenberg[8].

Ainsi, les changements, à travers lesquels il est défini et opère, font que le concept de la modernité a immergé pour définir le processus général du changement

[4] - DAUZAT A., DUBOIS J. et MITTERAND H. (1971), Nouveau dictionnaire étymologique et historique, Paris, p. 470.
[5] - ARON P., DENIS S-J. et VIALA A. (2002), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, p.489.
[6] - BAUDRILLARD J. (1er janvier 1982), « La modernité ou l'esprit du temps. » (Repéré sur http://www.universalis.fr/encyclopedie/modernite/)
[7] - Rosenberg affirme qu'en effet, « la "rupture avec la tradition" a duré si longtemps qu'elle a fini par produire sa propre tradition : celle du nouveau » (ROSENBERG H. (1959), *The tradition of the new,* Perseus Books Group.)
[8] - BRUNEL P. (1994), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Editions du Rocher.

ainsi que toutes les « métamorphoses » et les « mutations » ; quelles qu'elles soient : scientifiques, sociales, politiques, économiques, et même, artistiques et littéraires au tournant des XIXe et XXe siècles.

I.1.1. L'incarnation de la modernité en littérature

On voit généralement se dessiner une représentation de la modernité, d'une façon qui se veut rigoureusement historique, en tant qu'opposition entre deux états : celui de l'ère du présent de celui de sa précédente. Néanmoins, outre qu'être un simple concept contrastif, elle ne semble plus illustrer une simple contemporanéité, mais plutôt une « attitude ».

> *Les termes dérivés (modernité, modernisme, moderniste et la série formée sur le mot "postmoderne") caractérisent également des positions esthétiques ou axiologiques et sont à mettre en relation avec les débats du monde culturel et littéraire*[9].

En littérature, on peut éventuellement parler de prise de position esthétique dans le sens où la modernité, en distendant les liens avec les modèles anciens et s'ouvrant à la nouveauté, dénonce l'absolutisme du classique littéraire. Hans Robert Jauss explique que la modernité littéraire cesse de se définir en une simple opposition du présent et du passé:

> *Au sens esthétique, « moderne » n'est plus pour nous le contraire de « vieux » ou de « passé », mais celui de « classique », d'une beauté éternelle, d'une valeur qui échappe au temps. Nous verrons […] que les bases de cette conception, telle qu'elle apparaît dans l'usage linguistique du mot « moderne » et de ses contraires implicites, ont été jetés il y a quelque cent ans, lorsque la pensée esthétique a pris un cours nouveau. […] sa génération, dont la conscience de la modernité détermine encore à bien des égards notre compréhension esthétique […] du monde.*[10]

Ce qui peut nous conduire à opposer la modernité au classicisme fondé sur « la perfection, la cohérence et l'achèvement ». Puisque si la littérature auparavant devait obéir à des règles établies par une tradition, alors que la littérature moderne exprime un refus de toutes les délimitations.

---

[9] - ARON P., DENIS S-J. et VIALA A. (2002), *Le dictionnaire du littéraire*, op. cit., p.489.
[10] - JAUSS H-R. (1978), *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, pp. 177-178.

L'esprit de la modernité est littérairement thématisé comme une entreprise de libération de l'emprise esthétique des anciens. Plusieurs notions sont intervenues pour dessiner en creux l'attitude moderniste vis-à-vis de la littérature. Citons à titre d'exemple: la rupture, la fragmentation, et l'éclatement. En effet, il semble qu'à travers ces pratiques, la modernité a ouvert la voie à une esthétique à caractère subversif mais aussi à une libération et renouvellement des formes à travers l'effacement des contours. Elle a permis aux auteurs d'affirmer leur autonomie, de pousser leurs limites et leurs capacités de trouver en eux-mêmes le fondement des normes et des valeurs de leurs écrits.

I.1.2. Les marques de la modernité littéraire

L'attitude moderniste est conçue sur le principe de « libération » qui se manifeste à travers le « refus » de se prêter au jeu des conventions quelles qu'elles soient. L'entreprise scripturale moderne puise dans diverses ressources esthétiques et poétiques en mettant en œuvre des procédés d'écriture qui vont à contre-courant de la tradition littéraire.

Il n'y a donc pas de lois de la modernité littéraire toutefois il en existe des marques et des traits. Un des traits communément présent consiste en un « éclatement » des œuvres. Par éclatement nous entendons d'abord l'éclatement de l'unité et l'uniformité textuelle.

L'éclatement implique le fragmentaire[11]. L'écriture fragmentaire n'est pas une forme nouvelle, bien qu'elle soit considérée comme l'« emblème d'une certaine modernité»[12], puisqu'elle remonte à l'antiquité[13]. Depuis, plusieurs auteurs ont usé de cette tendance scripturale, dont plusieurs sont dits modernes citons à titre d'exemple et sans que cela ne soit exhaustif Alain Robbe-Grillet, James Joyce, Jorge Luis Borges, Maurice Blanchot ainsi que Roland Barthes.

[11] - Fragmenter c'est réduire quelque chose en fragments ou en morceaux. Maurice Blanchot souligne « [qu'] il est difficile de s'approcher de ce mot. "Fragment", un nom, mais ayant la force d'un verbe, cependant absent : brisure, brisées sans débris, l'interruption comme parole quand l'arrêt de l'intermittence n'arrête pas le devenir, mais au contraire le provoque dans la rupture qui lui appartient. » (BLANCHOT M. (1969), L'entretien infini, Gallimard, p. 451.)

[12] - ARON P., DENIS S-J. et VIALA A. (2002), *Le dictionnaire du littéraire*, op. cit., pp. 307-308.

[13] - Avec les aphorismes d'Hippocrate entre autres.

Ces auteurs en ayant recours à cette forme, ont réussi d'éviter toutes les formes d'enfermements dans un type de discours en particulier et ainsi à échapper à toutes sortes de limites érigées. Dans ce sens, la fragmentation moderne apparait « […] dans le rapport à la tradition qui est littéralement mise en éclats […]»[14], elle opère ainsi au détriment de la tradition littéraire.

Dans le sens où la tradition « présuppose la réception », et les « modèles classiques eux-mêmes ne sont présents que lorsqu'ils font l'objet d'une réception »[15] puisque une œuvre littéraire :

> *[…] Ne se présente pas comme une nouveauté absolue dans un désert d'information, mais prédispose son public par des indications, des signaux manifestes ou cachés, des caractéristiques familières, à une forme de réception particulière.* [16]

Barthes explique que la réception de l'œuvre littéraire dans le cas du fragmentaire serait difficile, puisqu'elle n'obéit pas aux règles formelles traditionnelles. Ceci engendre un « écart esthétique » qui risque de perturber la lecture.

Elle fragilise alors l'ensemble des catégories de compréhension traditionnelles et ouvre la voix aux débordements notamment ceux en rapport avec les genres puisqu'elle opère à travers la confusion de ses derniers. Opter pour le fragment se justifie ainsi par une volonté de perturber les « horizons d'attente ».

Ceci dit, cette écriture n'est sans doute pas « sans queue ni tête » mais « à la fois tête et queue, alternativement et réciproquement»[17]. Dans la perspective où elle est à la fois ordre et désordre. Comme l'affirme d'ailleurs Roland Barthes, pour qui la pratique fragmentaire permet de:

> *Commencer et finir, sans nécessité de construire de grands édifices, pour commencer et finir justement, sans cesse, en*

[14] - RABAU S. (2002), « Entre bris et relique : pour une poétique de la mise en fragment du texte continu ou de la fragmentation selon Marguerite Yourcenar », dans Ricard Ripoll (sous la dir. de), *L'écriture fragmentaire, Théories et pratiques*, Presses universitaires de Perpignan, p. 31.

[15] - KALINOWSKI I. (1997), « Hans-Robert Jauss et l'esthétique de la réception » in, *Revue germanique internationale* (repéré sur: http://rgi.revues.org/649)

[16] - JAUSS H. R., (1990), Pour une esthétique de la réception, Paris, Gallimard, p.55.

[17] - BAUDELAIRE, C., Le spleen de Paris, p. 275.

> *répétant le plaisir du premier mot, des premières images qui n'ont pas le temps de devenir clichés, commencer et finir pour éviter d'imposer un Moi unique, la présence d'un Auteur, pour détruire la représentation d'un monde […].*[18]

Le critique français assure dans cette même optique que « c'est en essayant entre eux des fragments d'événements que le sens naît, c'est en transformant inlassablement ces événements en fonctions que la structure s'édifie.»[19].

Il explique que la logique n'est pas exprimée dans le discours en lui-même mais dans sa forme. Le lecteur opère non seulement à la lecture mais aussi à la recomposition du texte à la forme d'un montage ou un collage, brisant ainsi la traditionnelle mimésis, qu'il faudrait retrouvée. Dans ce cas le lecteur ne reçoit pas le sens, il le re-construit.

De plus, à travers les bribes de son texte, l'auteur invite le lecteur à en déterminer les composantes essentielles quant à sa compréhension : Il s'agira entre autre de chercher à répondre à plusieurs questions entre autres qui est le narrateur? De quoi il parle? Dans quel contexte les évènements y prennent lieu ? Il le pousse aussi à s'interroger sur les liens, les rapports entre personnages, entre éléments, voire entre les fragments, les morceaux et les séquences du texte.

Le choix de cette forme d'écriture, Maurice Blanchot l'explique par un choix qui, s'esquisse à travers « la mise en question de la littérature », et en plus d'être esthétique, est un surtout un choix idéologique.

> *Une littérature de fragment qui se situe hors du tout, soit parce qu'elle suppose que le tout est déjà réalisé (toute littérature est une littérature de fin des temps), soit parce qu'à côté des formes de langage où se construit et se parle le tout, parole du savoir, du travail et du salut, elle pressent une toute autre parole libérant la pensée d'être seulement pensée en vue de l'unité, autrement dit exigeant une discontinuité essentielle.*[20]

---

[18] - Cité par RIPOLL R. (1 janv. 2002), *L'écriture fragmentaire : théories et pratiques*, Presses Universitaires de Perpignan, p.15.

[19] - BARTHES R. (1964), *Essais critiques*, Paris, Seuil, p. 186

[20] BLANCHOT M., (septembre 1990), « Mémorandum sur le cours des choses », in *Lignes*, no 11, p. 187-188, cité par HOPPENOT E. (2002), « Maurice Blanchot et l'écriture fragmentaire : "le temps de l'absence de temps" », in *L'Écriture fragmentaire : théories et pratiques*, Presses Universitaires de Perpignan. (Repéré sur https://remue.net/cont/Blanchot_Hoppenot.pdf)

Dans le même ordre d'idées, le recours au fragmentaire s'impose et exprime une pensée principalement discontinue qui, elle-même, témoigne de la brisure.

Ceci permet de dire que le choix de la forme éclatée fait écho avec les modes même de l'existence de la pensée. Le fragmentaire est ainsi sollicité comme forme d'« émiettement du texte » à travers lequel l'auteur va essayer d'«émietter l'univers»[21].

Cette esthétique de la fragmentation, de l'émiettement et de l'éclatement assimile parfaitement la déconstruction, la coupure, le désordre, la suspension et la pluralité et suppose que la construction du texte repose sur un mélange et un montage d'éléments hétérogènes. C'est une pratique qui met à mal la trame textuelle habituellement homogène qui disparait au regard d'une hétérogénéité. Le recours au fragmentaire ne se fait pas de façon naturelle et spontanée, mais apparait ainsi comme le désir d'échapper au déterminisme préétabli par le classique.

I.2. La question de la modernité dans la littérature maghrébine d'expression française

La littérature maghrébine d'expression française a pour principale particularité d'être née dans le sillage de la littérature coloniale en plus d'être le fruit du croisement de deux cultures, l'une orientale, l'autre occidentale. Ce frottement prendra plusieurs tournures au cours des années et entraînera d'emblée la création d'un véritable lieu d'échange culturel, et surtout littéraire, entre les deux pôles. Il va d'ailleurs aussi permettre de produire et de forger un champ très fécond pour de nouvelles esthétiques notamment celle de la modernité.

Appliquée à la littérature maghrébine d'expression française, le concept de la modernité peut être considéré comme une tentative de la reconstitution de l'authenticité de l'auteur maghrébin loin des formes occidentales d'écriture importées.

> *Dans l'acte de création, […], le rapport de modernité résulte d'une curiosité, d'une sensibilité, d'une rencontre constamment poursuivie, toujours sensible, et ce qui est facteur de*

[21] - BLANCHOT M. (1969), L'entretien infini, op.cit., p. 229

> *mouvement en un temps et un lieu. C'est une relation de manifestation et d'expression du nouveau, de l'inédit, des ruptures sous-jacentes aux continuités (…) la modernité se forme et se dit à partir de ce qui effectue en profondeur, en mouvement de fond, le travail d'une société et d'une culture ; elle le révèle; elle exprime les contradictions d'une époque, les tensions et les éclatements qu'elle génère.* [22]

En partant de ce point de vue, l'esthétique de la modernité lui offre la possibilité de se débarrasser de ce que le contexte colonial lui a imposé comme codes, règles et modèles.

Ainsi cette nouvelle tendance, bien que occidentale, avec ses nouvelles valeurs, apporte de la fraicheur mais surtout de la prise de conscience de l'aliénation culturelle et littéraire :

> *[…] d'abord un concept occidental qui véhicule des valeurs, l'esprit d'un temps et produit des enjeux de pouvoir propres à la société et à l'histoire occidentale. Il est avant tout lié à l'avancée de la technique, motivée par des forces conjointes : volonté de connaître, volonté de dominer, volonté de changer.* [23]

La modernité va toutefois donner naissance, par la même occasion, à un affranchissement et à une forme de révolte qui se manifestent par une remise en cause de la conception classique chez les auteurs maghrébins.

I.2.1. Une littérature de la remise en cause

La littérature maghrébine a longtemps porté en elle les marques d'une certaine soumission au système colonial. En s'imposant et imposant sa domination aux pays maghrébins, ce dernier gérait aussi leur culture et leur littérature. Ceci dit à un moment de l'évolution du monde, survenu avec l'aire de la modernité, il est à rappeler encore une fois ici que l'esprit même de la modernité est un esprit d'autonomisation et de libération puisqu'il donne la possibilité de s'exprimer et de se révolter ; le Maghreb a connu une poussé d'auteurs « nationalistes »[24].

[22] - ibid. p.31.
[23] - CHIKHI B. (1996), *Maghreb en textes,* Paris, L'Harmattan, p. 31.
[24] - Le nationalisme auquel nous faisons allusion est celui qui se veut libérateur à travers une doctrine et une des actions politiques, ou autres, qui visent à l'indépendance d'une nation ou encore

En effet, la vision du monde et de la littérature des auteurs maghrébins leaders de la modernité, à l'image de Kateb Yacine, Tahar Benjelloun, Rachid Boudjedra, Assia Djebar, Abdelwahab Meddeb ou encore Malika Mokeddem, se propose d'investir dans une dimension esthétique traversée par un désir et une dynamique d'émancipation. Leur écriture s'est affranchie du joug du colonisateur cet s'est consacré sur le plan de l'écriture à l'inhibition et devient, outre un outil esthétique, un instrument de lutte. Elles laissent transparaitre une forme de critique interne des écritures précédentes et une tentative d'élaboration de nouvelles œuvres qui marqueront la spécificité maghrébine.

Ceci offre à lire entre les lignes un questionnement sur l'identité littéraire des textes maghrébins. Il est intéressant ici de montrer, pour reprendre les propos de Mouloud Mammeri, que « l'essentiel réside dans le fait d'avoir quelque chose à dire. La technique n'est qu'un moyen. Elle est un instrument pour faire passer quelque chose. »[25].

L'hypothèse serait donc, que le recours à l'écriture fragmentaire chez les auteurs maghrébins s'avère un choix émanant d'un engagement et d'une volonté de faire résistance. Elle propose, ainsi, une représentation spécifique du renouvellement et assure la naissance d'une rénovation scripturale imposante chez les auteurs maghrébins. Ces derniers éprouvant le besoin, et le devoir dans certains cas, de s'individualiser et s'autonomiser, en étant toujours enraciné dans leur maghrébinité.

Ils s'expriment grâce à l'appropriation de:

> *[l']inachèvement, [l']expression chaotique, [la] destruction des codes de lisibilité et de vraisemblance,[la] fragmentation,[le] mélange des genres, [les]amorce et rupture presque simultanées de divers plans de réflexion, [le]fauchage systématique du sens...*[26]

En somme, ce qui se dessine à travers la palette de ces différents procédés, c'est de la revendication identitaire, du déchirement, de la fermeture sur soi et de la contestation.

---

chercher à « défendre une culture opprimée ou niée par un occupant ou dissoute au sein d'un ensemble plus vaste ».

[25] - Mouloud Mammeri, (12 mars 1989), interview dans *Le Matin du Sahara,* N° 6632

[26] - CHIKHI B. (1996), *Maghreb en textes,* op. cit., p. 31.

D'ailleurs, la principale caractéristique témoignant de la modernité de la littérature maghrébine d'expression française est l'esthétique fragmentaire. Cette dernière va permettre de créer une littérature d'une grande richesse et d'une immense variété, tout en faisant d'elle un produit nouveau et original. En ce sens, Chikhi affirme surtout que « le tout [tend] vers la recherche de l'inédit […]. »[27]. L'espace littéraire maghrébin devient un champ fécond d'exploration et de pluralité. Les œuvres sont surtout marquées par un écart important par rapport aux modèles, cartésiens et académiques, stigmatisés à travers une écriture subversive dont le fondement est le fragmentaire. En tant que pratique de la modernité, il va à l'encontre des contraintes esthétiques, et surtout génériques, et met l'accent sur un texte qui devient à cet effet synonyme de « chantier de démolition ».

> *Parcourir les nouveaux textes maghrébins de langue française, c'est découvrir un espace ouvert dans lequel l'écriture est devenue comme par nécessité une activité de démolition.* [28]

Sur le choix ou non de la modernité, Abdelwahab Meddeb affirme que « la modernité n'advient pas comme une opération logique. » puisqu'elle s'impose comme « une intrusion chaotique et subie»[29].

Beida Chikhi, de son coté, confirme que :

> *La modernité s'entretient comme crise dans sa contribution à une anthropologie fondamentale mobilisant différentes énergies. Elle n'est pas de l'ordre du prévisible, du calculable. Elle est intrusion, explosion, décharge tensionnelle, qui casse un continuum faux parce qu'il ne coïncide plus avec le désir du sujet.* [30]

Kateb Yacine considérait, quant à lui, que l'écrivain algérien de langue française était « condamné à la modernité ».

Enfin, on peut affirmer et dire que dans le contexte maghrébin, l'incarnation de la modernité dans la littérature se manifeste grâce à une remise en cause, un

---

[27] - Ibid.

[28] - Cité par CHIKHI B. (1996), *Maghreb en textes: Ecriture, histoire, savoirs et symboliques*. Paris : L'Harmattan, p.7.

[29] - MEDDEB A. (février 1987), « L'urgence de la modernité » in *Parcours maghrébin*, Repères, n° 5, Tunis.

[30] - CHIKHI B. (1996), *Maghreb en textes: Ecriture, histoire, savoirs et symboliques*, op. cit., p. 30.

bouleversement d'un ordre établi ou/et une simple révolution qui visent à contenir une expérimentation des limites et à permettre de traverser des frontières a priori infranchissables.

I.2.2. Kateb Yacine : L'esthète de la modernité dans la littérature maghrébine d'expression française

Dans le paysage littéraire algérien, c'est Kateb Yacine qui est considéré, par de nombreux auteurs et spécialistes, comme le fondateur et le père de la modernité dans la littérature maghrébine d'expression française.

En effet, alors que le roman maghrébin d'expression française a hérité de toute une tradition littéraire, Kateb Yacine fut parmi les premiers à avoir entamé le projet d'écriture de la modernité avec *Nedjma*. Ledit roman est jusqu'à nos jours considéré comme le chef-d'œuvre absolu de la littérature algérienne et maghrébine d'expression française moderne.

D'ailleurs, l'ensemble de ses œuvres devint reconnu comme étant des œuvres phares par un style qui leur confère une singularité esthétique.

A la question qu'on pourrait se poser naturellement, à savoir « En quoi les œuvres sont-elles modernes ? » La réponse est déjà dans la forme et l'écriture fragmentaire qui correspond, selon Naget Khadda, « à la structure même » [31] de la pensée de Kateb.

Ali Zamoum va plus loin dans cette comparaison entre la pensé de Kateb Yacine et son écriture, qu'il voit correspondre parfaitement à la vie même de l'auteur : « l'œuvre de Kateb Yacine est intimement liée à son itinéraire et à son propre être. Yacine ressemble à son œuvre comme deux gouttes d'eau. Aucune contradiction ne peut être perçue. »[32].

[31] - KHADDA N. (1989), *Dialectique de l'avènement de la modernité dans le texte katébien. In: Kateb Yacine et la modernité textuelle*, Bouzaréah, Université d'Alger, p. 98.
[32] - ZAMOUM A. (28 octobre 2003), « Yacine ressemble à son œuvre » in, *Le matin* (qutidien algérien), 28 octobre 2003.

Elle dépasse, ainsi, « l'effet d'une manifestation brillante de l'inconscient »[33], comme l'explique Beïda Chikhi, et que l'on peut considérer comme le reflet du chaos, de la complexité et même de l'incohérence du monde dans lequel l'auteur a vécu.

Plus que toute autre forme d'écrit, l'écriture fragmentaire permet de rendre compte de la complexité et la densité de la réalité de l'Algérie. Elle s'impose comme étant la plus apte à contenir la charge émotionnelle refoulée en son for intérieur.

Observons le passage suivant à titre d'exemple :

> *Chaque fois, les plans sont bouleversés ; on ne sait pourquoi ; mais il y a de la pudeur à faire mieux que d'autres ; le cœur manque le premier coup de pioche, et c'est peut-être notre propre tombe que nous allons creuser ; nous travaillons… Faut-il mourir pour vivre ? Ah ! si on nous épargnait les mornes directives des contremaîtres !*[34]

L'association de mourir et du vivre n'est pas fortuite. Elle renforce le sentiment de l'absurdité et peut être interprétée comme le résumé du drame généré par une cohabitation hétérogène entre les Algériens, autochtones, et la colonisation française.

L'écriture fragmentaire est marquée par une forme particulière qui reflète le monde où elle voit le jour et l'inscrit surtout dans la modernité.

La fragmentation, rupture de la linéarité, Jacqueline Arnaud, dans Le Cas Kateb, constate à quelle point la trame romanesque du roman est faite de « ruptures » qui, différemment de l'esthétique du roman français de l'époque, lui donne cette organisation en fragments, car, son écriture est celle d'un « homme qui cherche à se délivrer d'obsessions personnelles.

[33] - CHIKHI B. De Kateb à Meddeb. (1989), « Une esthétique de la fragmentation. » in, *Kateb Yacine et la modernité textuelle*, Bouzaréah, Université d'Alger, pp. 16- 23.
[34] - KATEB, Y. (1997), *Le Polygne Etoilé,* Paris, Éditions du Seuil, p.134.

I.2.2.1. *Nedjma*, figure de la modernité

En Algérie, comme au Maghreb, le moment de séparation nette de l'écriture maghrébine de la tradition littéraire classique fut la publication de *Nedjma*[35] premier roman de Kateb Yacine. Ladite œuvre, immense et imposante, est affirmée comme « le roman de loin le plus important de la littérature maghrébine, d'avant les indépendances, [qui], pulvérise littéralement les modèles hérités du roman réaliste balzacien »[36]. Dans ce sens, d'ailleurs, Jacques Noiray considère *Nedjma* comme « radicalement insolite au moment de sa publication »[37].

En effet, sur le plan de l'esthétique romanesque, l'œuvre a créé un remous considérable dans le réseau littéraire algérien et maghrébin en apportant quelque chose de nouveau sur les deux plans du contenu et surtout du contenant.

L'auteur algérien, avec un texte compté comme un des « livres jalons […] où quelque chose se produit avec la forme »[38], fait érafler et même transgresser un ensemble de règles et de lois de la tradition littéraire. Ce qui provoque une rupture, une fragmentation et un éclatement apparents à l'intérieur de son texte.

Jacques Noiray, dans la même perspective, pense souligne que « [*Nedjma*] s'est montrée décisive, en provoquant une prise de conscience des nouvelles formes d'écriture»[39].

Cette écriture moderne est ainsi considérée comme « révolutionnaire » de sorte que l'on peut aujourd'hui, parler d'un véritable « Nouveau-Roman maghrébin» »[40].

---

[35] - En plus du mouvement autour de la revue *Souffles* (1966-1973). La création de ladite revue est en elle-même un moment important dans l'histoire de la littérature maghrébine. (« *Un véritable mouvement littéraire et culturel, avec ses manifestes, ses actions, ses débats, ses critiques, puis ses orientations résolument idéologiques, se cristallise autour de la revue, influençant toute une génération d'intellectuels, d'écrivains et de plasticiens* ». *Notre Librairie*, n° 83, avril-juin 1986).

[36] - BONN C. KHEDDA N., et MDARHI-ALAOUI A. (1996), *Littérature maghrébine d'expression française*, Paris, EDICEF/AUPELF, p.10.

[37] - NOIRAY J. (1996), *Littératures francophones, I. Le Maghreb,* Paris, Éditions Belin, p. 139.

[38] - FAYE J-P. (1970), « L'idéologie littéraire » in, *La Nouvelle Critique,* n° spécial (39bis) consacré au colloque de Cluny II, *Littérature et idéologies.*

[39] - NOIRAY J. (1996), *Littératures francophones, I. Le Maghreb*, op.cit., p. 139.

[40] - Ibid.

> *C'est une œuvre qui se situe d'emblée dans ce qu'il est convenu d'appeler l'avant-garde du roman, et c'est bien là, le trait le plus spécifique du génie de Kateb. Alors que le roman maghrébin d'expression française, héritier de toute une tradition littéraire, s'inscrit dans une technique strictement réaliste, sans innovation d'aucune sorte […] Kateb Yacine, par la structure de son récit, rejoint ce qu'on appelle déjà en France le « Nouveau roman », qui n'en est encore cependant qu'à ses premières productions.*[41]

L'écriture katébienne est principalement reflétée par son caractère fragmentaire. Dans Le Cas Kateb, Jacqueline Arnaud, constate, la manière par laquelle le texte de *Nedjma* est fait de « ruptures » qui, à la différence de l'esthétique romanesque française de l'époque, lui permettent d'avoir une forme inédite d'organisation en fragments fragments librement découpés et assemblés. Jacqueline Arnaud affirme, d'ailleurs, que « Kateb est l'homme d'un immense puzzle, auquel sans cesse des pièces sont ajoutées, retaillées ; puzzle ou "patchwork" qui utilise des étoffes d'origine et de textures différentes, bricolage artisanal de poète »[42].

C'est en ce sens que *Nedjma* implique l'éclatement des formes et des genres. En tant que roman, elle opère par un renversement de tous les modèles narratif à travers : la rupture de la linéarité. L'abolition de la chronologie. La suppression du point de vue unique du narrateur omniscient. La multiplication des points de vue. L'alternance des récits à la première et à la troisième personne. La circularité du récit. Cette dimension fondatrice justifie une forte obsession de la forme qui se retrouvera au cœur de la littérature maghrébine ultérieure.

Cette révolution scripturale, de sa forme, mais aussi bien de par son contenu, serait à l'image de la pensée révolutionnaire de l'auteur qui exerce une fascination sur les auteurs maghrébins postérieurs à son chef-d'œuvre, comme l'affirme aussi bien Tahar Ben Jelloun :

> *Sans Nedjma, peut-être que nous autres écrivains maghrébins de la génération de l'indépendance, nous n'aurions pas écrit*

[41] - GONTARD M. (1985), *Nedjma de Kateb Yacine, essai sur la structure formelle du roman*, Paris, L'Harmattan, p. 15.
[42] - KATEB Y. (1986), *L'Œuvre en fragments, textes retrouvés et réunis par J. Arnaud*, éd. Sindbad. pp.12-14.

ce que nous avons écrit. Comme le dit Abdellatif Lâabi, « nous descendons tous du manteau de Nedjma!».[43]

Ainsi le renouvellement formel de la littérature maghrébine de langue française de *Nedjma* est certainement ce qui lui a donné son caractère innovateur et original. Ce même caractère, parfois déroutant, explique les difficultés de réception et surtout l'impossibilité de classer l'œuvre selon les critères de la critique traditionnelle.

I.2.2.2. *Le Polygone Etoilé*, figure de l'hétérogénéité

Le Polygone Etoilé publiée en 1966 est une sorte de reprise du texte de *Nedjma*. L'ouvre réunit certains textes du premier manuscrit dudit roman et « constitue la suite spirituelle, la postface, une nouvelle orchestration de *Nedjma* »[44], selon les propos d'Abdellatif Laâbi qui confirme aussi que: « "Le Polygone Etoilé" vient gonfler, reporter très loin les circonférences équatoriennes d'un "Cercle de Représailles" »[45]. D'ailleurs, les trois œuvres citées reprennent les mêmes personnages, les mêmes obsessions et les mêmes passions.

Ainsi le texte peut être considéré comme l'incarnation, sous une forme bien originale, des poèmes, des romans et du théâtre de l'auteur algérien. Faisant de Kateb Yacine l'auteur d'une seule œuvre qui a commencé par et avec *Nedjma* pour aller vers l'infini.

L'«enchevêtrement créatif» puisque il ne répond plus aux critères traditionnels de la littérature. Kateb Yacine s'est libéré de toutes exigences en réintroduisant plusieurs nouvelles stratégies en particulier celle de l'éclatement, de l'hétérogénéité générique. D'ailleurs, la rupture et la digression sont les éléments les plus visés par ces derniers. Elles se déploient dans la trame textuelle du *Polygone Etoilé* par le biais de la polyphonie et l'enchâssement de différents fragments de natures différentes, ce qui permet à l'auteur de sortir des cadres génériques préconçus.

---

[43] - BEN JELLOUN T. (1990), « Le silence chahuté » in, *Benamar Médiène (dir.), Pour Kateb*. Alger, ENAL, p. 5.

[44] - LAABI A. (1966), *A propos du « Polygone Etoilé »* de kateb yacine, Souffles, numéro 4, pp. 44-47. (Repéré sur : http://clicnet.swarthmore.edu/souffles/s4/12.html)

[45] - Ibid.

Ainsi à travers, sa nature, son éclatement, et sa prolifération le récit constitue les points forts et essentiels.

C'est d'ailleurs dans ce contexte que notre analyse rejoint de façon globale les études portant sur la constitution ouvertement fragmentaire des deux œuvres katébiennes.

Cela reviendrait au fait qu'à travers sa conception de l'écriture, Kateb voulait s'ancrer dans une tradition littéraire [purement] maghrébine et algérienne. Il a réussi ainsi à offrir, à travers son texte, une vision multiculturelle du monde dans lequel il a vécu.

Selon ce qui a précédé on peut affirmer que l'un des traits les plus imposants de la modernité des œuvres de Kateb Yacine consiste dans leur éclatement. En effet, nombre de critiques affirme que la modernité postule l'éclatement à travers l'usage de l'écriture de la fragmentation est un phénomène littéraire constitutif de la pratique littéraire moderne.

Cette écriture a pour principale distinctive de mettre en lumière l'éparpillement formel et taxinomique ce qui permet de souligner le caractère hétérogène de la littérature moderne.

I.3. La modernité, l'éclatement des genres et l'intergénéricité

Dans le domaine littéraire, ce que nous entendons par éclatement se produit lorsque le discours se voit réduit à des formes fragmentées ce qui risque de rendre caduque la notion même de genre littéraire.

En effet, l'éclatement est susceptible de créer un désordre apparent, une discontinuité sensible qui, vont plus fondamentalement mettre en cause la question de la généricité de l'œuvre.

Afin de pouvoir examiner l'éclatement dans l'œuvre de Kateb Yacine, nous allons dans ce qui suit essayé de présenter brièvement une définition du genre, soit la généricité, afin de pouvoir tenter de concevoir, par la suite, l'intergénéricité qui résulte de l'éclatement.

I.3.1. L'éclatement en question

Selon Pierre Garrigues l'écriture fragmentaire est « une technique d'écriture […] pratiquant tous les genres, elle échappe à tout système et remet en cause toutes les certitudes de la littérature »[46].

En effet l'esthétique fragmentaire brouille la typologie des genres. Son caractère, énigmatique et incomplet, est défini par une partie de la critique comme « une «essence» de la littérature »[47], ce qui offre davantage une pluralité et une variété de lectures créatives inouïes.

Le texte et son genre ne sont plus soumis aux modèles préétablis et/ou limités par une cohérence quelconque. Ainsi, l'auteur est libre de passer d'un sujet à l'autre, d'abandonner le rêve le plus envahissant pour aller à la poursuite d'un instant fuyant, d'aller de la pensée la plus banale à la réflexion intellectuelle et philosophique.

Sans que cela puisse paraître comme une atteinte à la cohérence de son écriture dans cet extrait, l'auteur se permet de passer d'un sujet à un autre.

Le fragmentaire, et par conséquent l'éclatement, qui nous intéresse dans le cadre de cette étude et celui qui s'inscrit par l'intégration dans un texte appartenant à un genre précis des codes génériques étrangers qui abolissent son homogénéité et son uniformité qui, habituellement, donnent un accès facile et immédiat au sens.

En effet, se greffent dans la trame du roman des formes variées. Ce qui renforce l'hétérogénéité et porte atteinte à la cohérence et la cohésion du texte, entendu comme production narrative.

De ce fait, se croisent dans le texte supposé narratif le poétique, le théâtral. Nous assistons à l'intrusion et le croisement de ces formes littéraires. Le lecteur s'engage dans un travail, bien que parfois éprouvant, de repérage et de reconstruction.

I.3.2. La notion du genre littéraire

[46] - GARRIGUES P. (1995), *Poétiques du fragment*, Klincksieck, p.49
[47] - ARON P., DENIS S-J. et VIALA A. (2002), *Le dictionnaire du littéraire*, op. cit., p. 249.

Lalande, définit la notion de genre, dans son Vocabulaire technique et critique de la philosophie, comme suit : « deux objets sont dits être du même genre lorsqu'ils ont en commun quelques caractères importants »[48]. A travers une définition minimaliste, nous pouvons avancer donc que le mot genre désigne: une classe d'objets qui partagent une série de caractères communs[49].

Toutefois, bien d'autres mots pourraient sans doute convenir à cette première définition, tel que la catégorie, le type, voire l'espèce.

En effet ce genre de définition n'est pas susceptible de répondre à la question du genre dans la littérature. Puisqu'à la question donc « […] qu'est-ce, au fond, qu'un genre? »[50], les réponses se multiplient et se diversifient. Aujourd'hui, on va jusqu'à dire que la notion de genre n'est plus prospective. Elle est plutôt académique, fragile, contestée, et consubstantiellement liée à la notion de modèle.

Scholes affirme que chaque écrivain inscrit son travail dans le « déjà existant » ou le « déjà-là », c'est-à-dire que chaque texte s'inscrit dans un genre et que ce dernier fait partie impérativement d'une tradition.

> *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ? C'est une sorte de modèle utilisé par les auteurs et les lecteurs et ce pour permettre une conception et une compréhension relativement rapides. Ceci dit, un auteur conçoit un texte dans un genre reconnaissable débute avec l'usage d'un modèle, une forme déjà existante qui laisse certain blancs à remplir.*[51]

Or, toute œuvre s'envisage par rapport à son contexte générique, comme le précise Hans Robert Jauss, c'est-à-dire que :

> *[…] on ne saurait imaginer une œuvre littéraire qui se placerait dans une sorte de vide d'information et ne dépendrait pas d'une situation spécifique de la compréhension. Dans cette mesure, toute œuvre littéraire appartient à un genre, ce qui revient à affirmer purement et simplement que toute œuvre*

[48] - LALANDE A. (1972), *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, p. 385.
[49] - Il s'agit ici de la phrase d'ouverture de l'article « Genres littéraires » in ARON P., DENIS S-J. et VIALA A. (2002), *Le dictionnaire du littéraire*.op cit, p. 248.
[50] - TODOROV T. (1987), *La notion de littérature*, Paris, Seuil, collection Points. p. 31
[51] - SCHOLES R. (2001), *The Crafty Reader*. New Heaven & London, Yale University Press, p.143. Dans ce cas « Template » est employé dans le sens de «gabarit, modèle, patron» (Cf. (2000). Le Robert & Collins Grand dictionnaire anglais – français, Glasgow & Paris.)

> *suppose l'horizon d'une attente, c'est-à-dire d'un ensemble de règles préexistant pour orienter la compréhension du lecteur […] et lui permettre une réception appréciative*.[52]

Ainsi « le procès d'écriture est générique en ce sens que tout écrivain conçoit sa tâche en fonction de sa propre culture littéraire. »[53].

I.3.2.1. Du genre à la généricité

Dans son ouvrage, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?* exposé en 1989, Jean-Marie Schaeffer en guise de prolongement des travaux de Todorov, de Frye, et de Käte Hamburger, abordait la généricité en tirant profit des théories de la communication et de la linguistique pragmatique.

Il propose d'approcher la notion en tenant compte de la pluralité des critères qu'elle recouvre, constatant l'impossibilité de définir le genre de façon univoque.

Ainsi, il observe que dans leur majorité, les genres littéraires possèdent un nombre de propriétés qui les caractérisent par rapport à un ensemble de critères. Ces derniers s'inscrivent essentiellement dans un cadre communicationnel, un niveau syntaxique et un niveau sémantique[54]. Ce sont d'ailleurs des critères syntaxiques et sémantiques qui permettent la modélisation générique et la création d'une classe généalogique. Cette dernière J.-M. Schaeffer la définit comme une forme de « filiation » entre un texte et d'autres textes qui lui sont antérieurs ou contemporains et qui vont lui servir de modèles génériques.

L'idée de modèle semble d'ailleurs correspondre aux principes de la poétique latine, avec notamment la classification platonicienne[55] et aristotélicienne[56] qui reposent sur une imitation créatrice ou la « mimesis»[57].

Il faudrait noter toutefois que même si les travaux de Platon et d'Aristote ont réussi à distinguer différentes catégories[58], et qu'ils soient à l'origine d'une longue

[52] - JAUSS H-R. (1986), *Théorie des genres*, Paris, Seuil, p. 42.
[53] - SCHOLES R. in GENETTE et TODOROV, (1986), *Littérature et réalité,* p. 78
[54] - SCHAFFER J-M., (1989), *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil.
[55] - PLATON., (1993), *La République,* (Trad. Pierre Pachet), Paris, Folio/Essais. .
[56] - ARISTOTE, (1980), *La Poétique*,(trad. Dupont-Roc et Lallot), Paris, Seuil.
[57] - Mimésis qui veut dire « imitation » en grec est un concept clé de la *Poétique* d'Aristote.

investigation de la critique postérieure sur le classement générique des textes, les deux philosophes n'ont pas véritablement créé un système des genres.

Ainsi, on peut dire que la littérature a hérité d'un système hiérarchique des genres. Un classement fondé sur des définitions normatives qui vont devenir traditionnelles. Cependant il s'agit de classer des modèles littéraires plutôt que des modèles proposés par des formes génériques.

Toutefois, cette activité imitative se passe selon un procédé de « généralisation », qui coïncide avec la pensée générique. Cette dernière ne requiert pas la constitution d'un modèle générique, conçu comme un terme intermédiaire idéal entre les différents « hypotextes » et l'« hypertexte » qui les imitent[59].

Ce modèle n'est donc qu'un résultat logique expliquant l'activité imitative, qu'il ne faut pas considérer comme apparent aux œuvres dont il est issu et de le placer avant même le fondement d'une classe de textes.

Dans le souci d'éviter toute confusion d'ordre ontologique qui peut avoir lieu, J.-M. Schaeffer distingue entre deux notions celle du genre et celle de la généricité.

> *L'étiquette « genre » et les noms de genre […] ont tendance à réduire un énoncé à une catégorie de textes. La « généricité » est, en revanche, la mise en relation d'un texte avec des catégories génériques ouvertes. […] Un texte n'appartient pas en soi à un genre, mais il est mis, à la production comme à la réception-interprétation, en relation à un ou plusieurs genres[60].*

Le concept de généricité, tel que proposé par Genette, relie le texte à un « architexte »[61], se rapportant ainsi à l'architextualité, selon la terminologie du

---

[58] - En proposant par exemple l'opposition entre imitation directe, théâtrale : littérature dramatique / et le récit, la diégèse : poésie narrative, l'épopée.

[59] - L'hypertexualité, selon la dénomination genettienne, est le fait qu'un texte soit dérivé d'un autre texte préexistant au terme d'une opération de transformation. Cette transformation peut être simple (transposer l'action du texte A dans une autre époque : Ulysse de Joyce) ou transformation indirecte (ou imitation : engendrement d'un nouveau texte à partir de la constitution préalable d'un modèle générique; ex. : L'Énéide).

[60] - ADAM J-M. et HEIDMANN U., (2004), *Des genres à la généricité. L'exemple des contes (Perrault et les Grimm),* Repéré sur (http://www.persee.fr/docAsPDF/lgge_0458-726x_2004_num_38_153_934.pdf).

[61] - L'ensemble des catégories générales, ou transcendantes - types de discours, modes d'énonciation, genres littéraires, etc. - dont relève, chaque texte singulier.

théoricien français. Il n'est donc que l'un des aspects la transtextualité qui comprend plusieurs catégories:

- La paratextualité – Elle relève des rapports d'un texte à son paratexte. Ce dernier est constitué par des «signaux accessoires» tels que titre, sous-titre, contexte externe, préface, notes, épigraphe.
- L'intertextualité – Elle désigne la relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes. Ladite relation se fait par le biais de citation, de plagiat ou d'allusion…etc.
- L'hypertextualité – On parle d'hypertextualité s'il y a lieu de rapports imitation/transformation entre deux textes ou entre un texte et un style. Ainsi, un texte b résulte d'un texte A sans donner lieu à un commentaire, par transformation du sujet ou de la manière.
- La métatextualité – Elle répond au statut particulier du texte B qui se présente comme le commentaire (souvent critique) d'un texte A antérieur.
- L'architextualité – Elle détermine le statut générique (roman, poème, nouvelle, théâtre…etc.), la généricité, les types de discours et les modes d'énonciation[62] d'un texte; elle oriente l'«horizon d'attente»[63] du lecteur-destinataire

Gérard Genette place la question de la généricité sous celle de la transtextualité, référant les fonctions paratextuelle et métatextuelle, c'est-à-dire de tout que qui met les textes en relation avec d'autres texte.

D'un autre côté, J.-M. Adam définit la généricité comme :

> *La mise en relation d'un texte avec des catégories génériques ouvertes. Cette mise en relation repose sur la production et/ou la reconnaissance d'effets de généricité, inséparables de l'effet de textualité. Dès qu'il y a texte — c'est-à-dire la reconnaissance du fait qu'une suite d'énoncés forme un tout de communication —, il y a effet de généricité — c'est-à-dire inscription de cette suite d'énoncés dans une classe de discours. La généricité est une nécessité socio-cognitive qui*

[62] - GENETTE G. et al. (1986), *Théorie des genres*, Paris, Seuil, p. 89-159.

[63] « L'horizon d'attente » est une des notions clef de l'esthétique de la réception élaborée par Jauss. Il consiste en une somme d'éléments, plus ou moins conscients, dont dispose le lecteur et qui lui permettent de mieux comprendre le texte. Ces éléments consiste en : des savoirs culturels, des connaissances du genre, de la forme et du thème, entre autres.

> *relie tout texte à l'interdiscours d'une formation sociale. Un texte n'appartient pas, en soi, à un genre, mais il est mis, à la production comme à la réception-interprétation, en relation à un ou plusieurs genres*[64].

Pour François Harvey il existerait deux types de généricité :

> *Pour l'auteur, le genre est un « matériel » parmi d'autres sur lequel il « travaille », alors que pour le lecteur, il est d'abord une catégorie classificatoire qui lui permet de rattacher un texte à la classe à laquelle il appartient. À ces modalités d'appréhension du fait générique correspondent deux types de généricité, la généricité lectoriale et la généricité auctoriale* [65].

Cette définition permet la distinction entre la généricité auctoriale qui se situe en début du processus de création et donc au niveau de la production, et la généricité lectoriale qui quand elle se situe plutôt à l'étape de la réception.

Reste-il que c'est la généricité auctoriale qui détermine les traits et les formes de l'œuvre[66].

Cette distinction est toutefois refusée par J-M Schaeffer qui parle plutôt de types de régimes que de types de généricités. Ainsi, il existerait un premier régime lectorial au genre et un autre auctorial à la généricité proprement dite :

> *La problématique générique peut donc être abordée sous deux angles différents, complémentaires sans doute, mais néanmoins distincts : le genre en tant que catégorie de classification rétrospective, et la généricité en tant que fonction textuelle. Le statut épistémologique de ces deux catégories n'est pas identique. La constitution du genre est étroitement dépendante de la stratégie discursive du métatexte (du théoricien de la littérature, donc) : c'est lui qui choisit, du moins partiellement, les frontières du genre, c'est lui qui choisit le niveau d'abstraction des traits qu'il retiendra comme pertinents […]*[67].

La généricité induit, dans la pratique, une forme de sélection et de rejet de certaines caractéristiques typiques aux genres exploités.

---

[64] - ADAM J-M. et HEIDMANN U. (2004), *Des genres à la généricité.* Op.cit.

[65] - HARVEY F., ROBBE-GRILLET A. (2011), *Le nouveau roman composite : intergénéricité et intermédialité*, Paris, L'Harmattan, p. 24.

[66] - Dans ce sens, c'est celle qui nous intéresse dans ce travail puisqu'il s'agit en premier lieu de la pratique du genre de l'auteur.

[67] - SCHAEFFER J-M. (1986), *Théorie des genres,* Paris, Seuil, pp. 198-199.

Jean-Marie Schaeffer propose de remplacer la notion de genre par celle de généricité, pour éviter les aléas de l'interprétation classificatoire « qui ne saurait se faire en dehors d'un horizon générique»[68], lié à l'horizon d'attente du lecteur.

La généricité est ainsi basée sur une relation de la réciprocité et la « circulation »[69] entre les œuvres, qui rend la catégorisation générique.

> *L'étude de la généricité textuelle permet au contraire de montrer que les grands textes se qualifient non par une absence de traits génériques, mais au contraire par leur multiplicité extrême [...] Il y a généricité dès que la confrontation d'un texte à son contexte littéraire (au sens vaste) fait surgir en filigrane cette sorte de trame qui lie ensemble une classe textuelle et par rapport à laquelle le texte en question s'écrit [...].*[70]

La transformation est donc contenue dans l'idée même de genre. Celle-ci se fait en tant que brouillage générique, sous la forme d'échanges qui se sont instaurés entre les genres, ou ce qu'on appellera : intergénéricité.

I.3.2.2. De l'intergénéricité :

Nous savons que l'intergénéricité étudie les processus de production de sens provoqués par l'union ou l'opposition de deux genres, par l'entremise de stratégies diverses.

Ici, le préfixe « inter » contenu dans l'expression « intergénéricité » symbolise un espace qui se trouve au milieu de deux éléments donnant lieu à des face-à-face dynamiques.

C'est précisément dans cette perspective de l'entre-deux, au milieu de cet espace aux frontières embrouillées et imprécises que se produisent les manifestions intergénériques. Issues d'échanges entre les entités rencontrés, ces manifestations mettent en évidence les écarts mais aussi et surtout que les affinités entre les genres.

---

[68] - SCHAFFER J-M. (1989), *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?,* Paris, Seuil, p. 151.
[69] - SCHAEFFER J-M. (1986), *Théorie des genres, op. cit.,* p. 202.
[70] - Ibid.

L'intergénéricité s'avère l'approche par excellence pour qui veut éclairer la complexité des interactions génériques. Vu que le système des genres est constamment en mouvement et en évolution.

Schaeffer met en avant deux aspects de la généricité : répétitif et transformatif. Ces deux aspects revient au fait que la généricité ne constitue pas un ensemble clos et définitif de traits et autres caractéristiques des genres. Elle encourage plutôt leur évolution et leur capacité d'interaction.

> *Je pense qu'un des critères essentiels à retenir est celui de la coprésence de ressemblances à des niveaux textuels différents, par exemple à la fois aux niveaux modal, formel et thématique. Par contre, il ne me semble pas nécessaire d'exiger de l'ensemble de ces traits qu'ils puissent s'intégrer pour former une sorte de texte idéal déterminé dans son unité : cela est sans doute le cas lors de la réduplication générique (ainsi, lorsqu'on lit beaucoup de romans policiers, on en arrive à avoir l'impression que c'est toujours le même), mais lors de la transformation générique, les traits retenus (pour la transformation) sont souvent moins intégrés.* [71]

Ainsi Schaeffer distingue entre la « réduplication» et la « transformation » génériques. En tant que types de rapports possibles entre les genres.

Pour lui, la réduplication s'explique à travers l'aspect répétitif des œuvres littéraires. Elle consiste à emprunter certaines spécificités des autres genres établis. Ainsi l'appartenance à un genre littéraire particulier se manifeste par une sorte de reprise incessante.

Quant à la transformation, elle renvoie à la capacité de l'auteur de reprendre et modifier les données de l'héritage générique. Elle inclut, dans ce sens, une volonté d'écart, que l'auteur exprime par rapport aux conventions à laquelle le genre est censé adhérer, ou encore aux textes qui pourraient servir de « modèle générique », sont alors présents dans la nouvelle œuvre, tant du point de vue de la forme que de celui du thème, ou de la visée… etc.

Ainsi, les œuvres qui représentent une forme d'originalité quant à l'usage du genre. Ils le font non pas en se détachant de cette notion mais s'y rattachent.

[71] - Ibid., pp. 202-203.

Heidmann et J-M Adam explique que dans leur grande part, les textes hybrides « […] ne se conforme pas à un seul genre mais opèrent un travail de transformation d'un genre à partir de plusieurs genres (plus ou moins proches) »[72].

Ces œuvres « se qualifient non pas par une absence de traits génériques, mais au contraire par leur multiplicité extrême »[73] :

> *Le régime de la transformation générique est évidemment le meilleur terrain d'étude pour la généricité, alors que le régime de la réduplication n'est guère intéressant. En ce qui concerne le genre comme classification, il ne permet pas d'appréhender que des ensembles de textes liés par des liens de réduplication. Dès qu'il y a transformation générique, la classification y voit soit le début d'un genre nouveau, soit un texte a-générique. D'où la thèse que les grands textes ne seraient jamais génériques.*[74]

Les variations apportées par les auteurs, notamment ceux de la modernité, consistent notamment à quitter le genre précis pour rejoindre l'intergénéricité.

Dans son exploration de l'intergénéricité, Harvey évoque le travail de trois chercheurs, Fortier, Dion et Haghebaert, qui s'interrogent sur les types de pratiques génériques. A cet effet, trois sortes d'interaction possibles sont identifiés :

> *[…] la différenciation, l'hybridation et la transposition. La différenciation est une procédure de dérivation à partir des genres existants qui conduit habituellement à une variété nouvelle de genre, par exemple, l'autofiction émanant de l'autobiographie. L'hybridation se présente comme la combinaison de traits génériques hétérogènes dans une même œuvre.*[75]

A travers ces propos, on pourrait expliquer en premier lieu la différenciation qui correspond à la séparation en insistant aussi sur les contrastes. En deuxième lieu, l'hybridation qui consiste à l'exploitation en raccordant les points communs entre deux genres. Et en dernier lieu, la transposition qui quant à elle rejoint la citation par la reprise ou le déplacement d'extraits comme tels dans un autre domaine générique.

---

[72] - ADAM J.-M., HEIDMANN U. (2006), *Le savoir des genres*, R. Baroni & M. Macé (eds.), La Licorne 79, Presses universitaires de Rennes, p. 21-34.
[73] - SCHAEFFER J-M. (1986), *Théorie des genres, op. cit.,* p. 203.
[74] - Ibid.
[75] - HARVEY F., ROBBE-GRILLET A. (2001), *Le nouveau roman composite : intergénéricité et intermédialité*. (Coll. Critiques littéraires), Paris, L'Harmattan, p. 28.

L'activité générique très poussée des textes modernes aboutit à une telle multiplication générique que les classifications sont très difficiles à établir. On a trop souvent tendance à identifier la généricité à son régime de réduplication, alors que le régime de la transformation (donc l'écart générique) est tout aussi important pour comprendre le fonctionnement de la généricité textuelle. Les deux régimes, apparemment contradictoires, sont les deux faces d'une même fonction textuelle.

Le régime de la transformation générique est le meilleur terrain d'étude pour la généricité. Dès qu'il y a transformation générique, la classification y voit soit le début d'un genre nouveau, soit un texte a-générique (d'où la thèse que de grands textes ne seront jamais génériques). L'étude de la généricité textuelle permet au contraire de montrer que les grands textes se qualifient non pas par une absence de traits génériques, mais par leur multiplicité extrême.

Il y a généricité dès qu'il y a la confrontation d'un texte à son contexte littéraire, et qu'elle fait surgir cette sorte de trame qui lie ensemble une classe textuelle, par rapport à laquelle s'écrit le texte en question. L'un des critères à retenir est celui de la coprésence de ressemblances à des niveaux textuels différents, par exemple au niveau modal, formel et thématique.

Chapitre II : Aux abords de l’éclatement

Traditionnellement, l'image d'une œuvre est assurée en premier lieu par le paratexte. Dans cette perspective, il s'agit d'un avant-goût visuel qui permet au lecteur de concevoir et de faire appréhender son projet d'écriture dès l'entame du livre.

C'est pourquoi, nous lui avons réservé un intérêt majeur. Ainsi, en guise de première étape de notre analyse, nous allons nous intéresser aux seuils dans les deux œuvres de Kateb Yacine constituants notre corpus.

De nombreux théoriciens se sont intéressés au Paratexte, étant le seuil d'une œuvre représenté par cette partie extérieure au texte que le lecteur découvre avant même de commencer sa lecture, notamment Gérard Genette qui écrivait:

> *L'œuvre littéraire consiste, exhaustivement ou essentiellement, en un texte, c'est-à-dire (définition très minimale) en une suite plus ou moins longue d'énoncés verbaux plus ou moins pourvus de signification. Mais ce texte se présente rarement à l'état nu, sans le renfort et l'accompagnement d'un certain nombre de productions, elles-mêmes verbales ou non, comme un nom d'auteur, un titre, une préface, des illustrations, dont on ne sait pas toujours si l'on doit considérer qu'elles lui appartiennent, mais qui en tout cas l'entourent et le prolongent, précisément pour le présenter […]. Cet accompagnement, d'ampleur et d'allure variables, constitue ce que j'ai baptisé […] le paratexte de l'œuvre.* [76]

Ce que Gérard Genette a proposé donc, en 1982, d'appeler paratexte, n'est autres que l'ensemble des éléments composant, entourant et prolongeant le texte sans toutefois en faire partie, autrement dit tout ce qui n'appartient pas directement au texte, mais l'accompagne et fonde en quelque sorte son identité.

Ceci nous amène d'ailleurs à nous focaliser sur l'intérêt et/ou le rôle des éléments périphériques, explicites ou tacites soit-il, pouvant permettre l'accès à l'œuvre et contribuer à son déchiffrement[77].

[76] GENETTE G. (1987), *Seuils*, Paris, Seuil, p.7.
[77] GRIVEL, Charles, Production de l'intérêt romanesque, Lahaye, Paris, Mouton,1973

II.1. Les « seuils » du texte comme indices de l'éclatement

En somme, Genette précise, dans un des ouvrages phares sur le paratexte, Seuils, un seuil comme un ensemble hétéroclite d'éléments périphériques accessoires qui entourent et accompagnent le texte notamment tout ce qui est:

> *… titre, sous-titre, intertitres ; préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, etc. ; notes marginales, infrapaginales, terminales ; épigraphes ; illustrations ; prière d'insérer, bande, jaquette, et bien d'autres types de signaux accessoires, autographes ou allographes, qui procurent au texte un entourage (variable) et parfois un commentaire, officiel ou officieux, dont le lecteur le plus puriste et le moins porté à l'érudition externe ne peut pas toujours disposer aussi facilement qu'il le voudrait et le prétend.*[78]

Lesdits éléments se caractérisent en premier lieu de par leur position spatiale qui les place dans une sorte de « zone passerelle ». Gérard Genette, explique à ce propos:

> *Le paratexte est donc ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public […] Zone indécise entre le dedans ou le dehors, elle-même sans limite rigoureuse, ni vers l'intérieur (le texte) ni vers l'extérieur (le discours du monde sur le texte), une sorte de lisière.*[79]

Toujours selon Genette, et en se basant sur l'emplacement qu'il occupe par rapport au texte, le paratexte peut se présenter de deux façons:

- **Le péritexte :** constitué des éléments qui peuvent se situer à l'intérieur ou autour du texte, accompagnant l'œuvre littéraire ou figurant entre ses deux couvertures tel que le titre, les sous–titres, l'illustration, le nom d'auteur, la préface, les chapitres, les épîtres, une éventuelle dédicace, les tableaux, les notes… etc.
- **L'épitexte :** toute forme ou sorte de production qui peut se trouver autour de l'œuvre et à l'extérieur du livre comme les notes de journaux, les interviews…etc.

[78] - GENETTE G. (1982), *Palimpsestes,* Paris, Seuil, p.10.
[79] - GENETTE G. (1987), *Seuils*, op. cit., p.7.

Ensuite, Genette distingue aussi entre deux sortes de paratexte : un paratexte auctorial qui émane de l'auteur et un paratexte éditorial provenant de l'éditeur.

Selon la définition de Philippes Lane, le paratexte, ou le péritexte, auctorial rassemble les éléments qui relèvent manifestement et directement de la responsabilité de l'auteur et n'est autre que :

> *[…] deux ensembles de productions le péritexte auctorial: (nom d'auteur, titres et intertitres, préfaces et avertissements, épigraphes, notes) et l'épitexte auctorial (épitexte privé regroupant correspondance, confidences, journaux intimes et épitexte public comprenant diverses médiations telles que colloques ou encore interviews).*[80]

Quant au paratexte éditorial, il est constitué de :

> *Toute zone du paratexte qui se trouve sous la responsabilité directe et principale (mais non exclusive) de l'éditeur, ou peut-être, plus abstraitement, de l'édition, c'est-à-dire du fait qu'un livre est édité, et éventuellement réédité, et proposé au public sous une ou plusieurs présentations plus ou moins diverses.*[81]

Toutes ces définitions du paratexte supposent ce dernier comme une :

> *[…] frange, toujours porteuse d'un commentaire auctorial, ou plus ou moins légitimé par l'auteur, constitue, entre texte et hors-texte, une zone non seulement de transition, mais de transaction : lieu privilégié d'une pragmatique et d'une stratégie, d'une action sur le public au service d'un meilleur accueil du texte et d'une lecture plus pertinente – plus pertinente, s'entend, aux yeux de l'auteur et de ses alliés.*[82]

Nous constatons que l'appareil paratextuel constitue une « force illocutoire », selon l'appellation genetienne, qui non seulement permet de créer une certaine représentation du texte et au lecteur d'entrer en relation dialogique[83] avec ce dernier mais aussi d'orienter sa lecture par le biais d'un véritable pacte de réception.

---

[80] - Ibid., p.41-42.
[81] - Ibid., p.20.
[82] - Ibid., p.8.
[83] En effet, entre le paratexte et le texte s'établit un véritable dialogue, une sorte d'échange d'informations.

Notre interrogation, dans ce sens, portera sur la façon par laquelle la périphérie d'une œuvre interpelle-t-elle le lecteur potentiel et conditionne son interprétation.

II.1.1. L'apport du paramètre paratextuel

Il sera question ici d'examiner la légitimité réelle des instances paratextuelles, dans la mesure où le paratexte est bien plus qu'un support qui assure l'entrée dans le texte et son introduction.

Le système paratextuel mis en place dans les œuvres littéraires occupe des fonctions variées. Genette, qui consacre toute une partie de ses travaux à l'importance du paratexte dans le décryptage d'une œuvre littéraire, affirme que sa présence n'est pas anodine: « Le paratexte n'a pas pour principal enjeu de « faire joli » autour du texte, mais bien de lui assurer un sort conforme au dessein de l'auteur.»[84]. Il s'agit donc de présenter le texte «au sens habituel de ce verbe, mais aussi en son sens le plus fort : pour le rendre présent, pour assurer sa présence au monde, sa réception et sa consommation, sous la forme, aujourd'hui du moins, d'un livre »[85].

En premier lieu, le paratexte est voué à assurer « un meilleur accueil du texte et une lecture plus pertinente»[86]. Dans cette perspective, il fournit la précision au destinataire et garantit le premier contact entre ce dernier et n'importe quel texte.

Par conséquent, il permet la création d'un « contrat de lecture »[87]. Ce dernier conditionne en même temps le lecteur, qui rentre dans le texte, chargé de signes, et la réception dudit texte.

---

[84] - GENETTE G. (1987), *Seuils*, op. cit., p.374

[85] - Ibid., p.7.

[86] GENETTE G. (1987), *Seuils*, op. cit., p.8

[87] - Le « contrat de lecture » ou « pacte de lecture » est une notion qui représente la relation entre l'auteur, le texte et le lecteur. Ainsi, Il permet de placer le lecteur d'une œuvre dans une perspective de lecture, ce qui lui permet de construire des hypothèses de sens qui seront niées ou confirmées par et/ou après la lecture. Utilisée par les narratologues et les théoriciens de la lecture, cette notion de contrat est définie par Gérard Genette comme « ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus particulièrement au public ». (GENETTE G. (1987), *Seuils*, op. cit., p. 7)

Ce contrat va permettre notamment au lecteur de prendre telle ou telle posture dans le cadre de ce que Jauss appelle un « horizon de l'attente qui, pour le lecteur, se constitue par une tradition ou une série d'œuvres déjà connues»[88]. Au premier abord, le lecteur ne fait que construire des suppositions et des présomptions quant au contenu de l'œuvre et de son sens. Ces indications assurent la définition du texte, et ce, en la présence de certains traits caractéristiques qui vont assurer par la même occasion l'identification de l'œuvre et de son genre. Prenons, à titre d'exemple, les indications paratexuelles – et notamment le péritexte – portant sur l'appartenance générique qui « renseignent le lecteur sur la façon dont il devra comprendre son texte […] : le genre est une instance qui assure la compréhensibilité du texte du point de vue de sa composition et de son contenu »[89].

Pareillement, Colonna affirme que :

> *[…] Tous ces éléments péritextuels ont un effet beaucoup plus marquant pour le lecteur car ils sont directement attachés au texte, sont organiquement liés à l'œuvre. […] Un écrivain peut certes donner ces indications dans le corps de son texte, mais c'est là une façon peu élégante et peu sûre de procéder. Peu élégante car il enlève ainsi au lecteur le plaisir de les découvrir par lui-même ; peu sûre car le lecteur peut mettre en doute ces informations qui sont données dans un texte qui, après tout, est une fiction. Il est plus avantageux, par conséquent, de confier ces informations au péritexte qui surplombe le texte et paraît, à tort ou à raison, plus réel, doté d'un statut de vérité plus consistant qu'une fiction.*[90]

En effet, qu'il le veuille ou non, le lecteur est inévitablement touché par le paratexte qui le manipule et l'influence.

En second lieu, à travers le paratexte l'attention du lecteur est portée sur ces éléments qui peuvent l'aider à expliquer le texte, ce qui fait de lui d'abord un indice pour une meilleure compréhension de l'œuvre.

> *Il existe […] autour du texte du roman, des lieux marqués, des balises, qui sollicitent immédiatement le lecteur, l'aide à se repérer et orientent presque malgré lui, son activité de*

[88] - GENETTE et all, Théorie des genres. Paris, Seuil, p. 413.
[89] - Ibid., p. 17
[90] - COLLONA V. (1989), *L'Autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, (Thèse inédite), EHESS, pp.80-81.

> *décodage. Ce sont au premier rang, tous les segments du texte qui présentent le roman au lecteur, le désignent, le dénomment, qui portent le titre, le nom de l'auteur et de l'éditeur, la bande annonce, la dernière page de couverture,…bref tout ce qui désigne le livre comme produit à acheter, à consommer, à conserver en bibliothèque, tout ce qui le situe comme sous-classe de la production imprimée, à savoir le livre, et, plus particulièrement le roman. Ces éléments […] forment un discours sur le texte et, un discours sur le monde.* [91]

Effectivement, le paratexte se rattache d'une manière ou d'une autre, par ce qu'il dit du genre, des thèmes, de la forme choisie, à ce qui reste pour le lecteur l'essentiel, l'œuvre proprement dite.

Ceci donne l'occasion au lecteur d'obtenir un ensemble d'informations qui lui permettra de faire une lecture informée du texte et comprendre certains des choix faits par l'auteur. C'est d'ailleurs dans ce sens que nous allons dans cette première analyse opérer par prélèvement sélectif des éléments paratexuels pour les transformer en indices signifiants.

II.1.2. Aux seuils de *Nedjma* et du *Polygone Etoilé* : un contrat de lecture en rupture

L'analyse de *Nedjma* et du *Polygone Etoilé* doit passer inévitablement par l'étude de son paratexte, parce que nous pensons que ce dernier renferme un ensemble important de renseignements qui nous aideront à comprendre certains choix de l'auteur.

Nous envisagerons le maniement donc du paratexte en tant qu'outil au service de la compréhension de l'œuvre. Ainsi, dans le cadre d'une théorie générale des représentations et de la signification, et dans une perspective sémiotique, parce qu'il est avant tout un ensemble de signes, le but est d'interpréter l'apport de l'appareil paratextuel, puis mettre en évidence son rapport avec la pratique du genre littéraire de Kateb Yacine.

[91] - MITTERAND H. (1979), *Les titres des romans de Guy des cars* in, sociocritique, Paris, Ed. Nathan. p. 79.

Il s'agira moins d'analyser que de dévoiler quelques éléments à travers lesquels l'œuvre de l'auteur algérien revendique son inadhésion aux codes préétablis, et esquisse les premiers traits de son projet d'éclatement qu'il mettra en place dans le texte proprement dit.

Lors de cette étude, seuls les éléments paratextuels les plus proches du texte qui nous paraissent importants et pertinents à aborder et qui émanent directement de l'auteur seront ici pris en considération. Il s'agira par ailleurs de relever et d'analyser les éléments présents sur la couverture : en première et en quatrième de couverture, soit les titres, les indications génériques et les résumés. Ensuite, nous aborderons un des éléments du paratexte qui se trouvent à l'intérieur du livre, soit l'incipit.

Nous essayerons au fur et à mesure, de cette analyse de répondre à la question suivante : dans quelle mesure les conclusions auxquelles nous serons parvenus nous autorisent à dire que Kateb Yacine à travers le paratexte suggérait une intention d'éclatement.

Il sera question ici d'examiner la légitimité réelle des instances paratextuelles. Nous essayerons de montrer donc, à travers l'analyse des titres, des indications génériques, des incipits et des dos de couvertures, et vérifier si le texte respecte les normes esthétiques génériques.

II.1.3.1 La première de couverture

La première de couverture d'un livre est l'élément dont le rôle principal est de donner les premières indications, plus ou moins significatives, quant aux : titre, le nom de l'auteur, celui de l'éditeur/maison d'édition, au contenu ainsi que le genre.

Dans le cas de notre corpus, la première de couverture de chacune des deux œuvres est assez simple, puisqu'elle porte, pour chacune d'elles, en gros caractères, le nom de l'auteur : Kateb Yacine. Juste en dessous, écrit en caractères légèrement moins importants que ceux du nom de l'auteur, on retrouve le titre de l'œuvre : *Nedjma* et *Le Polygone Etoilé*.

II.1.3.1.1. Les titres ou la titrologie

Il est estimé que l'analyse du titre s'avère d'une importance capitale dans toute étude, vu que c'est un des éléments les plus importants du paratexte. En effet, il est le premier signe d'un œuvre que l'œil du lecteur embrasse avant tout autre chose.

Pour G. Genette, le titre est cette partie du paratexte qui est au seuil de l'œuvre d'art.

> *Cette frange aux limites indécises qui entoure d'un halo pragmatique l'œuvre littéraire –et par une extension sans doute légitime du terme, toutes sortes d'œuvre d'art- et qui assure, en des occasions et par des moyens divers, l'adaptation réciproque de cette œuvre et de son public(…) La paratexte n'est ni à l'intérieur ni à l'extérieur : il est l'un et l'autre, il est sur le seuil et c'est sur site propre qu'il convient de l'étudier car, pour l'essentiel peut-être, son être tient à son site.* [92]

Défini comme une « inscription en tête d'un livre, indiquant la matière qui y est traitée, et ordinairement le nom de l'auteur qui l'a composé. »[93], cette inscription, réduite le plus souvent à un mot ou à quelques mots, et dont la première fonction est une fonction « désignative »[94] puisque c'est à elle de donner à l'œuvre un « nom », peut être considérée comme résumé ou même canevas du texte qui va suivre.

> *On appelle communément « titre » l'ensemble des mots qui, placés en tête d'un texte, sont censés en indiquer le contenu. Elément central du péritexte, le titre peut aussi se détacher dans certaines circonstances : il est alors une synecdoque de son contenu (comme dans les bibliographies). C'est également le titre d'un ouvrage (et non le texte) qui est inscrit au contrat entre l'auteur et l'éditeur. Il est fragment associé à un « sous-titre » (en général, une indication de genre) et, dans l'édition moderne, répété en « titre courant » en haut de chaque page […]*[95]

Ainsi le titre invite à l'identification dudit texte et à souligner son contenu, il désigne le « nom » de l'œuvre qui permettra de l'identifier et conditionner sa lecture. Il permet dans ce cas la distinction des œuvres les unes des autres et c'est à quoi le lecteur se fie lorsque l'auteur lui est inconnu. Autrement dit, le titre intervient comme intermédiaire entre l'œuvre et le lecteur.

[92] - GENETTE G. (1987), Seuils, op.cit. p.5
[93] - Définition du dictionnaire Littré.
[94] - Toujours selon Genette.
[95] - ARON P., DENIS S-J. et VIALA A. (2002), *Le dictionnaire du littéraire*, op. cit., p. 619

En effet, l'appareil titulaire assure, normalement et automatiquement, le contact entre le lecteur et l'œuvre. Considéré comme une « porte d'entrée » ou un « […] signe par lequel le livre s'ouvre »[96], le titre va offrir au lecteur l'accès à l'idée principale, même si c'est de façon générale, autour de laquelle tournent les événements de l'œuvre.

Selon Gasparini « au lecteur, le titre tend une perche à saisir ou un piège où tomber. Pour préciser ou contredire son message ; […]»[97]. Ceci fait de lui l'élément le plus attractif et le plus informatif, quoique souvent polysémique.

Le titre étant un« texte à propos du texte » est dans ce sens étroitement lié à l'œuvre puisqu'il contribue à son interprétation ainsi qu'à sa signification : L'un ne peut être dissocié de l'autre, C. Achour et A. Bekkat affirment que: « l'un annonce, l'autre explique, développe un énoncé programmé jusqu'à reproduire parfois en conclusion son titre, comme mot de la fin et clé de son texte »[98].

En sommes, le titre a plusieurs fonctions tel que formulées par Grivel et Hoek :

- **Une fonction apéritive**: le titre doit appâter, éveiller l'intérêt.
- **Une fonction abréviative**: le titre doit résumer, annoncer le contenu sans le dévoiler totalement.
- **Une fonction distinctive**: le titre singularise le texte, qu'il annonce, le distingue de la série générique des autres ouvrages dans laquelle il s'inscrit.[99]

La reprise par Genette des fonctions du titre se résume comme suit : D'abord, le titre permet d'identifier l'ouvrage, ensuite de désigner son contenu pour enfin le mettre en valeur.

[96] - GRIVELL C., (1973), *Production de l'intérêt romanesque*, Paris-La Haye, Mouton, p.173.
[97] - Ibid., p.69
[98] - ACHOUR C. et BEKKAT A, (2002), *Clefs pour la lecture des récits*, Blida, Tell, p.72.

[99] - HOEK L. H., La Marque du titre: dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle, Paris, Mouton, 1981.

Dans notre cas, la fonction du titre parait complexe dans la mesure où il est possiblement mis en place par l'auteur en tant que stratégie pour reproduire et indiquer indirectement le caractère éclaté de l'œuvre. Nous essayerons d'étudier ainsi les titres par rapport à ce qu'ils dévoilent de la construction des textes katébiens.

II.1.3.1.1.1. *Nedjma*

Etant donné qu'en littérature, l'écrivain s'approprie le pouvoir « divin » de nommer : le texte, les personnages et les fictions. Nommer devient égal à connaître : le nom fonctionne de telle manière que le fait de connaître le nom de la chose revient à connaître la chose. Notre réflexion ainsi porte sur le rôle constitutif du nom, surtout lorsque ce dernier est placé dans le titre de l'œuvre comme il est le cas de *Nedjma*. Ceci nous pousse naturellement à nous poser plusieurs questions, mais une question nous parait particulièrement essentielle dans le cadre de cette analyse, « celle de savoir en quel lieu les noms propres font sens »[100].

Il semblerait que cette question peut être abordée selon le verset sémantique de l'usage du nom dans le cas où ce dernier « a lieu » dans le titre. Ainsi ce nom peut être un « signe » comme l'affirme David Lodge : « dans un roman les noms ne sont jamais neutres. Ils signifient toujours quelque chose, ne serait-ce que leur banalité. »[101].

En effet, le nom, propre, qui figure comme titre sur la couverture de la première œuvre de notre corpus peut être considéré comme une catégorie syntaxique très appropriée à être investie de sens pour la simple raison que tous les noms veulent dire quelque chose. Barthes affirme dans cette optique que : « […] le nom propre s'offre à une exploration, à un déchiffrement […] c'est un signe volumineux, un signe toujours gros d'une épaisseur touffue de sens, qu'aucun usage ne vient réduire, aplatir […]»[102], au point où le nom est « devenu un signe à part entière dans l'étude du texte et en particulier du texte romanesque»[103].

---

[100] - BAUDELLE Y. (1995), *Sémantique de l'onomastique fictionnelle : esquisse d'une topique*, in *Le Texte et le Nom*, Actes du colloque de Montréal, édités par Martine Léonard, pp 25-40.
[101] - LODGE D. (1996), *L'art de la fiction*, éd. Rivages, p 57.
[102] - BARTHES R. (1972), *Le Degré zéro de l'écriture*, Seuil («Points Essais»), p.122.
[103] - NICOLE E. (1983), *L'onomastique littéraire,* in, Poétique n° 54, p 235.

En tant que signifiants « suggestifs », *Nedjma* qui veut dire étoile en arabe, est dans le langage ordinaire, tout astre, soit fixe, soit errant. Et avant même d'être une forme ou un graphisme, elle est un « objet physique brillant » : dans leur aspect symbolique, les étoiles représentent l'ordre cosmique ou encore le «conflit entre les forces spirituelles, ou de lumière, et les forces matérielles, ou des ténèbres»[104]. On retient surtout sa qualité de lumière céleste ce qui fait qu'elle soit considérée comme une sorte de « signe divin » et « symbole de l'esprit »[105].

Dans une différente optique, l'étoile, symbolise le but ou l'objectif à atteindre. Les étoiles sont ainsi vues comme guides. On peut aller encore plus loin avec cette explication, jusqu'à accorder aux étoiles une fonction directrice dans la destinée de l'être humain[106].

A la lecture de l'œuvre, on peut discerner certaines de ses caractéristiques dans le personnage même de *Nedjma* : elle est pratiquement symbole de l'errance et signe de l'instabilité dans le sens où elle est toujours en mouvement. Ainsi, *Nedjma*, censée guider le lecteur, lui échappe et est pratiquement absente dans le texte.

> *De Constantine à Bône, de Bône à Constantine voyage une femme… C'est comme si elle n'était plus ; on ne la voit que dans un train ou une calèche, et ceux qui la connaissent ne la distinguent plus parmi les passantes ; ce n'est plus qu'une lueur exaspérée d'automne, une cité traquée qui se ferme au désastre ; elle est voilée de noir. […] Elle voyage parfois sous sa garde, voilée de noir à présent, de Bône à Constantine, de Constantine à Bône.* [107]

Or, en plus de laisser prévoir l'action du roman en plus de donner une idée du sujet, le titre permet de circonscrire l'œuvre dans une spécificité stylistique et fournit un point de départ pertinent pour définir les particularités existentielles de l'écriture katbienne.

D'abord, *Nedjma* qui est un prénom de femme emprunt à l'arabe, rappelle la tradition littéraire arabe qui est essentiellement poétique et introduit incessamment le

---

[104] - CHEVALIER J. et GHEERBRANT A. (2012), *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont/Jupiter, p.480

[105] - Ibid.

[106] - C'est le principe de l'astrologie.

[107] - KATEB Y. (1996), *Nedjma*, op. cit., p. 196.

lecteur dans le monde de la poésie et de l'amour : Nedjma comme Leila, Boutheina ou encore Abla est dans ce cas symbole de la sensibilité, de la passion et donc de la splendeur. Il est à noter d'ailleurs que ce même prénom a été utilisé comme titre du poème matriciel et le noyau germinatif de l'œuvre katébienne à savoir *Nedjma ou le poème ou le couteau*[108] : « ce poème d'Arabie *Nedjma* qu'il fallait conserver. »[109].

En outre, et dans le même ordre d'idée, lorsqu'il s'agit de la tradition littéraire occidentale, l'usage du nom propre est très souvent attaché au théâtre et plus précisément à la tragédie, citons à titre d'exemples les chefs-d'œuvre tragiques de Racine tels que Bérénice, Andromaque, Phèdre, Esther…etc. D'ailleurs si l'on considère l'étoile ici comme une étoile à cinq branches qu'on peut associer aux cinq actes de la tragédie classique.

Par ailleurs, Lejeune note que :

> *Lorsqu'il y a des noms réels dans un roman, les lecteurs pensent y lire la vérité et non une fiction. […]. On peut tout de même penser à l'instar de Bakhtine que le roman n'est pas le reflet direct d'une réalité extérieure, mais sa reconstruction par l'écrivain au moyen des matériaux du langage et de l'esthétique.*[110]

Sachant que Nedjma est une personne ayant réellement existé[111] dans la vie de Kateb, et qui représente donc une partie de l'auteur assimilé dans le texte, on peut avancer l'hypothèse de l'écrit autobiographique. Car « pour Kateb il n'y a là aucune fiction »[112].

Ceci dit, reste-t-il que la conception symbolique de *Nedjma* ainsi que la pertinence du titre de l'œuvre vient du fait que Nedjma est une véritable « personne-notion », c'est à dire un « personnage synecdochique »[113] puisque le récit progresse

---

[108] - Voir annexe.

[109] - KATEB Y. (1986), *Nedjma ou le poème ou le couteau* in *L'œuvre en fragments*, Arles, Actes Sud, « Sindbad », p. 70.

[110] - Cité par VAXELAIRE J-L. (2005), *Les noms propres, une analyse lexicographique et historique*, éd. Honoré Champion, p 671.

[111] - Nedjma alias Zouleikha Kateb, est la cousine et l'amante de l'auteur.

[112] - ARNAUD J. (1986), *La littérature algérienne de langue française : le cas de Kateb Yacine*, Paris, Publisud, tomeII, p.25.

[113] - Qui repose sur une relation de contiguïté sémantique : la partie doit en principe se substituer au tout. Ainsi la quête de Nedjma, celle de la forme, celle du sens et celle de l'Algérie ne font qu'un.

par recours à la métonymie. Kateb affirme d'ailleurs que « Nedjma, c'est l'Algérie, la quête de l'Algérie.»[114].

Enfin, et même si par la suite le titre a été associé à l'indication générique : « *Nedjma*, roman », ce qui a pour rôle de fixer le lecteur sur un genre particulier, la lecture de l'œuvre va en effet aller à l'encontre de cette fixation.

II.1.3.1.1.2. *Le Polygone Etoilé*

À l'inverse de *Nedjma*, *Le Polygone Etoilé* est un titre « métonymique » qui « s'attache à un objet moins indiscutablement central »[115].

Au niveau grammatical, le titre du *Le Polygone Etoilé* se compose de trois éléments :

- **« Le » :** article défini au singulier, il isole, détermine une chose ou une personne.
- **« Polygone » :** nom masculin qui vient du grec polus (nombreux) et gonia (angle). Il désigne par définition une figure géométrique qui correspond à l'éclatement d'un cercle en plusieurs angles aigus.
- **L'adjectif « étoilé » :** rappelle l'étoile centrale qui motive le Polygone Etoilé.

La présence de la forme polygonale dans le titre peut être considérée comme une première allusion à la forme d'écriture adoptée par l'auteur à savoir celle de l'éclatement. Puisqu'en effet, d'un côté le polygone est considéré, comme l'éclatement d'une entité, le cercle. Ce dernier rappelle notamment une autre œuvre katébienne à savoir *Le Cercle des Représailles* dont la publication a précédé celle du *Polygone Etoilé*. L'œuvre constituée d'un ensemble théâtral : deux tragédies, d'une farce et d'un poème est à elle-même un exemple parfait de la pratique scripturale de Kateb.

Ainsi la figure du polygone se consacre géométriquement l'infini par fragmentation et peut être appliquée à la démarche Katébienne au point de devenir un motif à travers lequel l'auteur modèle la forme le fond de son texte.

[114] - KATEB Y. (1994), *Le poète comme le boxeur*, Paris, Seuil, p.101.
[115] - GENETTE G., (1987), *Seuils*, op. cit., p.78.

En effet, Kateb Yacine brise le cercle, avec lui le texte et son genre. Il les fait éclater en angles aigus, et ceci correspond très bien à cet éclatement des formes auquel il appelle depuis l'apparition de sa première œuvre à savoir *Nedjma*.

Cette dernière est d'ailleurs présente dans la deuxième partie du titre avec l'adjectif « étoilé » qui rappelle l'étoile, Nedjma l'astre lumineux et le personnage éponyme de l'œuvre d'abord poétique *Nedjma ou le Poème ou le couteau* publiée en 1948 puis romanesque *Nedjma* publiée en 1956.

Nous pouvons trouver dans ce passage entre bien autres une suite de *Nedjma* avec le voyage de Lakhdar et Rachid qui suit le crime commis par Mourad et leur séparation avec Mustapha :

> *Même en nous séparant à la sortie du village, nous avions tous les deux dans l'idée du pèlerinage calamiteux […] alors Rachid a mis fin à ce match amical, tel un arbitre écœuré, il a dit, nous laissant le champ libre : Je vais à Constantine. Et moi j'ai agi comme un fils de putain en répliquant à Rachid : je t'accompagne jusqu'à Bône. Oui, je voulais déjà devancer Mustapha, tout en ayant l'air de baisser la garde, mais en prononçant le mot Bône, le lieu du championnat, je l'avais provoqué, rejeté dans les cordes[…].* [116]

Cette allusion faite à deux œuvres (*Nedjma* ainsi que *Le Cercle des Représailles*) déjà inscrites dans une tendance fragmentaire pourrait indiquer que *Le Polygone Etoilé* va se situer dans une sorte de continuation desdites œuvres.

Par ailleurs, et d'un autre côté, le *Polygone Etoilé* est formé de l'enchevêtrement de plusieurs autres formes qui lui créent de multiples facettes. Et c'est cette forme que Kateb calque activement dans l'élaboration de ses textes.

Avec une dynamique composite qui fait de son œuvre une forme mixte, mouvante et surtout marquée par le brassage des genres : l'auteur passe du vers à la prose et de la prose au théâtre diversifiant ainsi la matérialité de son texte.

A cet effet, *Le Polygone Etoilé* est un titre très significatif : dans les facettes du polygone sont représentées une variété de genres littéraires dont le théâtre, la poésie et le récit. Aussi, l'association des deux formes, celle du polygone et celle de

[116] - KATEB Y. (1996), *Le Polygone Etoilé*, op.cit. p. 147.

l'étoile, peut être justement considérée comme allusion au brassage des genres dans ladite œuvre.

Ceci sera d'ailleurs confirmé par l'extrait disposé à la quatrième de couverture qui résume cette stratégie de mélange et fusion des genres dans le texte. De plus que le projet d'écriture du *Polygone Etoilé* est y explicitement présenté.

Pour récapituler cette interprétation du fonctionnement du titre nous proposons le schéma suivant:

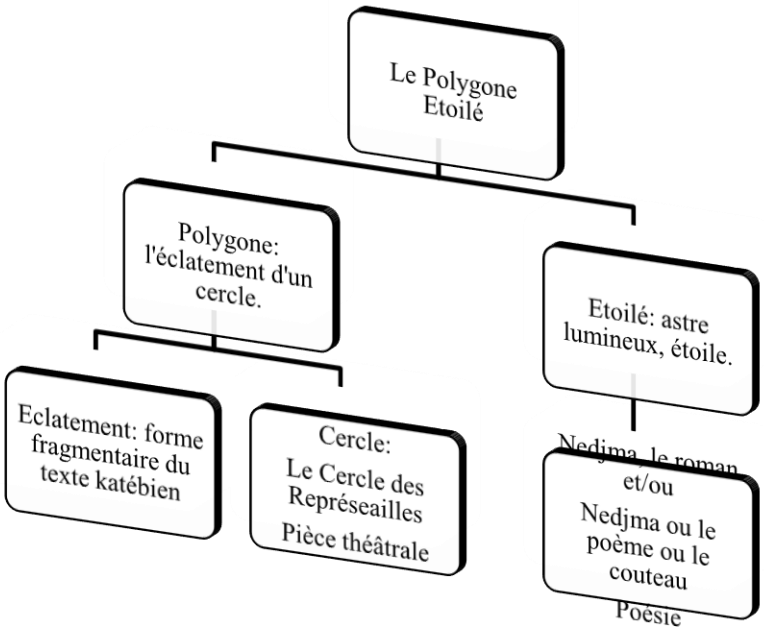

Figure n°1 : L'interprétation du titre : Le Polygone Etoilé.

Que ce soit pour *Nedjma* ou pour *Le Polygone Etoilé*, les deux titres sont « amorce[s] et partie[s] d'un objet esthétique. » [117], donc fortement connotés et chargés de significations puisqu'ils nous invitent à chercher les rapports établis entre le titre et l'œuvre ainsi que sa forme et son genre.

[117] - ACHOUR C. et BEKKAT A., (2002), *Clefs pour la lecture des récits*, op.cit., p.71

II.1.3.1.2. L'indication générique

Souvent le titre est accompagné d'une précision d'ordre rhématique. Cette annexe, que Genette a baptisé « indication générique »[118], date du XVIIe siècle. Elle constitue une orientation importante et essentielle dans la mesure où non seulement elle précise le cadrage générique du texte mais garantit aussi l'établissement du contrat de lecture.

D'ailleurs, sur les rapports du genre avec le contrat de lecture, rappelons que pour Stempel, comme pour Viëtor ainsi que Jaus : « une des conditions de la réception d'un texte est le statut générique de celui-ci. Il faut donc bien classer les œuvres pour favoriser des conditions optimales de réception. »[119].

En effet, ce qui permet au lecteur de bien recevoir une œuvre s'attache ou fait qu'il puisse la rattacher à une famille, à une classe ou à un modèle préexistant. Par ailleurs, le pacte de lecture lui permettra de construire un horizon d'attente en fonction de ceci.

Dans cette perspective, Lejeune lie directement cette idée d'horizon d'attente avec celle du genre qui, pour lui, n'est autre que :

> *(...) une sorte de code implicite à travers lequel, et grâce auquel, les œuvres du passé et les œuvres nouvelles peuvent être reçues et classées par les lecteurs. C'est par rapport à des modèles, à des 'horizons d'attente', à toute une géographie variable, que les textes littéraires sont produits puis reçus, qu'ils satisfassent cette attente ou qu'ils la transgressent et la forcent à se renouveler.*[120]

Le genre littéraire s'inscrit dans un horizon d'attente qu'il contribue à définir puisqu'il suppose une sorte d'archétype ou de modèle selon lequel plusieurs œuvres se font classer.

Jauss souligne dans la même optique que « toute œuvre littéraire appartient à un genre, ce qui revient à affirmer purement et simplement que toute œuvre suppose l'horizon d'une attente, c'est-à-dire d'un ensemble de règles préexistant pour orienter

[118] - Ibid., p.98.
[119] - JOUVE V., (2007), *Poétique du roman*. Paris, Armand Colin, p.69.
[120] - LEJEUNE P. (1975), *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p. 311.

la compréhension du lecteur (du public) et lui permettre une réception appréciative»[121].

À cet égard, l'exemple des textes katébiens constituent un cas fort intéressant. Hormis certains textes, ils portent dans leur majorité l'indication de leur appartenance générique. Celles-ci ne se réduisent pas uniquement à classer les œuvres mais obligent le lecteur à considérer ce qu'il lit dans des frontières génériques préétablies. Or, qu'arrive-t-il lorsqu'on a affaire à une indécision qui peut refléter un certain brouillage générique ?

II.1.3.1.2.1. *Nedjma*, roman

Nedjma, est de manière ostentatoire, présentée comme un roman. L'indication générique ne figure, toutefois, que sur la page de titre. Cet étiquetage permet dans un premier temps de classer l'œuvre et de créer un horizon d'attente particulier chez le lecteur. Ce dernier va essayer de relier l'œuvre qu'il a entre les mains « […] à la série des textes antérieurs qui constituent le genre, […] suivant un processus […] de création et de modifications permanentes d'un horizon d'attente. »[122].

L'indication générique dans ce sens entrevoie « […] tout un ensemble d'attentes et de règles du jeu avec lesquelles les textes antérieurs l'ont familiarisé et qui, au fil de la lecture, peuvent être modulées, corrigées, modifiées ou simplement reproduites. »[123].

A cet effet, dans ce cas particulièrement, la première question qui se pose et s'impose serait de savoir si l'indication « roman » attribuée à l'œuvre est en parfaite adéquation avec son contenu ?

Ici, le lecteur est supposé avoir des réactions différentes selon les deux cas suivants :

Dans un premier lieu et dans le cas où les normes esthétiques dominantes du genre auquel appartient le texte sont respectées. Le lecteur va se réjouir de cette/la

[121] - JAUSS H. R. (1970), *Littérature médiévale et théorie des genres* in, Poétique, p. 79-101.
[122] - JAUS H-R (1978), *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, p. 50-51.
[123] - Ibid.

familiarité et pourra ancrer sans problème le texte avec l'ensemble des textes antérieurs dont il a l'expérience.

Dans un second lieu, là ou, au contraire, ledit texte déroge aux normes esthétiques du genre consignées et se heurtant ainsi l'horizon d'attente du lecteur. Ce dernier va être d'emblée troublé. Dans ce cas-là entre le texte et l'attente du lecteur, son horizon d'attente se trouve redéfini par ce que Jaus appelle un écart esthétique.

Cet écart survenu annonce une œuvre novatrice. Avec *Nedjma,* et bien qu'il lise sur la première de couverture qu'il s'agit d'un roman, le lecteur va vite s'apercevoir que le texte heurte l'horizon d'attente qu'il s'est fixé avant la découverte du texte. L'auteur en déplaçant les limites d'« attente » du lecteur tout au long de sa lecture et brisant le consensus conventionnel du genre romanesque, crée d'un horizon d'attente mouvant, en devenir et en face duquel le lecteur est déstabilisé, confus et mis mal à l'aise.

II.1.3.1.2.2. Polygone Etoile, absence d'identité générique

Dans *Le Polygone Etoilé* l'indication générique qui doit se présenter au niveau de la couverture est absente. Cette absence de l'indication générique pourrait être justifié et expliqué par rapport à :

- Une claire volonté de l'auteur de prolonger le mystère à travers cet effet de décalage et donc d'appuyer et renforcer encore plus la fonction impressive et poétique de l'œuvre.
- Un refus de l'auteur de délimiter justement l'attente. Il s'engage de ce fait dans à brouiller les pistes, confondre le lecteur et le désorienter dès le seuil de la lecture.
- Un refus simple du concept même des genres présupposés. Ce qui fait que le lecteur, dans sa quête du sens, doit surmonter les frontières génériques (formelles, conventionnelles…). Il s'agit de cette indétermination des genres canoniques de marquer une remise en question des formes et des conventions.

En somme, l'étiquetage générique est censé contribuer à la mise en place du pacte de lecture, celui-ci est dès lors interrompu à cause de l'absence de toute forme d'indication. En effet, l'absence de toute indication quant à l'appartenance générique de l'œuvre, crée chez le lecteur des interrogations : Quel type de texte ai-je sous les yeux ? À quelles règles obéit-il ? Dû au fait qu'il a l'habitude de lire sur la première de la couverture : roman, nouvelle, poésie, essai, etc. Alors si le genre disparait dès le premier contact du lecteur avec l'œuvre cela marque un changement de la tradition littéraire.

Ceci nous pousse à penser que le grand absent, derrière cette non identification générique, ne serait-il pas le genre lui-même ?

Là, il convient de signaler que les œuvres katébiennes sont dans leur majorité accompagnées d'une revendication générique attestant de leurs appartenances. Bien que, dans une des interviews données par l'auteur, ce dernier déclare son refus de l'aliénation à un genre précis, ce qui peut se confirmer avec la lecture de ses œuvres et en particulier *Le Polygone Etoilé*.

> *Il faut en finir avec les genres, les frontières, les cadres si finement poussiéreux où le vieil art se morfond. Il nous faut revenir au grand espace des Anciens et aller au-delà, sur les voies les plus larges.* [124]

D'ailleurs si *Le Polygone Etoilé* est, pour la plupart du temps, classé et même qualifié comme roman, son paratexte ne la propose par comme tel. En effet, *Le Polygone Etoilé* est une œuvre qui se présente avec une non-revendication générique ce qui empêche une canalisation de la lecture. Ainsi, l'attente « générique » du lecteur est perturbée. L'auteur l'oblige à se poser la question de l'appartenance générique et de la catégorisation des textes en l'invitant en même temps à transgresser ce genre de délimitation. La seule manière de découvrir le texte c'est en s'y plongeant.

Ceci fait que le lecteur avance dans sa lecture sans repères préalable et sans aucune orientation. Il découvre un texte écrit sous forme de montage. Un montage

[124] - KATEB Y., (28 avril 1958), Interview sur la tragédie, Tunis, L'Action, n° 146.

complexe dans le sens où le texte est éclaté ensuite reconstruit avec différents fragments qui ne semblent obéir à aucune logique, règle ou loi.

Il y a bel et bien ici l'expression d'une volonté de démarcation marquée aussi bien par déconstruction expérimentale que par le refus de l'évidence et de l'univocité des genres. Il est de ce fait impossible à nier à ce point un mouvement de rébellion contre des codes marqué par un enraiement des codes et un refus des conventions générique.

II.1.3.2. L'incipit

Par définition, l'incipit ne fait pas partie des éléments paratextuels [125] mais fait plutôt partie du texte :

> *Au sens restreint, [l'incipit] désigne la première phrase, voire les premiers mots d'un texte ; et, suivant une acception concurrente, les premières lignes, parfois même tout le début, d'une œuvre.* [126]

Ce fragment inaugural est présenté dans les premières phrases, les premiers paragraphes qui constituent l'ouverture d'un livre. Son importance réside dans sa fonction majeure principalement « pragmatique » et « annonciative »[127] :

> *Tout début mérite d'être analysé précisément car il programme la suite du texte : il dispose des éléments qui seront des points de référence, des indices qui seront constamment repris par le récit.* [128]

L'incipit représente une sorte d'entrée dans le texte. Car il répond aux trois questions : Qui ? Où? Quand? C'est à ce moment-là que l'auteur va présenter ses personnages ainsi que l'intrigue principale du texte. Il fournit les principales informations au lecteur concernant, entre autre, les personnages principaux, le lieu, le cadre spatio-temporelle de l'action.

---

[125] - L'incipit ne fait pas partie du paratexte, cependant nous souhaitons l'étudier car nous pensons qu'il ne peut être qu'une addition de plus.

[126] - ARON P., DENIS S-J. et VIALA A. (2002), *Le dictionnaire du littéraire*. op.cit., p.374.

[127] - LECERCLE J-J. (1997), « Combien coûte le premier pas ? Une théorie annonciative de l'incipit » in, *L'incipit*, publication de la licorne (hors-série colloque III), U. F. R. des langues et littératures de l'université de Poitiers.

[128] - REUTER Y., (1991), *Introduction à l'analyse du roman,* Paris, Bordas, p.141.

L'intérêt et l'importance d'une analyse de l'incipit, dans notre cas, revient au fait que ce dernier représente un véritable lieu stratégique puisqu'il relie le paratexte au texte et représente un moment important de la découverte de ce dernier.

> *[…] Toute première phrase engage une écriture et, conjointement, une lecture.* [129]

En effet, il s'agit de la partie la plus réfléchie du texte, puisque l'auteur va chercher à attirer l'attention du lecteur, à le séduire et surtout de le garder. A travers l'incipit, l'auteur doit pouvoir susciter la curiosité du lecteur en créant une atmosphère et en annonçant une thématique.

L'incipit pourrait aussi dans certains cas aller jusqu'à indiquer la position de lecture à adopter, en donnant souvent des indications génériques et/ou en précisant à quel genre appartient le texte.

II.1.3.2.1. Incipit de *Nedjma*

L'auteur oppose dans sa scène inaugurale les deux camps, colon et colonisé, personnifiés en M. Ernest et Lakhdar, l'un français et l'autre algérien. Cette « opposition » est d'ailleurs la raison pour laquelle que Lakhdar s'est retrouvé en prison, d'où il s'est évadé par la suite.

Dans *Nedjma*, Kateb Yacine use du procédé du début « in media res », qui signifie « au milieu des choses », c'est-à-dire que le récit commence au cœur de l'action. L'auteur, en effet, a ignoré l'étape des présentations des lieux, temps et personnages, et est passé directement à l'action.

Lakhdar s'est échappé de sa cellule[130].

Le fait que le texte katébien s'ouvre avec la fuite de Lakhdar symbolise dans ce cas précis un vouloir de liberté, une liberté pour laquelle Lakhdar va beaucoup risquer. Une aspiration enfuie.

---

[129] - GOLDENSTEIN J-P. (1990), *Entrée en littérature*, Hachette, p. 86.
[130] - KATEB Y. (1996), *Nedjma*, op. cit., p. 15.

Dès le début le ton est donné, le lecteur va devoir courir et parcourir un texte en mouvement. Ce dernier est d'ailleurs illustré avec le verbe « s'est échappé » qui émerge comme pour annoncer la rébellion que l'auteur va mettre en scène à travers son texte : Nedjma va effectivement et littéralement s'inscrire dans une évasion des formes et normes préétablies de la tradition littéraires.

II.1.3.2.2. Incipit du Polygone Etoilé

L'incipit du *Polygone Etoilé* peut être considéré comme une allégorie de ce qui arrive aux lecteurs de cette œuvre : « ils tombent dans un grand cri les yeux fermés »[131] !

Encore une fois, comme dans *Nedjma*, nous retrouvons dans *Le Polygone Etoilé* l'allusion à la liberté. Cette fois elle exprimée dans le « cri » (voix) qui généralement lié au pouvoir de se libérer de quelque chose. D'un joug.

Ici aussi, nous pouvons dire que l'auteur exprime (toujours à travers la voix, la sienne) sa volonté de se libérer et son écriture de toutes les limites et entraves que peuvent lui imposer les normes littéraires classiques.

II.1.3.3. Le dos de couverture

La quatrième de couverture accueille habituellement un extrait représentatif du contenu ou une présentation de l'auteur comme l'affirme Genette:

> *La quatrième de couverture est en principe un texte éditorial même quand l'auteur en est le rédacteur. (…) l'auteur, tout de même, m'apparaît comme le mieux placé pour savoir ce qu'il faut dire de son livre. Je ne laisse ce soin à personne pour mes propres ouvrages.*[132]

II.1.3.3.1. Le dos de couverture de *Nedjma*

Dans la quatrième de couverture de *Nedjma* ainsi que celle du *Polygone Etoilé* nous retrouvons les habituels renseignements sur l'auteur :

[131] - KATEB Y. (1997), *Le Polygone Etoilé*, op.cit. p.11.
[132] - GENETTE G. *Les livres vus de dos*, propos recueillis par BERMOND D., (2002), *Lire*.

> *Poète, romancier, journaliste et militant pour l'indépendance de l'Algérie, son thème de prédilection, Kateb Yacine (1929-1989) est notamment l'auteur de L'Homme aux sandales de caoutchouc, Le cercle des représailles et Le Polygone Etoilé[133], tous trois disponibles en points.* [134]

Les quatrièmes de couverture comportent généralement aussi des résumés qui peuvent par la même occasion comporter des informations permettant de renforcer encore le cadrage générique de l'œuvre.

Elles peuvent aussi bien apporter des informations quant au type de thèmes de cette dernière, aux actions des personnages…etc., ce qui va permettre au lecteur de se situer et surtout d'identifier le genre de l'œuvre.

Tel est d'ailleurs le cas de *Nedjma* avec le résumé suivant :

> *Les violences de leur patron, la suspicion et les insultes sont leur lot quotidien. Dan l'Algérie française, quatre descendants des tribus berbères servent comme manœuvres sur des chantiers ; quand la nuit tombe, ils laissent parler leur révolte et s'en prennent aux colons. Seule Nedjma, fascinante métisse née de leur terre adorée et de cette France ingrate et dominatrice, parvient à les apaiser.* [135]

Il participe à la confirmation d'une partie des hypothèses émises au départ, et celles notamment qui se rapportent au titre de l'œuvre, à savoir qu'il s'agit bel est bien d'un roman relatant une histoire, une histoire d'amour dont *Nedjma* la « fascinante métisse » est le personnage principal.

II.1.3.3.2. Le dos de couverture du Polygone Etoilé

Pour ce qui est du Polygone Etoilé, l'extrait disposé à la quatrième de couverture, possède en fait l'effet de résumé non seulement du texte mais aussi de cette pratique des genres annoncée déjà depuis le titre:

> *Dans une suite de poèmes, de dialogues et de rêveries, Kateb Yacine mêle les thèmes essentiels de sa vie et de l'histoire de l'Algérie : la douleur de la colonisation, le lien maternel, le*

[133] - Le titre est remplacé par celui de *Nedjma* dans la quatrième de couverture du *Polygone Etoilé*.
[134] - Dos de couverture du *Polygone Etoilé* et *Nedjma*.
[135] - KATEB Y. (1996), *Nedjma*, op. cit.

> *pouvoir des mots et les charmes de Nedjma, dessinant progressivement la figure du « Polygone Etoilé ».*
>
> *Au carrefour du roman, de la poésie et du théâtre, ce livre est au cœur de la littérature algérienne moderne.* [136]

Cet extrait annonce et donne une vague idée sur les thèmes abordés. Ces derniers paraissent de prime abord assez nombreux pour qu'il puisse s'agir réellement d'un simple roman.

D'ailleurs, les mentions « suite de poèmes, dialogues et de rêveries » confirme ce que nous avons avancé précédemment c'est à dire que *Le Polygone Etoilé* est une œuvre qui s'inscrit dans un contexte moderne privilégiant le mélange des genres.

Ceci permet de définir *Le Polygone Etoilé* comme une œuvre à la dynamique clairement intergénérique. Et bien que l'écrivain n'ait jamais employé le terme pour caractériser son œuvre, l'intergénéricité apparaît sous l'égide de la pratique de l'écriture éclatée de l'auteur. Le mélange des thèmes et des genres y devient donc naturel.

Ce qui suit de l'extrait résume l'intrigue de l'œuvre et confirme par la même occasion que *Nedjma* est bel et bien la figure centrale de son intrigue.

> *Nedjma, c'est un amour d'enfance, c'est la femme éternelle, c'est l'Algérie. Nedjma, c'est l'obsession du passé, la quête de l'inaccessible, la résurrection d'un peuple. Nedjma, c'est la « femme-patrie ».*
>
> *Publié en pleine guerre d'Algérie, Nedjma échappe cependant, comme toutes les œuvres majeures, aux circonstances de sa naissance et s'impose quarante ans après comme l'un des romans contemporains les plus forts.* [137]

Toutefois, ce résumé a permis de maintenir_un contrat de lecture clair à travers notamment un centrage sur l'intrigue et aussi sur l'écriture, le lecteur du Polygone Etoilé ne s'est pas encore fixé le genre du texte, bien qu'il puisse se délimiter aux trois genres cités à savoir le récit, la poésie et le théâtre.

[136] - KATEB, Y. (1997). *Le Polygone Etoilé.* Paris, Seuil.

[137] - Dos de couverture de *Nedjma* de l'édition 1956.

II.2. L’œuvre comme structure matérielle

Toujours dans la logique de notre intention de relever les indices d’éclatement, nous allons essayer de montrer comment le visuel fait retour sur le texte, l’éclaire et participe notamment dans le pré cadrage générique.

Pour cela, nous allons rendre compte de l’organisation et de la structure de l’œuvre de Kateb Yacine afin de saisir les deux textes dans leur matérialité. Il s'agira tout d'abord de dresser un portrait de la structure et donc de la composition des deux textes.

L'analyse de la composition d’un texte suppose que l'on s'attarde sur son équilibre interne: le nombre de chapitres, les sous-titres en plus de la construction formelle et typographique c’est-à-dire dans la manière dont ils se présentent, nous nous intéresserons à cet effet, à quelques marques concrètes, qui paraissent importantes, et que nous limiterons aux : la structure matérielle et la structure profonde. Celles-ci participent activement à la construction sémantique du texte.

En plus des indices paratextuels cités plus haut, la structure, la composition et l’aspect typographique, de l’œuvre de Kateb Yacine participent au constat de son caractère fragmentaire visible, étalé et bien délimité.

En effet, c’est avant tout la disposition graphique du texte qui constitue véritablement le premier indice de l’éclatement, et le plus imposant d’ailleurs, qui opère au niveau du texte de l’auteur algérien. Ainsi l’hétérogénéité est rendue visible, grâce surtout aux variations graphiques auxquelles se donne l’auteur.

Nous observons en fait que les blancs, les principaux repères typographiques des deux textes, et qui séparent les fragments, ne sont que prétexte pour changer de forme et donc de genre. Il n’est d’ailleurs très difficile de voir et de lire la différence entre la forme et la nature du premier fragment et celui du fragment suivant.

Les pages sont d’ailleurs nettement marqués par l’espace blanc qui domine les deux textes. Or, ces espaces blancs ne sont pas seulement des motifs marquants la séparation entre les fragments de texte : Citons à titre illustratif aussi le passage à la ligne à l’intérieur desdits fragments qui marque le changement de style et de genre.

Dans cette suite, nous allons justement mettre en lumière la façon avec laquelle l'auteur met en évidence l'éclatement et l'hétérogénéité dans ses textes dans leur matérialité.

II.2.1. Une structure matérielle

Qu'elle soit nouvelle, roman ou même poésie, toute œuvre littéraire doit être écrite dans le respect d'une structure bien établie. L'auteur devient artisan et procède bien souvent dans l'esthétique de son travail à travers sa composition.

De ce qui suit nous allons essayer de décomposer les deux textes katébiens afin de mettre encore plus en relief leurs structures au caractère éclaté et fragmenté.

Ce que nous entendons par structure matérielle est tout simplement la façon par laquelle le texte fut inscrit sur le support spatial, et ce qui lui confère comme propriétés de mise en forme matérielle apporte des éléments de signification.

II.2.1.1. Structure de *Nedjma*

Avec l'ensemble des 274 pages contenu dans *Nedjma*, l'auteur divise le texte en six sections ou parties en tout.

Les six parties sont inégales: elles comptent respectivement 3 (la 1ère, la 2ème et la 5ème) qui comportent chacune 12 chapitres, les 3 autres (la 3ème, la 4ème et la 6ème) et qui comportent quant à elles deux fois 12 chapitres chacune avec une reprise à partir de un en chiffre romain (I) et jusqu'à XII marquant la fin d'une série.

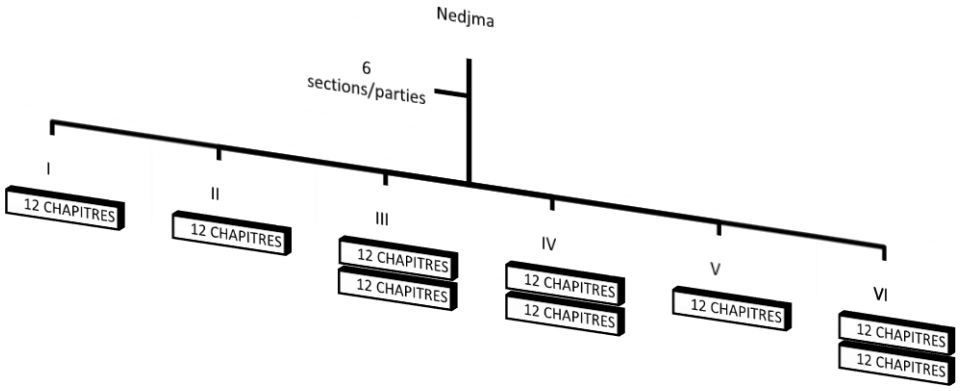

Figure n°2 : structure de *Nedjma*

Le roman comporte donc au total 108 chapitres d'une longueur et portée différentes et inégale. Ainsi, le chapitre IX de la section 6B[138] , par exemple, se limite à une simple phrase interrogative : « Les étrangers seront-ils congédié ? »[139].

Sur les 108 chapitres ou fragments, hormis les chapitres ne portant pas de titre et que Genette appelle des chapitres muets, seulement cinq bénéficient d'intitulés. Ces intitulés sont de nature rhématiques, puisque les cinq indiquent le genre auquel les fragments appartiennent, à savoir : le journal.

Or, le fait qu'ils soient numérotés et ordonnés, fut dans le but d'aider le lecteur et lui faciliter la tâche de lecture, tel que expliqué par l'auteur lui-même :

> *Je me souviens d'une nuit vraiment atroce où je me suis trouvé avec ces tronçons que je n'arrivais pas à mettre ensemble. Alors, j'ai eu une nuit de doute terrible. Je me suis couché… ; en me réveillant, j'ai numéroté… J'ai facilité la tâche au lecteur.* [140]

[138] - Par section B nous nous référons à la deuxième série de chapitre dans les parties doubles, la première série étant signalée par A.
[139] - KATEB Y. (1996), *Nedjma*, op. cit., p.252.
[140] - Extrait d'une conférence de Kateb Yacine donnée en 1967 devant les étudiants à Alger. Conférence citée in ABDOUN M-I (1983), *Kateb Yacine*, Paris, Fernand Nathan.

Il en ressort que l'ordonnancement numérique des chapitres est en fait un moyen pour l'auteur d'assurer d'abord la lisibilité du texte en dirigeant la lecture vers une direction précise. En effet, il lui confère une harmonie textuelle.

Cependant, cette harmonie n'est qu'illusion, puisque le lecteur va rapidement se rendre compte que même si le récit à l'air de suivre une forme de linéarité, cette dernière n'est qu'illusion puisque le récit n'avance pas vraiment à cause des multiples digressions textuelles. En effet, chaque fragment du texte serait une partie autonome de sens.

Jacqueline Arnaud confirme dans ce sens qu'« il est inutile de chercher à ce roman une structure impeccablement agencée »[141]. Elle compare d'ailleurs *Nedjma* avec ses fragments aux « éclats de miroirs brisés ».

II.2.1.2. Structure du *Polygone Etoilé*

Le premier point à remarquer du Polygone Etoilé est qu'il manque de toute marque délimitant une structure apparente. Celle-ci tend vers une forme fragmentée : les différents fragments du texte sont non titrés ni numérotés. Ils sont autonomes et s'entremêlent formant une unité. Cette composition qu'on peut comparer à un puzzle dont on assemble les pièces pour construire un tout.

Il s'agit en effet d'un assemblage de 71 fragments[142].

La deuxième particularité du *Polygone Etoilé* réside dans le fait que ses fragments peuvent se lire comme des textes à part entière : un fragment n'appelle pas le fragment suivant[143], dans le sens ou le lecteur n'a pas besoin de respecter l'ordre de disposition des fragments dans le texte pour pouvoir en comprendre le sens.

---

[141] - ARNAUD J. (1982), *La littérature maghrébine de langue française : Le cas de Kateb Yacine.* op. cit., pp. 726-668.

[142] - Selon Arnaud il existerait 71 séquences déterminées grâce aux espaces blancs dont nous allons parler ultérieurement.

[143] - Blanchot considère l'espace entre fragments comme des « séparations inaccomplies ». Le fragment indique ainsi une sorte d'inachèvement de la pensée : « *les fragments, destinés en partie au blanc qui les sépare, trouvent en cet écart non pas ce qui les termine, mais ce qui les prolonge, ou les met en attente de ce qui les prolongera, les a déjà prolongés, les faisant persister de par leur inachèvement, toujours prêts alors à se laisser travailler par la raison infatigable, au lieu de rester la*

De plus, cette fragmentation s'appuie clairement sur la variation générique : bien que l'ensemble de l'œuvre contient une majorité narrative qui s'inscrit dans le romanesque, Arnaud avait expliqué que « *Le Polygone Etoilé* n'est pas un roman »[144].

Dans la même optique elle souligne que la structure et la disposition dudit texte permettent la distinction de plusieurs types, formes et genres de passage.

On y retrouve en plus des passages narratifs, des extraits poétiques ainsi que des fragments de théâtre.

Les extraits poétiques s'étalent sur les pages suivante : 29-32, 36-39, 84-85, 90, 95-97, 148-152, 163, 168-172, 171, 177.

Des fragments de théâtre sont répertoriés sur les pages : 117-120, 122-125, 126-130.

II.2.2. Une structure matérielle éclatée

Il est aujourd'hui connu que Kateb Yacine avait écrit ses œuvres par bribes dont la disposition n'en restait pas moins originale. L'auteur a lui-même abordé le sujet de la disposition en affirmant :

> *J'ai commencé tout à fait dans les ténèbres, instinctivement sans avoir vraiment un plan ; je m'en suis rendu compte plus tard d'ailleurs ; j'ai commencé à me rendre compte que mon œuvre décrivait des courbes. Alors, je me suis dit, bien, c'est idiot ; pourquoi faut-il qu'il y ait un commencement pour que j'aboutisse à une fin ; puisque je m'aperçois que ma pensée tourne sur elle-même, laissons-la tourner.* [145]

Il s'est confié dans la même optique qu'il s'est joué des différents fragments en essayant de multiple combinaisons et configurations avant d'arriver à celles qui allaient devenir le texte final.

---

parole déchue, mise à part, le secret sans secret que nulle élaboration ne saurait remplir. » (BLANCHOT M., (1980), *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, p. 96).

[144] - ARNAUD, J., (1986), *La littérature algérienne de langue française : le cas de Kateb Yacine*, op. cit., p. 407.

[145] - Cité par ABDOUN M.I (1983), *Kateb Yacine*, op. cit., p.120.

Ainsi s'enclenche le processus de création d'un véritable dessin textuel bien que sous une forme éclatée. Celle-ci fait ressortir les blancs des pages et donc la brisure

Cette récurrence du blanc ici nous pousse à nous demander ; ce qu'est le blanc en écriture et quel en est le rôle dans les deux textes de Kateb Yacine ?

II.2.2.1. Pages blanche dans *Nedjma*.

L'éclatement structurel qui s'opère dans *Nedjma* est percevable sur deux niveaux :

- Un éclatement explicitement exposé et bien démarqué grâce aux repères typographiques de la numérotation en chiffres romains. Cette numérotation est d'ailleurs ce qui structure le roman et permet sa division en chapitres qu'on pourrait lire comme une suite ou séparément. Chacun de ces chapitres est considéré par Jacqueline Arnaud comme « cycle à la fois indépendant et lié à l'ensemble »[146].

- Un deuxième éclatement subtilement introduit, en arrière-plan, au niveau des sections et chapitres eux même.

Le type d'éclatement qui nous intéresse ici est le premier qui s'opère au niveau des chapitres.

Dans *Nedjma*, les blancs rythment le texte et participent principalement dans la marcation des ruptures chapitrales : nous remarquons que les chapitres sont séparés par des pages blanches, celle-ci portent chacune un chiffre romain qui correspond à la partie à laquelle elles appartiennent.

Ainsi, ces espaces blancs permettent un découpage chapitral numéroté suivant un ordre logique ce qui suggère un texte cohérent et linéaire. De ce fait, le rythme de la lecture est établi et permet notamment au lecteur de marquer des pauses. Ces dernières lui sont toutefois imposées et peuvent parfois le surprendre.

[146] - ARNAUD, J., (1986), *Le cas de Kateb Yacine*, op. cit., p.315.

Citons par exemple le cas du troisième chapitre de la deuxième série de la troisième partie, qui ne s'étale que sur ces quelques lignes :

> *Je sortis avec elle. Mais vers minuit, comme je l'avais prévu, elle me quitta au coin d'une rue, d'un pas rapide et sûr, sans une parole d'adieu – et depuis, pas un signe d'elle, ni de Si Mokhtar, qui prétendit ne pas la connaître sous son nouveau nom (elle venait d'être mariée, m'apprit laconiquement le vieux gredin) – et conclut d'un ton impérieux : « tu as rêvé… reste tranquille. Si tu trouvais, tu serais bafoué, berné, trahi. Reste tranquille.* [147]

Ou encore l'exemple suivant du chapitre neuf de la deuxième série de la cinquième partie qui se suffit à la question suivante :

Les étrangers sont-ils congédiés ? [148]

Dans *Nedjma* le blanc peut avoir d'autres significations. En analysant le texte, on remarque d'ailleurs que ces blancs n'interviennent pas de la même manière tout au long de l'œuvre. Notre propos, dans ce qui suit, est d'expliquer les fonctions de cette forme de division romanesque :

La première explication qu'on pourrait donner au blanc de l'écriture katébienne, est le changement de la perspective narrative. Il s'agit dans ce cas de remarquer la non existence de rapport entre une partie terminée et celle qui suit.

L'exemple le plus illustratif serait celui du premier chapitre de la première partie et le début du chapitre suivant, le lecteur s'aperçoit qu'il n'existe aucun lien (logique, chronologie ou même thématique) entre les deux épisodes racontés. Un changement de perspective est assez clair, puisqu'on est transporté dans un autre décor pour introduire un nouveau personnage.

Dans cette même optique, on remarque aussi le changement de temps. C'est d'ailleurs la deuxième fonction du blanc katébien, à savoir l'ellipse temporelle. Cette dernière se présente sous deux formes : régressive ou bien progressive.

---

[147] - KATEB Y. (1996). *Nedjma*, op.cit., p. 119.
[148] - Ibid., p. 270

L'objectif visé ici est clairement de briser la linéarité du texte, ce qui implique sa soumission à un ordre chronologique contraignant assimilé à un ordre logique illusoire.

Ainsi, en rompant la continuité du texte, les ellipses typographiques facilitent le réaménagement que ça soit d'ordre temporel et/ou spatial du récit. Le texte est alors coupé par un blanc qui marque la fin d'un premier récit. Marquant ainsi le début d'un autre récit et d'autres événements.

Afin de bien illustrer notre propos, revenons à la première et deuxièmes parties de *Nedjma* en sont un excellent exemple. Du fait que la première relate l'épisode du chantier avec l'arrestation de Lakhdar en plus du meurtre commis par Mourad contre M. Ricard. Le récit est dans un premier temps linéaire respectant ainsi une progression assez logique.

Par la suite, on s'attend que l'auteur continu de la même manière, c'est-à-dire qu'il donne une suite cohérente et logique à ce qui précède. Toutefois ce qu'on retrouve est assez surprenant, puisque l'auteur interrompe la linéarité des deux premières parties en introduisant une 3ème partie avec un retour en arrière sous forme de flash-back. Un retour en arrière dans lequel le narrateur raconte comment s'est passée plutôt la rencontre de Nedjma et Lakhdar.

Bien qu'il soit certain que les deux segments du texte sont clairement liés, puisqu'il s'agit du même Lakhdar dans le premier ainsi que le deuxième récit, ce qui porte à confusion est le fait que le second récit semble avoir eu lieu avant le premier, c'est-à-dire que l'auteur a créé, à travers l'ellipse typographique, une autre ellipse d'ordre chronologique, ou encore spatiale, puisqu'il présente des temps et des lieux différents.

En effet, ces espaces blancs permettent aussi à l'auteur de multiplier et alterner les lieux du déroulement du récit.

Le lecteur est souvent transporté à travers deux espaces géographiques différents dans le texte, entre le septième et huitième chapitre de la quatrième partie du texte, par exemple, on passe du Nadhor [149] à la ville de Constantine.

Il a l'impression d'errer d'un lieu à un autre et de faire les mêmes voyages auxquels se sont adonnés les quatre personnages dans leur quête de Nedjma. Ainsi on effectue le trajet Constantine - Bône à plusieurs reprises, en plus du voyage à la Mecque et le séjour au Nadhor…etc. Cette idée de l'errance est liée directement au concept fragmentaire et donc à l'idée même de l'éclatement :

Cela dit, il faut remarquer qu'en dépit de toutes ces différentes scissions, le développement du texte n'est toutefois pas interrompu. Et même si ces coupures sont très fréquentes et très nettes au niveau de la trame textuelle, une forme de cohésion entre les différentes sections est maintenue.

II.2.2.2. Espaces blancs dans *Le Polygone Etoilé*.

Dans *Le Polygone Etoilé* l'utilisation des espaces blancs est visible principalement à travers l'absence de signes et par rapport à l'agencement du texte, l'effacement des parties et chapitres, l'absence de titre/ titres …etc.

En effet, le cas du *Polygone Etoilé* diffère de celui de Nedjma à travers le fait que les différents parties et/ou chapitres sont seulement séparés par des espaces blancs.

D'ailleurs on remarque l'absence absolue de toute marcation chapitrale. Cette absence met en relief la nature des fragments encore plus que leur contenu. Puisque cette coupure va créer une sorte de contraste entre les formes qui s'opposent.

> *Lakhdar ouvrait la marche, et Mustapha luttait contre sa mère évadée de l'exil, en camisole bleue, la tête rasée, au beau milieu de la passerelle, au-dessus de l'abîme, à travers un rideau serré de pluie d'hiver. […]* [150]

[149] - Le lieu de survie des rescapés de la tribu Keblout.
[150] - KATEB Y. (1997), Le Polygone Etoilé, op.cit., p. 168.

Cet extrait est clairement narratif, cependant ce qui suit ne l'est pas. Ceci visible à la forme versifié qu'adopte l'auteur et qui laisse entendre son aspiration poétique :

Une fois la tombe paternelle

Marquée d'une pierre grise inclinée

Quel vent et quel naufrage

Sous le soleil de juin

[…] [151]

Cette pratique de l'espace blanc – si l'on peut se permettre l'appeler ainsi – permet à l'auteur de brouiller les limites des différents genres afin de créer une convergence de ces derniers dans un même texte.

Ô noble hypocrisie

Prétérition d'Andalous

Et composant tous deux

Le même poème, taciturnes

Devant le même séjour désenchanté

Avec des ouf

Bon

Ah

Eh oui

C'est la vie [152]

Dans le *Polygone Etoilé* l'utilisation fréquente de l'espace blanc rappelle celle de son usage dans la poésie où les strophes sont séparées par des espaces blancs. Cette unité n'est pas seulement un ornement du poème. Elle constitue une unité stratégique (de composition, rythmique et/en même temps sémantique.)

[151] - Ibid., p. 170
[152] - Ibid., p. 149

> *« Le blanc n'est pas un effet seulement pour le poème une nécessité matérielle imposée du dehors. Il est condition même de son existence, de sa vie et sa respiration. ».*[153]

En outre, le blanc démarque à plusieurs reprises la forme dialogique qui rappelle l'art scénique. On même aller jusqu'à dire que le style fragmenté du texte est à l'image d'un montage cinématographique (montage, cut, fondu, enchainé…).

Ainsi dans Le *Polygone Etoilé* : les poèmes, les scènes théâtrales, les récits de natures différentes (chroniques historiques, écrit journalistique et descriptions oniriques) cohabitent pour exprimer une image mosaïque d'un texte plus qu'original.

Ces blancs modèlent l'ensemble formel du texte.

Les ellipses typographiques abordées précédemment et présentes aussi bien dans *Nedjma* que dans *Le Polygone Etoilé* coïncident avec une forme d'hétérogénéité dont le principal aspect est une forme de variété générique.

Cette dernière est visible grâce à la juxtaposition principalement de la forme narrative et donc prosaïque, à la forme dialoguée du théâtre et la forme versifiée de la poésie.

Le blanc dans les deux œuvres permet la visibilité, puisqu'il met en relief toutes ses formes de genres bien différents, un métissage générique. L'auteur s'amuse à aligner le fragment poétique que le blanc expose dans bien d'endroit dans le texte.

Le même procédé est maintes fois usé avec des dialogues et monologues afin de les mettre en valeur.

II.3. L'œuvre comme structure profonde

Dans la perspective d'une navigation à l'intérieur du texte et de son contenu, une description de la structure profonde de l'œuvre nous semble nécessaire dans la mesure où ce que nous entendons par ceci est le fait de repérer certaines marques incorporées dans le texte par l'auteur et qui permettraient d'avoir accès au contenu.

[153] - CLAUDEL, P., (1965), « Sur le vers français » dans *Positions et propositions, Œuvres en prose*, Paris, Éditions Gallimard, p. 77.

En effet, le développement d'un thème, d'une histoire, d'une fable, ou d'une intrigue sont des éléments essentiels dans la création de toute œuvre littéraire. Bien qu'il ne s'agisse de détailler l'ensemble de ces éléments, nous allons seulement essayer de décrire

Dans le but d'attirer l'attention sur le fait que les deux œuvres katébiennes ne s'inscrivent pas dans une catégorie bien précise, mais en embrasse plusieurs.

II.3.1. La fable dans *Nedjma*

Nedjma, jugée comme « le texte fondamental de la littérature algérienne »[154], occupe sans aucun doute une place centrale de l'œuvre katébienne.

Son histoire commence avec un poème publié en 1948 dans le Mercure de France[155] intitulé : *Nedjma ou le poème ou le couteau*. Ce texte poétique représente en fait le génotexte de toute l'œuvre katébienne.

Quelques années plus tard, Kateb travaille à l'élaboration d'un roman qui s'appellera *Nedjma* et dont le manuscrit, refusé par les éditeurs, sera maintes fois repris et remanié :

> *Quand je l'ai donné à l'éditeur, il avait 400 pages à peu près, et comme la norme chez les éditeurs est de 250 à 256 pages, mon éditeur m'a demandé de couper car il estimait qu'il y avait matière à un second livre et comme c'était mon premier livre je ne pouvais pas passer outre.* [156]

Cet évènement en lui-même constitue le premier éclatement anticipé de l'œuvre.

Des extraits du roman paraitront en 1955 dans la revue Esprit, ainsi qu'une pièce de théâtre : *Le Cadavre Encerclé*, que l'on peut d'ailleurs considérer comme un fragment détaché ou encore comme une suite possible du roman.

---

[154] - Propos de Tahar Djaout relevé sur la quatrième de couverture de *Nedjma*.
[155] - N°1013, 1er janvier 1948, pp. 69-71.
[156] - KATEB Y. (4 avril 1975) Interview donnée au journal *El Moudjahid Culturel* (Alger) in ARNAUD J. (1986), *La littérature maghrébine de langue française*, op. cit., p. 256.

Ce n'est qu'en 1956 que *Nedjma* parait enfin aux éditions du Seuil. Trois ans plus tard, deux nouvelles pièces sur le même thème et les mêmes personnages: *La Poudre d'Intelligence* et *Les Ancêtres Redoublent de Férocité*[157] viennent s'ajouter au *Cadavre Encerclé* pour constituer le cycle dramatique que Kateb intitule : *Le Cercle des Représailles*[158].

En 1966, un second roman, *Le Polygone Etoilé*, reprend et achève ce qu'il faut bien appeler la geste de *Nedjma*. Il s'en explique lui-même dans une interview publiée par la revue jeune Afrique en 1967 :

> *C'est toujours la même œuvre que je laisserai certainement comme je l'ai commencée, c'est-à-dire à la fois une ruine et un chantier…* [159]

II.3.2. La fable dans *Polygone Etoilé*

Le Polygone Etoilé, se présente comme un complexe montage textuel. L'œuvre a été publiée par les Éditions du Seuil en 1966.

> *Alors pour ce que j'ai gardé et qui est devenu Le Polygone Etoilé ça a été une autre aventure. La période du Polygone Etoilé c'est la période la plus agitée de ma vie, celle où j'étais constamment en voyage, constamment en train de déménager, de perdre mes papiers, ce qui fait que beaucoup de parties du Polygone Etoilé se sont perdues. Il y a même un chapitre que j'ai tout simplement oublié dans la précipitation, dans la version où je voulais le remettre à l'éditeur. En fait, il y a beaucoup d'autres passages qui manquent. C'est dommage dans la mesure où ça avait été très loin dans la recherche de la forme. Ce qui a été sauvé du tas, on l'a appelé Le Polygone Etoilé. Mais en fait, c'est le même livre [que Nedjma]. Seulement si ma vie, à ce moment-là, avait été moins chaotique, ça aurait donné autre chose. Je ne considère pas cette partie comme terminée. Sans doute, un jour je m'y remettrai. C'est-à-dire que je la considérerai comme terminée lorsque j'y aurai ajouté les poèmes, lorsque j'aurai retravaillé La Femme Sauvage. Terminé ou pas, pour le moment je pense qu'il faut y ajouter les poèmes et d'autres morceaux qui restent. A ce moment-là, il faudra éclairer les choses comme*

[157] - Une farce qui débouche sur le thème de *Nedjma*.
[158] - En plus d'un poème : Le Vautour (1959), Paris, le Seuil.
[159] - KATEB, Y., (26 mars 1967), Interview par DUFLOT, J. in, Jeune Afrique, n°324, p. 26-33.

on est en train de le faire aujourd'hui, sur les dates de composition. [160]

Ceci permet de confirmer que l'œuvre s'inscrit dans une continuation de la pratique fragmentaire de l'auteur et qu'il avait commencée avec *Nedjma*, poursuivit plus tard avec *Le Cercle des Représailles*. Et contrairement au roman qui présente une certaine organisation, d'emblée repérable en raison de son découpage en sections et chapitres, même si ces derniers ne respectent aucun ordre, le texte du *Polygone Etoilé* est un texte dépourvu de toute forme de plan.

En effet, comme nous l'avons préalablement relevé le texte se présente sans identité générique et qui semble ne pas/plus obéir aux lois de la tradition des genres. Ceci fait que ladite œuvre jouit d'un statut particulier dans le sens où elle serait l'aboutissement même de l'esthétique katébienne.

Le *Polygone Etoilé* est d'ailleurs annoncé comme « suite » de plusieurs textes aux formes et genres différents. L'œuvre s'ordonne en mouvement désordonné, sans aucune structure quelconque et d'aucune cohérence narrative ou temporelle.

Concernant le contenu, on trouve que le texte comporte plus d'un thème principal. Puisque chaque ensemble de fragments semble raconter un récit différent des autres. D'ailleurs, si l'on se fie au travail de Mhenni[161], ce dernier est arrivé à isoler quatre récits/séquences essentiels constituant la fable du *Polygone Etoilé*[162].

[160] - ARNAUD J. (1982), *La littérature maghrébine de langue française II : Le cas de Kateb Yacine*, op. cit., p. 406.
[161] - M'HENNI M. (2002), *La Quête du récit dans l'œuvre de Kateb Yacine*, Faculté des Lettres et de sciences humaines de Sousse, p. 124.
[162] Ce qui fait que la structure narrative se présente comme suit: 1ère séquence : p.11 - 28, 2ème séquence: p.29 - 32, 3ème séquence: p.33 - 40, 4ème séquence: p.41 - 184.

Chapitre III : *Nedjma*: au-delà du roman

Il est clair à ce stade là que la caractéristique principale de *Nedjma* réside dans le fait qu'elle va à l'encontre des présupposés et rompt avec le modèle romanesque imposé par la tradition occidentale.

Cette rupture repose principalement sur l'éclatement du roman et donc du récit sur le plan narratif. Il s'agira ainsi ici d'envisager le morcellement de la composante narrative en mettant en évidence ses formes et ses structures déconstruites. Ces dernières devraient être perceptible au niveau des : destructions de la linéarité, dispersions spatio-temporelles, diffractions des instances narratives en plus des dispositions narratives enjouées, etc.

Etant donné que ce qui nous intéresse principalement dans cette étude n'est pas la simple idée de l'éclatement du roman mais aussi tous les « comportements génériques » de l'œuvre katébienne. Nous allons, après avoir dégagé les procédures transgressives mises en œuvre, passer à l'analyse de « l'hétérogénéité vive » - pour paraphraser Ricœur- du texte, en somme tenter d'identifier les formes disparates de l'hétérogénéité générique.

Nous essayerons ainsi à préciser, à travers une analyse de la destruction des formes narratives et la superposition des différents codes génériques, dans quelle mesure l'écriture même du texte de notre corpus correspond ou pas aux critères du genre romanesque.

III.1. l'éclatement de la composante romanesque de l'œuvre

Le fait que l'auteur inscrive son œuvre comme étant de la lignée du roman, crée un horizon d'attente particulier chez le lecteur. Ce dernier s'attend au respect de l'auteur d'un certain nombre de règles de la pratique romanesque.

Le roman est avant toutes autres choses une « forme de mise en discours »: qu'il soit oral ou écrit, érigeant des événements organisés dans une figuration conventionnelle du temps et de l'espace.

> *Je propose […] de nommer histoire le signifié ou contenu narratif (même si ce contenu se trouve être, en l'occurrence, d'une faible intensité dramatique ou teneur événementielle), récit proprement dit le signifiant, énoncé, discours ou texte narratif lui-même […]*[163].

Cette construction évènementielle organisée repose principalement sur le fait d'avoir un début et est censée aboutir « quelque part » dans le sens où « tout » a un début, un développement et une fin. Ce qui, habituellement, fait que les évènements d'un récit sont esquissés, structurés en cinq grandes étapes à savoir : un état d'équilibre (situation initiale), élément(s) modificateur(s), une situation de déséquilibre (déroulements de nouveaux faits). Quant à la dernière situation, elle sera introduite par le retour à l'équilibre grâce à un élément de résolution.

Ainsi, traditionnellement, le roman est défini comme un « récit » dans lequel on narre une « histoire », est le plus souvent fictionnelle.

Le récit organise ses actions, ses événements, ses descriptions et assure leur unité pour les assujettir à une même finalité sémantique. Tout, dans un récit, concourt au même but.

Les dites action, les événements et les descriptions se prêtent toujours à une double rationalité, celle de l'enchaînement de type causal ainsi que les enchaînements de cause à effet.

Ces étapes peuvent être schématisées comme suit :

[163] - GENETTE, G. (1972), « Discours du récit », dans *Figures III*. Paris, Seuil, p. 72.

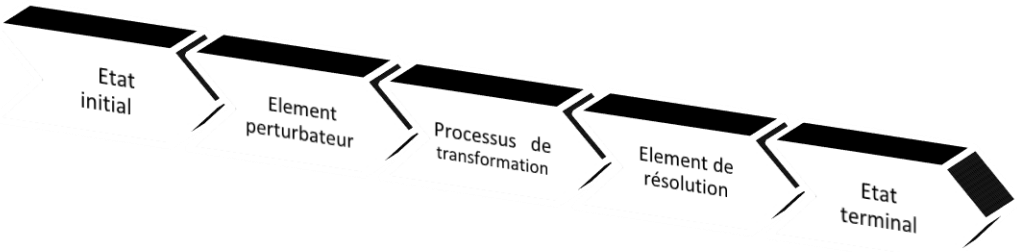

Figure n°3 : Le schéma narratif

Cette succession dans cet ordre présume une linéarité. Bien que celle-ci ne suppose forcément pas une ligne droite, elle implique cependant une évolution logique et une progression spatio-temporelle ordonnée.

Le récit s'organise, ainsi, par rapport à un axe chronologique [164] ou encore à travers des liens logiques [165] ce qui permet de dévoiler la structure du texte.

Selon Ricœur chaque événement doit être lié aux autres événements. Il s'établit ainsi un lien signifiant entre les événements qui contribuent fortement à la progression du récit.

Il apparaît donc nécessaire de déterminer la structure de ce dernier, afin de pouvoir amorcer une analyse du récit.

La structure de la scène narrative est simplifiée à travers son découpage en « séquences ».

Une séquence est l'unité textuelle véhiculée par une même thématique. Le texte contient généralement plusieurs séquences délimitées et démarquées les unes des autres par rapport aux différentes ruptures selon un certain ordre : naturel ou logique. Citons à titre d'exemple :

[164] - Succession temporelle suivant l'ordre naturel : passé, présent et futur.
[165] - Ces liens sont le plus souvent ceux de causalité.

- Les ruptures temporelles : assurent le déroulement des évènements dans le temps. Elles permettent aussi le passage d'un moment-temps à un autre l'autre et naturellement d'un évènement à un autre. Souvent, ce passage se fait selon un ordre chronologique précis (majoritairement progressif).
- Les ruptures spatiales : Le même principe que celui des ruptures précédentes, sauf qu'il s'agit ici du passage d'un lieu à un autre, d'un espace géographique à un autre.
- Les ruptures actorielles : Ce type de ruptures, il permet la rencontre des différents personnages et actants principaux du récit. Ces derniers vont changer – avec l'apparition ou la disparition d'acteurs – au fur et à mesure du déroulement de l'histoire ; selon l'importance et le rôle qui leur sont impartis dans cette dernière.
- Les ruptures logiques : représentent des fait de natures différentes : oppositions, causes, conséquences…etc.

La construction narrative en séquences reflète voire interprètent, en réalité, les étapes « formatrices » de l'intrigue[166] même du récit. Elle est modelée, suivant un schéma narratif progressif, de façon harmonieuse et sans interruption.

Par ailleurs pour les « récits enchâssés », le procédé repose sur l'intégration d'un récit dans un autre plus important désigné comme récit cadre et se fait selon deux modes : l'enchâssement et l'enchaînement[167].

A tous ces éléments précités, s'ajoute l'acte même de narrer assuré par le narrateur, comme « voix » narrative, ainsi que les éléments de point de vue et de focalisation[168]. Ces derniers dévoilent la structure d'une œuvre et décrètent le mode de la narration[169] adopté dans celle-ci.

---

[166] - L'intrigue a la même acceptation d'histoire dans le récit.

[167] - L'enchaînement est constitué de l'ensemble des récits où chacun des personnages ou narrateurs prend la parole à son tour. Quant à l'enchâssement, c'est une sorte d'alternance qui consiste à raconter les deux récits simultanément en interrompant tantôt l'une, tantôt l'autre pour le reprendre à l'interruption suivante.

[168] - C'est un angle de vue choisi par le narrateur pour raconter son histoire et peut être interne ou externe

[169] - La narration selon Genette est « l'acte narratif producteur et, par extension, l'ensemble de la situation réelle ou fictive dans laquelle il prend place. » (GENETTE, G. (1972), « Discours du récit », dans *Figures III*. op. cit., p. 72.)

Le récit, tel qu'entendu ici, renvoie à une forme précise.

Or, au vu de tout cet assujettissement du récit, donc du roman, il n'est pas rare de retrouver des digressions pouvant se hisser au sein même de la trame textuelle du récit.

Lesdites digressions vont avoir pour effet un texte qui rompt avec l'acception traditionnelle et classique du narratif. Elles sont mobilisées, dans le contexte qui nous intéresse, celui de la modernité maghrébine, à travers la pratique de l'écriture fragmentaire et éclatée. Celle-ci, comme vu précédemment, procède par « la déconstruction, le désordre, la pluralité et l'éclatement de la trame textuelle habituellement homogène».

Nedjma fait partie de ces textes qui se manifestent comme récits tout en étant le lieu d'une déconstruction narrative.

L'analyse envisagée du récit de *Nedjma*, est seule qui «s'offre directement à l'analyse textuelle»[170], en plus d'être celle à partir de laquelle les deux autres (narration et histoire) peuvent être envisagées.

III.1.1. (Dé)construction narrative

Il est établi que *Nedjma* présente des écarts de la narration classique. L'œuvre rompt avec l'ensemble des normes romanesques traditionnelles : Originale, rebelle et inclassable.

L'auteur, en procédant par son esthétique fragmentaire, est arrivé à remettre en question la forme scripturale narrative. Son texte est d'ailleurs caractérisé par:

- L'éclatement de la linéarité narrative et l'usage d'un développement en spirale.
- La disparition du narrateur unique au profit d'une pluralité de narrateurs ainsi qu'une multiplication de points de vue.

[170] - GENETTE, G. (1972), « Discours du récit » in, *Figures III*. op. cit., p. 72.

- L'enchâssement par l'usage de « la mise en abime » qui a un effet déroutant sur le lecteur.
- Les ellipses ainsi que d'incessant aller-retour dans le temps.
- La confusion spatiale à cause de l'errance dominante dans le récit.
- La(les) répétition(s) des mêmes scènes, d'images et de mots/phrases.

Nous allons dans ce qui va suivre essayer d'apporter un éclairage sur ces points qui mettent en relief une première forme de l'éclatement du genre romanesque et donc narratif.

III.1.1.1. Destruction de la linéarité

De prime abord, la première remarque qu'on pourrait émettre au sujet du texte katébien couvre la structure narrative de l'œuvre en ce qu'elle est différente de celle traditionnelle du texte narratif.

Usuellement, le texte récit s'organise grâce à l'enchainement : situation initiale, déroulement des événements (annoncé par un élément modificateur), et situation finale. Cet agencement est ce qui définit la linéarité[171].

Ceci qui n'est pas forcément pas le cas de *Nedjma* où l'auteur procède à une désorganisation dès les premières pages : l'incipit instaure une écriture qui « échappe » à la linéarité.

A l'image de la fuite de Lakhdar, de prison, l'effet d'annonce est dès les premières lignes de *Nedjma* [172], que le texte « s'est échappé » aux lois de la lisibilité narrative.

Les séquences narratives se succèdent dans une forme d'entrecroisement et ne reposent point sur une évolution progressive. D'ailleurs l'ordre diégétique[173] qui consiste en un développement selon le schéma : passé, présent, futur n'est pas

[171] - Qu'on pourrait expliquer par un ordonnancement selon aspect durable tout en s'orientant vers une fin.
[172] - « Lakhdar s'est échappé de sa cellule. » (KATEB Y., (1996), *Nedjma*, op. cit., p 15).
[173] - La diégèse fait référence à la conception genetienne de l'univers dans lequel l'histoire se déroule. La diégèse s'oppose plutôt à la description et désigne l'aspect narratif du discours.

respecté et ne coïncide pas avec la progression narrative des évènements dans l'œuvre.

L'écriture et le texte ne progressent pas de pair dans un monde structuré et hiérarchisé. Bien que le découpage chapitral numéroté suggère la linéarité et laisse entrevoir qu'il s'agit d'un ensemble aussi opaque et cohérent.

Le point de départ prend lieu « in media res », et donc « au cœur de l'action ». L'auteur raconte l'épisode du chantier, l'évasion de prison de Lakhdar et la séparation de Lakhdar, Rachid et Mustapha après l'arrestation de Mourad.

Ensuite il passe à la rencontre de Lakhdar et *Nedjma*. Seulement, il ne l'a fait qu'après avoir expliqué l'arrestation de Lakhdar. Cette dernière survient après sa bagarre avec le chef de chantier peu après l'embauche des quatre amis, et se situe juste avant son évasion qui ouvre le roman.

L'exemple démontre que le passage d'une partie à une autre (de la première partie à la deuxième partie) se fait à travers des ellipses, bien qu'il n'empêche guère que le lecteur puisse à établir ses repères et à se situer dans la diégèse grâce notamment aux répétitions à fonction anaphorique.

Certaines de ces répétitions sont littérales à l'image de la reprise du premier chapitre en son intégralité à la fin du texte. Cette fin peut être considérée comme une ouverture. Or « toute œuvre est inachevée. Nos ouvertures n'ont pas de fin »[174] avait annoncé l'auteur algérien.

En réutilisant cette séquence, considérée comme un retour au point de départ est marqué. Ce qui donne une structure cyclique et circulaire au récit. Le lecteur est renvoyé à la case départ après avoir parcouru les 273 pages du livre…

De la métaphore de la chaîne, et/ou de la linéarité du récit, chère aux classiques, Kateb lui préfère la circularité. Cette circularité traverse d'ailleurs tout le récit, ceci s'applique aussi bien à *Nedjma* qu'au *Polygone Etoilé,* et ruine toute tentative, toute possibilité de suivre ou de poursuivre une démarche narrative classique.

[174] - KATEB, Y., (1994), « L'exil, le silence » in, *Le Poète comme un boxeur*. Paris : Seuil, pp.183-184.

La linéarité de la narration censée être une des principales conditions d'être du texte narratif est totalement abandonnée dans le roman de Kateb Yacine.

L'élaboration de la narration des évènements épouse ainsi un trajet cyclique. Cette trajectoire se met en évidence non seulement par les répétitions mais aussi par les mouvements des personnages, leurs parcours imprécis, leurs voyages et leurs déplacements.

Paradoxalement, cette linéarité brisée, n'empêche pas la fluidité de l'enchainement des péripéties qui se complètent, s'enchevêtrent et s'entrecroisent.

Bien que ledit enchainement ne soit logique (le lien de causalité qui est censé relier les évènements de l'intrigue étant aussi brisé), le lecteur a l'impression qu'il n'existe aucun lien entre les évènements, ceux de l'intrigue du texte katébien sont solidement articulés puisque toutes les histoires tournent autour du même personnage : *Nedjma*.

III.1.1.2. Diffraction de l'instance narrative

La conception traditionnelle de la narration va de paire avec une conception identique du narrateur. Gérard Genette, dans son ouvrage Figure III, réduit la définition en littérature du narrateur à qui parle? Ou encore à qui raconte ?

Il est connu par définition, que le narrateur est celui qui raconte l'histoire. Par conséquent il est l'incarnation d'une « voix » scripturale dont la principale fonction[175] est de narrer et de transmettre les faits voire le fil de l'histoire au lecteur.

L'identification du narrateur se fait grâce à celle de la voix qui porte le récit. Celle-ci est expliquée comme : « la façon dont se trouve impliquée dans le récit la narration elle-même»[176].

Or, selon, Genette dans tout récit, il est possible de définir le statut du narrateur à la fois par son niveau narratif et par sa relation à l'histoire qu'il raconte.

[175] - Genette énonce et répertorie cinq fonctions du narrateur au sein de son récit, selon l'impersonnalité ou l'implication voulue. Ces fonctions sont : narrative, de communication, de régie, testimoniale et idéologique. (GENETTE, G. (1972), « Discours du récit » in, *Figures III*. op. cit., p. 261)
[176] - GENETTE, G. (1972), « Discours du récit » in, *Figures III*. op. cit., p. 280

Le narrateur est, dans un premier lieu, toujours extra-, intra-, ou méta[177]-diégétique dans le sens où il peut-être extérieur au récit ou en faire partie.

Dans le premier cas, le narrateur extradiégétique, est effacé complètement et est effectivement ressenti comme lointain, extérieur au récit qu'il raconte. Cependant, même s'il se dissipe totalement, le narrateur peut intervenir à n'importe quel moment du récit pour commenter, émettre un jugement sur l'objet de sa narration. Juger les personnages ou encore expliquer un choix dans la façon de conduire son récit. On peut déceler à cet égard des indices énonciatifs de sa présence.

Alors que pour le deuxième, le narrateur, intradiégétique, est très présent grâce à son implication directe dans le récit avec les personnages. A ce niveau il peut, donc, donner son opinion, expliquer et prendre la parole à la première personne.

En outre, le narrateur est aussi, en même temps, toujours hétéro- ou homo-diégétique. Ces deux notions sont définies par Genette comme suit :

> *On distinguera donc ici deux types de récits : l'un à narrateur absent de l'histoire qu'il raconte […], l'autre à narrateur présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte […]. Je nomme le premier type, pour des raisons évidentes, hétérodiégétique, et le second homodiégétique.* [178]

Le narrateur est dit hétérodégétique s'il est absent en tant que personnage de son histoire narrée, même s'il peut y faire des intrusions en tant que narrateur.

En revanche il est homodiégétique, s'il est présent comme personnage dans son l'histoire raconte. Dans ce cas-là, il n'est pas un simple témoin des événements, mais il est le héros de son récit, ou en est agent. Il est donc fortement présent. Il est dit avec Genette narrateur autodiégétique.

Le narrateur dans *Nedjma* est, selon la dénomination genettienne, à la fois, hétérodiégétique et homodiégétique, dont la narration se fait à la fois de façon intradiégétique et extradiégétique.

---

[177] - Ibid. p. 329
[178] - Ibid., p. 252.

Au départ on a l'impression que le récit va être porté par un narrateur extradiégétique-hétérodiégétique, à la limite omniscient [179]. Ce narrateur premier n'est pas un personnage dans l'ensemble de la première partie. Il est donc hors de l'histoire qu'il raconte.

> *La chambre qu'occupent Mourad et Rachid est moins endommagée par la pluie que celle où Mustapha est installé avec Lakhdar ; aussi dorment-il tous ensemble ; ils étendent l'un des matelas de crin et se couvrent avec l'autre, disposé en largeur ; ils ont les jambes nues, mais la poitrine et les reins sont protégés. Le sol en ciment est frais ; le village est à six cents mètres d'altitude.* [180]

Cependant à la fin de cette première partie, au 12ème chapitre, le narrateur use du je « diégétique » et on peine tout autant que le lecteur à préciser sa nature.

> *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 remplacé par les Corses, tous gardiens de prison, et nous prenons la succession des esclaves, dans le même bagne, près de la fosse aux lions, et les fils des Romains patrouillent l'arme à la bretelle […] A quarante ans je serais libre, ayant vécu doublement ma peine et mon âge, et peut-être à quarante pourrai-je avoir librement vingt ans, Mère le mur est haut !*[181]

La suite de la narration dans le roman de Kateb Yacine se fait de façon alternée. L'auteur divise le terrain narratif entre la première personne du singulier qui use d'un « je » diégétique et l'instance narrative impersonnelle extradiégétique.

Prenons l'exemple du 12ème chapitre de la 3ème partie du roman dans lequel Mourad est un auteur extradiégétique du récit qu'il raconte :

> *Elle [Nedjma] vint à Constantine sans que Rachid sût comment. Il ne devait jamais le savoir, ni par elle, ni par Si Mokhtar.*

[179] - Lorsque le narrateur est omniscient, la focalisation est dite Zero. Le narrateur dans ce cas sait tout sur tout.
[180] - KATEB, Y., (1996), Nedjma, Seuil, p.28.
[181] - Ibid., p.47.

> *La rencontre de Rachid et de l'inconnue avait eu lieu dans une clinique où Si Mokhtar avait ses entrées… Rachid tombait de sommeil. Il s'en retournait chez sa mère, au matin […]* [182]

Ce chapitre relate un souvenir de Rachid confié à Mourad, va être repris dans le chapitre suivant par un nouveau narrateur.

Ainsi au 1er chapitre de la deuxième série (de chapitres) de la 3ème partie, Rachid reprend le récit de sa rencontre avec *Nedjma*, à la première personne.

> *Elle vint à Constantine je ne sais pas comment, je ne devais jamais le savoir. Elle était debout, sombre et distraite, dans le salon d'une clinique où Si Mokhtar avait ses entrées (ayant été l'ami d'enfance du médecin qui était maintenant conseiller général) […]* [183]

Il est important de souligner ainsi que l'auteur dans *Nedjma* écarte le narrateur unique du texte narratif traditionnel en supprimant le point de vue unique (du narrateur omniscient) de son texte. Puisque *Nedjma,* censée être le personnage principal, reste toutefois sans voix tout au long du texte.

Les innovations narratives de Kateb ne s'arrêtent pas à la juxtaposition des narrations internes ou externes au récit. L'auteur va encore plus loin et fait éclater la voix narrative, à travers les paroles des personnages, les interruptions du narrateur extérieur, se voient aussi entrecoupées par d'autres voix.

Ill n'existerait dès lors pas une mais des voix narratives qui racontent l'histoire de *Nedjma*. Ces voix nous viennent simultanément d'un ensemble de personnages du roman. Chacun d'eux prend la parole à tour de rôle pour narrer un évènement qu'ils connaissent (tous) certainement très bien.

La progression de la narration dans *Nedjma* se fait par rapport à l'alternance entre cinq voix narratives. Le « Je » diégétique se distribué ainsi entre plusieurs personnages qui e l'approprient.

Prenons à titre d'exemple s'exprimant à travers son journal.

---

[182] - Ibid., p.113-114.
[183] - Ibid., p.114.

> *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 lui […]* [184]

Mourad et Rachid qui s'emparent chacun -aussi- le « Je » à plusieurs reprises dans le texte. Ou encore, Lakhdar à travers ses « soliloques » où il évoque son enfance.

L'usage du « je » ne prend plus cette forme distincte du narrateur unique mais se décline sur le mode de l'appropriation collective du fait de la multiplication des personnages se reliant – se relayant – quant à son usage. En somme cela s'apparente à une introspection multiple d'un « je »subjectif.

Très souvent dans *Nedjma*, un même événement est raconté à plusieurs reprises mais par des narrateurs différents.

Ce sont donc les mêmes actions et les mêmes situations, perçues selon des points de vue différents rapportées par une multitude de personnages, assurant une variété les effets créés.

L'exemple le plus illustratif de tous est peut-être celui où Rachid et Nedjma, cachés dans la forêt du Nadhor. Mais espionnés cependant par le nègre appartenant à la tribu ancestrale.

La première fois que cet événement est narré, Rachid en est la voix narrative. Il relate comment Si Mokhtar blessé aux orteils, n'arrive pas à comprendre ce qui vient d'arriver.

> *J'étais avec l'oncle Mokhtar et sa fille ; je leur jouais un air de mon invention ; Si 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, qu'il rallumait et soufflait d'un instant à l'autre pour chercher sa tabatière perpétuellement égarée dans l'euphorie de l'herbe assassine…*[185]

Toujours est-il, quelques chapitres plus loin, un narrateur omniscient sera d'un grand secours pour faire comprendre ce qui paraissait être caché dans le premier

[184] - Ibid., p. 89.
[185] - Ibid., p. 145.

récit ; La compréhension, après cette attente de la cause de l'accident mystérieux subi par Si Mokhtar, sera de mise.

> *Mais la nuit avançait. Il se mit brusquement debout, malgré ses pieds bandés, en proie au démon de l'éloquence. Ses pieds saignaient. Je ne pouvais supporter ce spectacle. Par la fenêtre, l'air du haschich nous quittait, mais Si Mokhtar me paraissait de plus en plus bizarre.* [186]

Chaque récit est donc imprégné de la subjectivité du personnage qui raconte la séquence. Ceci permet par la suite d'apporter des informations et des détails qui vont aider à mieux comprendre les événements racontés.

La voix, et avec elle la narration, éclatée et transformée par Kateb Yacine se dissout en un flux continuel de dialogues.

En effet, la multiplication des points de vue et l'éclatement que ceux-ci entraînent, aboutissent à l'effritement de la voix narrative, voire même à son effacement.

Cet effacement de la narration va souvent au profit de l'usage des dialogues. En effet *Nedjma* est une œuvre caractérisée par une surabondance des dialogues.

Ce qui permet dans cette optique de retrouver dans le roman les indices du genre dramatique. À telle enseigne où, le récit romanesque devient conjonctuellement dialogue théâtral. Des chapitres en entier sont écrits sous une forme dialoguée. Cette dernière se dévoile sous forme de monologue intérieur, comme c'est le cas dans les deuxième et sixième partie de *Nedjma*.

> *Fallait pas partir. Si j'étais resté au collège, ils ne m'auraient pas arrêté. Je serais encore étudiant, pas manœuvre, et je ne serais pas enfermé une seconde fois, pour un coup de tête. Fallait rester au collège, comme disait le chef de district. […]*[187]

Il est certain jusque-là que la structure narrative de l'œuvre katébienne se disperse au niveau du texte. Il faudrait insister sur cette dispersion qui se fait de deux

[186] - Ibid., p. 154.
[187] - Ibid., p.59-60.

manières : la première par le biais de la « polyphonie » narrative. La deuxième, grâce à la multiplicité de récits enchâssés ou la pratique de la mise en abyme.

III.1.1.3. Enchâssement des récits :

Les récits enchâssés s'organisent, se construisent sur le principe même de la technique de mise en abyme à travers l'emboîtement d'un récit dans un autre plus important.

Cette forme d'insertion consiste en l'alternance des niveaux narratifs qui tend à raconter deux récits simultanément en interrompant tantôt l'un, tantôt l'autre. Cette prolifération des récits va elle-même favoriser la polyphonie dans le texte, puisque chacun des personnages voire narrateurs va, à tour de rôle, prendre la parole.

Dans *Nedjma* les évènements du récit prennent lieu dans une Algérie sous l'emprise du colon français et s'articulent autour de l'histoire de quatre personnages (Mustapha, Lakhdar, Rachid, Mourad) qui tombent amoureux de *Nedjma*, fille d'un Algérien et d'une Française.

Ce récit présente la fable principale dans laquelle s'imbriquent tout au long du texte des « micro-récits »[188] des personnages par le biais de différents procédés narratifs à l'image de l'ellipse.

Ce procédé perturbe la linéarité de la narration et crée son opacité. Ainsi l'évolution des principaux protagonistes est narré de façon fragmentaire et décousue, comme si chaque péripétie et chaque évènement constituait une pièce différente d'un puzzle.

A chaque fois les plans du texte sont bouleversés, si l'on peut se permettre de paraphraser Kateb, puisque le narrateur, au moment où le lecteur retrouve le fil de la narration, propose de (le) replonger dans une valse de récits.

Il ne lui permet pas de découvrir le dénouement du premier récit et le passe à un autre, sans jamais satisfaire sa curiosité, ni assouvir sa soif.

[188] - Par micro-récit nous entendons « unité narrative d'au moins un paragraphe » par opposition à « macro-récit », ou le récit compris dans sa totalité.

Le lecteur ainsi suspendu entre plusieurs récits, tente de lier en s'essayant à retrouver le fil conducteur qui pourrait déceler un lien possible, sans y parvenir nécessairement. Cela revient au fait aussi à ce que l'auteur privilégie une forme éclatée du récit, refuse la narration strictement linéaire et s'inscrit dans le mouvement moderne de la construction/déconstruction de l'œuvre.

Comme en témoignent les récits de Mourad et de Rachid - 1er chapitre de la troisième partie - sont à la fois éloignés et juxtaposés.

> *Trop de choses que je ne sais pas, trop de choses que Rachid ne m'a pas dites ; il était arrivé dans notre ville en compagnie d'un vieillard nommé Si Mokhtar, qu'il traitait le plus familièrement du monde ; Si Mokhtar aurait volontiers parlé à n'importe qui, si Rachid (on savait seulement qu'il s'appelait Rachid), [...].*[189]

Le récit est construit sur plusieurs niveaux. Sur le premier plan : c'est Mourad qui, depuis sa cellule (dans le présent), se remémore le récit de Rachid, quand il est parti à la recherche de *Nedjma*. Dans ce même récit, Rachid raconte à Mourad ce que Si Mokhtar lui a dit concernant la geste de keblout et les origines mêlées de *Nedjma* et des autres personnages.

Ce roman, n'est ni récit ni histoire à part : dans le sens où tout s'entrelace (l'origine, l'histoire et le destin), mais plutôt de plusieurs histoires, voire de bribes d'histoires qui se confondent.

Toutefois, la confusion, toutefois, dépasse même les limites de l'œuvre romanesque de Kateb et ss'étend à plusieurs autres de ses œuvres tel que *Le Cercle des Représailles* et *Le Polygone Etoilé*. Ce dernier, d'après Gilles Carpentier, n'est autre qu'un prolongement du souffle de *Nedjma*[190].

III.1.1.4. Ellipses

Dans la pure tradition romanesque, l'ellipse, dans un récit, consiste à omettre certains éléments ou même des parties de l'histoire, afin de permettre un effet d'accélération du rythme narratif.

[189] - KATEB, Y., (1996), *Nedjma*, Seuil, p.99
[190] - CARPENTIER, G., (1997), « Préface » in, *Le Polygone Etoilé*, (KATEB, Y.), Seuil.

Kateb Yacine use du style elliptique visible dans un premier lieu au niveau de la disposition et de la forme même du texte. Il esquisse dans son texte une succession de phrases courtes évoquant une réalité par touches successives.

Ils étaient maintenant dix-neuf dans la salle.

Le coiffeur Si Khelifa hurlait toujours.

La lourde porte s'était ouverte quatre fois.

Tayeb n'était pas revenu. ON fusillait tout près. [191]

Cet usage met en valeur, par la même occasion, l'emprunt de la forme poétique caractérisée principalement par la forme concise de ses unités.

En deuxième lieu, l'ellipse est aussi et surtout temporelle dans *Nedjma*. Elle opère au moment où le récit et avec lui le lecteur se retrouvent projeté dans un temps autre que celui du présent de la narration.

Cette ellipse existe de deux manières dans un récit: une ellipse régressive et/ou une ellipse progressive.

Par exemple lors de la discussion de Rachid avec l'écrivain[192], de l'histoire de Mourad et de son procès à la suite du meurtre qu'il avait commis. On remarque que le chapitre suivant retrace un fragment de l'enfance de Lakhdar[193]. L'auteur ici utilise une ellipse régressive avec un véritable grand saut en arrière.

Or, nous observons que l'ellipse est progressive à travers un changement temporel avec l'introduction de la formule « 3 ans » au moment où Rachid confie : « Longtemps que je suis sans travail, trois ans, que je n'ai rien devant moi. »[194] Ce qui permet au récit d'avancer à une vitesse infinie.

Ou encore l'exemple suivant ou le narrateur raconte les faits sans donner tous les détails.

Il faut lutter contre les rêves.

[191] - KATEB, Y., (1996), *Nedjma*, Seuil, p. 64.
[192] - Ibid., p. 202.
[193] - Ibid., p. 207.
[194] - Ibid., p. 39.

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. [195]

D'ailleurs le chapitre en entier est écrit sous la forme de « laps de temps » aussi infini que bref. Cette pratique est d'ailleurs présente à plusieurs reprises dans le roman et confirme le caractère hétérogène de l'œuvre de Kateb Yacine.

Enfin, il faut dire aussi que l'usage de l'ellipse permet à l'auteur de diminuer les parties narratives, augmente le nombre de dialogues et autre forme étrangère au roman classique, ce qui permet sa transformation.

III.1.1.5. Répétitions

Dans la pratique moderne romanesque, la répétition est utilisée comme procédé « subversif » des règles du genre.

En ce sens, qu'elle est transgressive, puisqu'elle porte atteinte à l'homogénéité du texte dans lequel elle existe. Et à contre-courant de l'ellipse, la répétition volontaire révèle et relève un questionnement même du sens, puisqu'elle exige qu'on parle « pour dire quelque chose ». Ainsi elle est, d'un côté, le moyen adéquat pour mettre en valeur des mots, des phrases et des passages chargés de sens.

D'un autre côté, la répétition trace un cercle et favorise un développement en spirale de la narration. Elle permet au texte d'évoluer sans début ni fin et de créer le mouvement qui module le texte.

Ainsi est le cas dans *Nedjma*, la répétition reflète les mutations du texte et les mouvements des personnages. Elle dévoile la différence, le changement qui se reflète sur le développement du récit.

[195] - Ibid., p. 215.

Les redondances sont multiples allant du mot à l'expression voire jusqu'au passage.

Fallait rester au collège, comme disait le chef du district.

Fallait rester au collège, au poste.

Fallait écouter le chef de district. [196]

L'usage des répétitions dans cet exemple est loin d'être involontaire. Elles sont liées au regret exprimé tout au long du chapitre et une sorte de quête obsessionnelle d'un temps perdu qui s'est soldé par une forme de musicalité.

L'auteur reprend aussi des événements identiques, qu'il accompagne quelques fois de quelques légers changements, qui contraignent le récit à tourner en rond.

Tel est le cas du récit de Rachid (12ème chapitre de la troisième partie) qui est narré à la troisième personne par Mourad.

« Elle vint à Constantine sans que Rachid sût comment. Il ne devait jamais le savoir »[197], dit Mourad parlant de Nedjma. Le récit est raconté depuis sa prison en essayant de se remémorer ce que Rachid lui avait révélé à son arrivée à Bône dans cette chambre où Mourad l'avait hébergé malade.

Ce même récit est repris avec l'introduction d'une variation qui concerne le narrateur au chapitre suivant. Cette répétition marque le développement du même récit raconté mais cette fois à la première personne par Rachid lui-même.

« Elle vint à Constantine je ne sais comment, je ne devais jamais le savoir »[198]. Cette réduplication est soulignée par une simple modification du pronom.

La fonction de ce procédé – ici – de marquer le déplacement de la parole, de Rachid à Mourad, et participe ainsi à l'aspect polyphonique de l'œuvre.

[196] - Ibid., p.60.
[197] Ibid., p.113.
[198] Ibid., p.114.

Il n'est pas vain de le répéter, que grâce à la répétition l'auteur justifie la forme circulaire de l'œuvre illustrée parfaitement dans la reprise d'un moment stratégique : de la fuite de Lakhdar de prison, disposée de manière symétrique au début et à la fin de l'œuvre.

Cette reprise participe de manière directe à l'élaboration de la structure de *Nedjma* et l'ouvre ainsi à : la possibilité, l'inachevé et à l'infini.

III.1.2. Le temps

Le temps de la narration implique principalement la relation entre l'acte de narrer et l'histoire. Ainsi semblerait-il essentiel de se poser la question : quelle est la position temporelle du narrateur par rapport aux faits racontés ? En d'autres termes arriver à le situer sur l'axe de s temps concernant les évènements est-il possible ?

Un narrateur peut donc choisir de présenter les faits dans l'ordre où ils se sont déroulés, selon leur chronologie réelle, ou bien il optera pour les raconter dans le désordre qui constitue ce que Genette désigne par l'« anachronie»[199].

Il est bien clair sur ce point que *Nedjma* évolue dans un univers narratif aux règles perturbées. Avec une linéarité éclatée, Jacqueline Arnaud n'hésite pas à signaler que « la chronologie de Kateb n'est pas absolument rigoureuse »[200], Kristine Aurbakken pense quant à elle que le roman représente une construction sous forme d'« un ensemble hétéroclite de fragments » ne manquant toutefois pas de « cohérence interne »[201].

Par contre, Marc Gontard parle, quant à lui, d'« un récit passablement embrouillé ». Il faudrait noter qu'Arnaud a toutefois critiqué les propos de ce dernier.

Le désordre narratif abordé précédemment est fortement lié à la multiplication des récits mais surtout aux anachronies qui déroutent le lecteur.

---

[199] - Les anachronies narratives s'effectuent à partir d'un degré zéro idéal, qui est la parfaite coïncidence temporelle entre le récit et l'histoire.

[200] - ARNAUD, J., (1982), *Recherches sur la littérature maghrébine de langue française. Le cas de Kateb Yacine*. Op.cit., pp. 728-730.

[201] - AURBAKKEN, K., (1986), *L'Etoile d'araignée: une lecture de Nedjma de Kateb Yacine*. Paris, Publisud, p. 175.

Précisons à ce point, que le terme d'«anachronisme» est considéré dans le sens d' « état de décalage ». Le décalage ici est par rapport au temps de l'évolution de la narration ; dans l'œuvre katébienne au il en est si flagrant point où le lecteur ne sache plus en quel ordre situer les différents évènements et histoires du texte. Dans la même perspective Genette, défini les «anachronies narratives» comme «les différentes formes de discordance entre l'ordre de l'histoire et celui du récit»[202].

Les événements sont inscrits dans une idée de discordance temporelle dans le sens où ils ne sont pas présentés selon un ordre logique et ne progressent pas dans un ordre chronologique « précis », ce qui rend très difficile la lecture du livre.

Dans *Nedjma*, la progression adoptée occulte l'alinéa (l'ordre) chronologique. Elle constitue « un vaste mouvement de va-et-vient » [203] avec comme base d'un temps présent, une sorte de « position clé » qui correspond à l'épisode du chantier et l'évasion de Lakhdar. Kateb annonce dans le même texte que « l'absence d'itinéraire abolit la notion de temps »[204] ce qui fait que les personnages, le texte et la lecture se font dans une forme d'illusion de progression.

La continuité des événements n'est pas évidente, et, le rythme linéaire de la chronologie habituelle du récit est rompu pour ne pas dire quasi inexistant.

Le récit principal de ce fait est enveloppé dans plusieurs autres récits qui viennent s'imposer et perturber le bon fonctionnement de l'histoire, du récit premier. On remarque aussi l'absence relative d'indices permettant de cerner les séquences narratives les unes par rapport aux autres.

En outre le désordre règne dans le roman. Les histoires interrompues en leur milieu donnent l'impression que le texte n'avance pas vers une fin précise. Les événements qui y surviennent ne répondent à aucune logique.

On peut dire que l'auteur possède une conception assez particulière du temps. Cette dernière est anti-chronologique puisqu'elle permet entre autres l'intrusion, l'inattendue, les ellipses temporelles (annoncées par des blancs). La temporalité

[202] - GENETTE, G., (1972), *Figures III*, op. cit., p .78.
[203] - Ibid.
[204] - KATEB, Y., (1996), *Nedjma*. Op.cit., p.38.

traditionnellement linéaire est brouillée à cause de l'émergence des discontinuités et d'incohérences temporelles d'un monde simultané, passager et bref.

L'auteur introduit, à plusieurs reprises, certaines scènes du passé dans le présent sous forme d'analepses, mais aussi par l'intrusion inattendue de scènes futures sous forme de prolepses. Ce qui explique sa préférence pour une temporalité fragmentaire, achronologique, disloquée, incomplète, ou stagnante.

Avant de mentionner l'utilisation des analepses et des prolepses, nous nous sommes intéressés à une nouvelle forme d'écriture utilisant les flashbacks[205].

III.1.2.1. Les flash-back :

Etymologiquement, un flash-back désigne un retour en arrière. Ce dernier est responsable d'une interruption du déroulement chronologique d'un récit. Cette rupture se cacactérise par un rappel d'événements passés.

Le mot date en français de 1923. Le procédé est apparu dans le domaine cinématographique avant d'être adopté comme technique littéraire, depuis plusieurs années. Dans la plupart du temps il est lié à « l'image – un flash ».

Sa fonction est purement littéraire. L'usage du Flash-back permet de raconter un souvenir, un évènement antérieur. Ainsi l'image du passé devient ce que le lecteur « perçoit » au présent au point d'oublier qu'il s'agit d'un flash- back.

Le narrateur décide du moment où le personnage et/ou les personnages sont sujet à un retour en arrière afin de faire durer le suspense en apportant une sorte d'attente.

Le flashback dans ce cas est une forme de « plongée dans les abîmes d'un personnage » puisqu'il permet de justifier une réaction, un comportement. Il [nous] donne des détails sur les personnalités des personnages. Il permet dans un sens d'avoir un peu plus d'information. Toutefois, il peut laisser parfois une grande part à l'imaginaire, puisqu'il ne fait qu'alluder.

[205] - BARTHES, R., (1966), « Introduction à l'analyse structurale des récits » in, *L'analyse structurale du récit*, Paris, Seuil. Communications n°8.

Dans *Nedjma*, on peut aller jusqu'à dire que toute l'œuvre fonctionne comme un flash-back. Entre les premier et dernier chapitres, le lecteur assiste à un long, et même très long, flash-back à l'intérieur duquel il est de nouveau confronté à d'autres flash-backs.

La scène de l'arrestation de Lakhdar, dans *Nedjma*, conséquence de sa bagarre avec le chef de chantier peu après l'embauche des quatre amis, s'inscrit dans un cet usage. Partant du principe que le flash–back repose sur le renvoi à une image, la scène dans laquelle Lakhdar se fait arrêter confirme l'application du procédé par l'auteur.

> *« Ce n'est pas la première fois », songe Lakhdar, en baissant les menottes vers son genou pour se gratter. « Ça fait un peu plus d'un an… » Lakhdar se voit dans la prison, avant même d'y arriver, il est en cellule, avec une impression de déjà vécu […].*[206]

Le même principe est appliqué au 5ème chapitre de la troisième partie, avec cette scène [de Mustapha] :

> *Mustapha tourne le dos à Mourad, et s'assied sur un ponton… « Elle était revêtue d'une ample cagoule de soie bleu pâle, comme en portent depuis peu les Marocaines émancipées ; cagoules grotesques ; elles escamotent la poitrine, la taille, les hanches, tombent tout d'une pièce au chevilles ; pour un peu, elles couvriraient les jambelets d'or massif (la cliente en portait un très fin et très lourd)… Ces cagoules dernier cri ne sont qu'un prétexte pour dégager le visage, en couvrant le corps d'un rempart uniforme, afin de ne pas donner prise aux sarcasmes des puritains… […]Elle avait ôté sa cagoule ; je l'aurais reconnue entre toutes les femmes, rien qu'à ces cheveux… ».*[207]

La scène s'opère à travers des juxtapositions de récits qui vraisemblablement, sont étrangers les uns aux autres.

La rencontre, en tant que scène longtemps différée, de Lakhdar et Nedjma après les manifestations du 0 mai 1945, n'est pas sans rappeler une deuxième de

[206] - KATEB, Y., (1996), *Nedjma*, op.cit., p. 58.
[207] - Ibid., pp.79-80.

Lakhdar arrivé à Bône pour se faire oublier chez elle. Et quand Lakhdar rend visite à cette cousine qu'il ne connait pas.

Non seulement le flash-back permet de nous faire « adhérer » au personnage, à ses pensées, voire de connaître des détails jusque-là inconnus de sa vie.

Mais – à travers ces exemples – nous avons l'impression que le narrateur utilise le flash-back de son récit, comme digression, à travers laquelle on découvre petit à petit le personnage, une partie de son histoire, une action qui mérite d'être racontée.

Or, cette digression n'est pas l'unique procédé qui marque l'ellipse temporelle. En effet, en plus du Flash-back, deux autres types de distorsion se rattachent à la notion du temps : celle de la prolepse, ou le fait de narrer d'avance, et l'analepse, qui consiste à narrer après coup.

III.1.2.2. Les analepses

Les analepses sont définit comme :

> *[D]es retours en arrière qui permettent d'évoquer après coup un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve. En intégrant dans la narration des faits plus anciens, elles permettent de justifier les conjonctions les plus surprenantes…*[208]

Le temps dans L'œuvre de Kateb Yacine est amorcé au point où sont morcelés en textes où le passé, le présent et le futur du personnage s'entremêlent.

Bien que l'auteur précise dès le début du texte le cadre temporel de l'ensemble du roman, qui s'étend de mai 1945 au printemps 1946, le développement de la narration se fait avec de nombreuses analepses.

Les analepses dominent l'œuvre katébienne, ce qui suit illustrece procédé narratif d'exemples du texte.

L'analepse concernant la première arrestation de Lakhdar :

[208] - RULLIER- THEURET, F., (2001), *Approche du roman*, Paris, Hachette, p. 55.

« Le printemps était avancé, il y a un peu plus d'un an, mais c'était la même lumière; le jour même, le 8 mai, je suis parti à pied. Quel besoin de partir? J'étais d'abord revenu au collège après la manifestation; les trois cours étaient vides. J'avais les oreilles semblables à des tamis, engorgées de détonations; je ne voulais pas le croire. Je ne croyais pas qu'il s'est passé tant et tant de choses. ».[209]

Chapitre 3 de la deuxième série : l'auteur aborde les deux arrestations de Lakhdar : celle qui suit le coup de tête donné à Ernest sur le chantier, en train de s'accomplir, et l'autre, évoquée par l'analepse.

Les deux épisodes sont présentés conjointement : la première déclenche le souvenir de l'autre et permet ainsi au narrateur d'introduire, au titre de la première fois, l'événement des manifestations du 8 mai 1945, à travers l'histoire d'un des personnages principaux.

Cet événement sera repris encore aux : cinquième, sixième et septième chapitres un peu plus longuement et avec un peu plus de détails.

Et encore, évoqué, cette fois, en une phrase seulement au huitième chapitre : « […] Le 8 mai a montré que la gentillesse de ce marin peut faire place à la cruauté ; ça commence toujours par la condescendance… […] »[210].

Tout comme la manifestation du 8 mai 1945 qui sera, elle-même, décrite dans un style concis, avec des phrases courtes au 2ème chapitre de la première série de la 6ème partie :

Aujourd'hui, 8 mai, est-ce vraiment la victoire ?

Les scouts défilent à l'avant Lakhdar et Mustapha marchent côte à côte

La foule grossit. [211]

Mustapha reviendra sur le même évènement dans le chapitre suivant. Il note sur son carnet la date précise de son arrestation, à savoir le 13 mai 1945. : « Je fus arrêté le lendemain matin.» 212.

[209] - KATEB, Y., (1996), *Nedjma*, op.cit., p. 58.
[210] - Ibid., p. 70.
[211] - Ibid., pp. 243-246.

Le même chapitre se clôt avec, en italique: « Un billet pour l'express Constantine-Bône, SVP ». En outre, l'histoire de Mustapha, qui s'en va à Bône, se retrouve à la dernière section alors que celle de Lakhdar prenant le même express est narrée au 5ème chapitre de la deuxième série, comme celle d'un inconnu bien qu'au même moment Lakhdar est déjà dans le train au chapitre VIII de la même section.

D'autres analepses apparaissent dans le texte selon des évènements précis et clés de l'histoire des personnages katébiens.

a. Les analepses concernant l'enfance et l'adolescence de Lakhdar.

Cette analepse renvoi à un passé assez lointain. Elle s'étale sur les 12 chapitres de la cinquième partie du roman et est surtout focalisée sur une époque bien précise, celle de l'enfance de Lakhdar et de Mustapha.

> *A la longue, Lakhdar est enlevé de ferme en ferme. Battu. Délivré du moindre lingot de galette. La peau ouverte à chaque haie. […]* [213]

Dans le cinquième et huitième chapitre, l'anecdote est révélée par Mustapha.

> *Notre institutrice, les parents ont le droit de rire devant elle. Elle vient de loin.*
>
> *Melle Dubac.*
>
> *Cliquetis du nom idéal.* [214]

L'analepse continue au dernier chapitre qui parle de la période d'adolescence passé au Lycée de Sétif et se termine avec l'exclusion de huit jours de Mustapha : « Mustapha n'écoute plus. Exclu pour huit jours. »[215].

b. Les analepses qui remontent à l'histoire ancestrale.

Dans le 5ème chapitre, de la première série, de la troisième partie du roman : Si Mokhtar révèle l'histoire de la tribu dont ils sont tous issus. La geste de Keblout.

---

[212] - Ibid., pp. 229-237.

[213] - Ibid., p. 208.
[214] - Ibid., p. 219.
[215] - Ibid., p. 238.

En fait, le récit de Rachid, qui relève de l'onirique et du légendaire, n'est autre que le récit des tribus ancestrales du Nadhor, dans l'Est du pays, commandées par Keblout et considérées comme les fondatrices de la nation algérienne.

Le passé ancestral dont parle Rachid est d'ailleurs un thème central dans le roman.

c. Les analepses du pèlerinage de Rachid à la suite de Si Mokhtar à la Mecque.

La fonction principale de ces analepses est d'expliquer. Ces analepses fonctionnent comme des récits seconds enchâssés dans le récit premier du narrateur.

Le narrateur raconte pour donner un arrière-plan au récit premier. Dans la deuxième série de chapitre de la 3ème partie, Rachid s'octroie le rôle du narrateur. Il dévoile l'histoire qui a eu lieu sur le bateau du pèlerinage à la Mecque, et où Si Mokhtar lui a révélé le récit mythique de la tribu.

III.1.2.3. Les prolepses

La prolepse constitue une anticipation d'évènements postérieurs par rapport à un point de rupture dans le futur du récit. Ainsi toute forme d'allusions, de prédictions ou même de pressentiments comptent pour être une prolepse. Remarquons que dans la tradition romanesque la présence de cette dernière est moins fréquente que celle de l'analepse.

Dans le cas de *Nedjma*, cette pratique est moins présente que la figure inverse. Cependant, on a pu en relever quelques-unes.

> Lakhdar s'est échappé de sa cellule.
>
> *A l'aurore, sa silhouette apparait sur le palier ; chacun relève la tête, sans grande émotion.* [216]

Le début du roman retraçant la fuite de Lakhdar peut être considéré comme prolepse dans le sens ou la narration de l'évènement a été anticipée, chose que l'on pourrait confirmer par la répétition de la séquence à la fin du roman.

[216] - Ibid., p. 15.

En réalité, le roman s'ouvre sur un épisode qui se déroule en 1946 et agit comme une prolepse, si l'on considère comme point de fuite d'une perspective historico-sociale l'année 1945, sa position temporelle dans la diégèse, son poids référentiel et ses incidences.

> *A quarante ans je serai libre, ayant vécu doublement ma peine et mon âge, et peut-être à quarante pourrai-je avoir librement mes vingt ans, Mère le mur est haut !* [217]

Cette prolepse représente une forme de prédiction.

III.1.3. L'espace

Il existerait deux façons de concevoir la notion d'espace dans le texte romanesque. La première, selon laquelle cette dernière concerne dans un premier temps les lieux géographiques qui encadrent le déroulement de l'histoire ou bien l'espace textuel et donc structure proprement dite ainsi que la disposition du texte.

Vu qu'on a déjà abordé la deuxième conception dans un chapitre précédent nous allons nous intéresser plutôt à l'espace lié au contexte spatial de l'histoire c'est-à-dire : là où les évènements ont [eu] lieu.

Pour l'étude de la spatialité du roman, Goldenstein attire l'attention sur trois grandes questions auxquelles il faudrait répondre: Où se déroule l'action ? Comment l'espace est-il présenté ? Et pourquoi a-t-il été choisi ?

Blanchot affirme que « L'espace dans une œuvre, n'est pas la copie d'un espace strictement référentiel, mais la fonction de l'espace du monde et de celui du créateur. » [218] L'écrivain dans une œuvre décrit et crée ses propres espaces. Le roman étant principalement un travail de fiction, les lieux ne sont pas identiques, bien qu'ils entretiennent des rapports, avec les milieux réels. L'auteur les matérialise à sa manière.

En outre, la notion d'espace représente l'un des principaux éléments par lequel se lient les actions du récit :

[217] - Ibid., p. 47.
[218] - Cité par ACHOUR C. et REZZOUG S., (2009), *Convergences Critique*, Office des publications universitaires, p.205.

> *La narratologie nous a appris à considérer l'espace d'une fiction comme le cadre autour des actions, comme la scène d'un théâtre où se déroule l'action.* [219]

En effet, dans l'univers romanesque et donc narratif, une étude de l'espace repose logiquement et automatiquement sur la focalisation de la narration selon laquelle sont présentés les événements de l'œuvre.

C'est donc en rapport avec le point de vue du narrateur que démarre l'analyse de l'espace romanesque. Qu'il soit ouvert ou opaque. Il dépend principalement de l'intervention du narrateur dans la représentation de l'espace fictif.

Ainsi un narrateur omniscient, et par conséquent ubique, ou un encore extradiégétique permet une expansion et une délimitation de l'espace romanesque grâce à une vision globale. Or un narrateur intradiégétiquee, dont la vision est limitée, dévoile les lieux au fur et à mesure. Par conséquent l'espace est réduit aux lieux où se meut le narrateur.

Dans *Nedjma*, nous l'avons souligné, le narrateur est multiple, ce qui conduit logiquement à une sorte d'éclatement de la spatialité dans le roman. L'auteur présente plusieurs localités et les actions prennent lieu dans plusieurs décors.

Nous proposons une brève lecture des principaux signes et indices de l'éclatement qui surviennent au niveau du cadre spatial du roman.

L'intrigue katébienne est portée à travers un espace hybride, un lieu déclassé, entre ruine et chantier. Il est suggéré par le biais des lieux et de quelques espaces récurrents.

Le chantier est cet espace qui inaugure le roman. Cet endroit peut être considéré comme site dans lequel, deux idées contrastnt, s'associent – à savoir le début et la fin – marqué par la vie et la mort et dédié à la construction ainsi qu'à la

[219] - TYGSTRUP, F., (2001), « Espace et récit », dans VION-DURY, J., GRASSIN, J-M. et WESTPHAL B. (dir), *Littérature et espace*, Limoges, Pulim, p.58.

déconstruction[220]. C'est le lieu qui marque le début de la lecture, le début du texte et de l'aventure, mais c'est aussi celui avec lequel ils arrivent à terme.

La prison, la cellule sont des espaces clos qui signifient l'enfermement et la délimitation spéciale. Ils provoquent ce sentiment d'enfermement. Mais aussi à travers lesquelles émerge l'espoir de la liberté.

Il devient l'endroit d'où se dévoilent d'autres récits puisque les personnages s'expriment par le biais des paroles ou des dialogues et parfois par un dialogue interne : le monologue.

En regard de la multiplicité des lieux, des villes, et des objets à décrire, on remarque une grande richesse onomastique.

L'espace katébien, à l'instar du temps, fait éclater à sa manière la cohérence du récit. Résumable en quelques repères géographiques, l'espace se divise en deux catégories : d'un côté, l'Occident représenté par la France. D'un autre côté l'Orient réduit à l'Algérie et la Mecque. Manifestement, cet espace clé fait resurgir l'opposition entre les deux camps. L'opposition à l'oppression et l'attachement à sa propre appartenance.

Le rôle de l'espace est (essentiellement) de permettre à l'intrigue d'évoluer linéairement. Dans le cas de *Nedjma*, la multiplication des lieux s'associe aux déplacements des personnages.

Ce qu'on remarque aussi est ce déplacement constant des personnages [comme] cité précédemment.

Prenons l'exemple de Rachid voyageant de ville en ville : en Tripolitaine comme appelé puis déserteur. A Port-Soudan avec Si Mokhtar. Au Nadhor ancestral avec Si Mokhtar et Nedjma. A Bône, en prison…etc. pour conclure ses périples dans sa ville natale qu'il ne va plus quitter dès lors.

[220] - Cela va être aussi confirmé dans *Le Polygone Etoilé*.

D'ailleurs tous ses déplacements se font en parallèle avec ceux du personnage de Nedjma. Ce qui fait que l'espace même de l'œuvre est organisé à travers (et par) elle :

> *De Constantine à Bône, de Bône à Constantine voyage une femme… C'est comme si elle n'était plus ; on ne la voit que dans un train ou une calèche, et ceux qui la connaissent ne la distinguent plus parmi les passantes ; ce n'est plus qu'une lueur exaspérée d'automne, une cité traquée qui se ferme au désastre ; elle est voilée de noir. Un nègre l'accompagne, son gardien semble-t-il, car il a presque l'âge du vieux brigand dont il abrégea l'existence, à moins qu'il n'ait épousé la fille présumée de sa victime, après l'avoir maintenue de force au Nadhor et veillée nuit et jour devant le campement des femmes… Elle voyage parfois sous sa garde, voilée de noir à présent, de Bône à Constantine, de Constantine à Bône.* [221]

Selon les propos de Rachid, Nedjma a été perdue. Lui, comme tous les autres personnages, mais aussi le lecteur, l'ont définitivement perdu. Elle est partout mais nulle part. Flottante et errante. Elle devient – à cet effet – symbole de l'instabilité.

Barthes a beaucoup expliqué la notion ville : « La structure de la ville est celle de discours, elle s'organise en unités discrètes équivalentes à des catégories grammaticales ou sémantiques. L'alternance, l'opposition et la juxtaposition de ces éléments donnent lieu à la signification »[222].

Les allers-retours des personnages sont en fait un reflet de la façon par laquelle le texte a été écrit :

> *Quand j'ai écrit Nedjma, on a beaucoup parlé de technique, etc., mais au fond le mouvement, si on veut tout réduire à un seul mouvement, c'est tout bêtement l'écrivain qui commence à créer en partant d'un point. A la fin, il arrive à un autre point, il se relit et il s'aperçoit qu'il n'a pas tout dit. Quand il se met à écrire, ce qui sort n'est pas tout ce qu'il avait en lui. Alors on repart, on revient à son point de départ et on essaie une autre foulée, revenir au même point mais par un autre chemin. Et entre-temps, on défriche.* [223]

---

[221] - KATEB, Y., (1996), *Nedjma*, op. cit., p.196.

[222] - ROLAND, B. (1997), « sémiologie y urbanisa » in *La aventura semiologia*, Barcelona, Paidos, pp.258-259.

[223] - KATEB, Y., (1994), « L'artiste habité (le polygone et dédale) » in, *Le poète comme un boxeur*, op. cit., p. 177-178.

L'auteur justifie – dans ce qui précède – sa pratique d'écriture mais aussi la structure assez originale de son œuvre qui consiste en un patchwork de fragments.

La notion des villes se transforme en un élément chargé d'action et participe de fait à la narration.

Ainsi, la topologie singulière de *Nedjma* introduit un éternel retour et une pensée du « cycle » dans les formes linéaires du genre romanesque.

Dans l'univers romanesque la notion du temps est indissociable de celle de l'espace, ce qui fait que l'éclatement de la première présume, et être, soutenu par celui de la deuxième.

Le fonctionnement des deux notions participe au morcellement de la linéarité du récit.

C'est le déclencheur de l'évènement. Il est à la fois indicateur d'un lieu et créateur narratif, mais « l'utilisation de l'espace dépasse pourtant de beaucoup la simple indication du lieu. Elle fait système à l'intérieur du texte alors même qu'elle se donne avant tout, fréquemment pour le reflet fidèle, d'un hors texte, qu'elle prétend présenter »[224].

Dès lors l'espace est (aussi) typographique et peut devenir cette technique susceptible de diviser l'ensemble du texte en plusieurs parties pouvant être marquées par l'espace qui les englobe.

III.1.4. Le récit en tous genres :

Le récit –le roman – se construit fondamentalement sur des matériaux hétérogènes réunissant l'autobiographie, l'histoire, le mythe à la fiction.

Ce brassage des genres est favorisé grâce à l'écriture fragmentée, la structure éclatée ainsi que l'ellipse spatiale.

III.1.4.1. Le récit autobiographique

[224] - GOLDENSTIN, J-P., (1999), *Lire le roman*, Bruxelles, De Boeck et Ducolot, p.104.

Si l'on considère la définition de l'autobiographie par Philippe Lejeune: « Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité »[225], *Nedjma* pourrait relever du genre autobiographique.

A travers le récit du narrateur, occasionnellement, autodiégétique, Kateb Yacine investit une part de lui-même, de ses souvenirs à ses personnages. Ainsi Mustapha et l'écrivain algérien partagent beaucoup de similitudes. Le fait que le personnage fût emprisonné, après sa participation aux manifestations du 8 mai 1945 rappelle un fragment de vie de l'auteur, lui-même arrêté et détenu durant deux mois par la police française après avoir participé aux dites manifestations.

Mustapha est d'ailleurs un personnage qui a plein de point communs avec l'auteur : la fonction du père Oukil, l'exclusion du collège, sa fonction d'écrivain et l'amour de la cousine Nedjma…etc.

A sa sortie de prison, Mustapha et toujours (à l'image de l'auteur) découvre le malheur familial : Un père malade, cloué au lit. « Dans son lit, mon père retient ses gémissements. Il reconnait mon pas. Etreinte muette. Visage brûlant, barbe, chemise sale, morceau de pain sec. » 226. L'auteur avoua dans un autre passage et à travers le carnet de Mustapha que son « père ne se remettra pas de son kyste au poumon. Il agonise à l'hôpital de Constantine. »[227].

Une mère qui perdit raison. La maladie de sa mère revient en leitmotiv à plusieurs reprises dans le texte[228] :

> - *il y a longtemps que mère dort, s'éveille et se rendort.*
>
> *Une lettre est arrivée après mon arrestation, relatant la mort d'une grande partie de nos parents dans la région de Guelma, aux premières heures de la répression : mon oncle maternel, sa femme enceinte, son fils de dix ans, fusillés.* [229]

Des sœurs livrées à elles-mêmes.

---

[225] - LEJEUNE, P., (1975), *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, p. 14.
[226] - KATEB, Y., (1996), *Nedjma*, op. cit., p. 253.
[227] - Ibid., p. 87.
[228] - Ibid., pp. 87, 90 et 242.
[229] - Ibid., p. 253.

> *Dans l'autre chambre, mes sœurs, sans robes d'Aïd. Longues tresses défaites… Elles jouent aux osselets. Elles m'embrassent, en larmes, comme si elles ne croyaient pas à mon retour.* [230]

Après la mort de son père, en 1950, Kateb doit tout comme Mustapha prendre en charge ses sœurs et sa mère malade et devient docker à Alger, en 1952.

L'enfance des deux est marquée, par le passage de l'école coranique à l'école française, et par la « gueule du loup » dont l'auteur parle entre autre à la fin du *Polygone Etoilé*[231], mais aussi par les jeux et les bagarres et par l'attachement à l'institutrice que l'on retrouve dans l'enfance de Mustapha. Cinquième partie du roman. Une partie qu'on peut considérer comme la plus autobiographique.

D'un autre côté, Lakhdar est un autre personnage qui partage lui aussi beaucoup de points commun avec Kateb, citons à titre d'exemple sa rencontre de celle qui deviendra la muse de ses écrits : Nedjma.

Nedjma est cousine plus âgée et mariée, de Lakhdar mais aussi de Kateb. Dans le roman, elle est dite être la fille d'une juive constantinoise convertie à l'islam. Le père de Lakhdar la lui attribue comme correspondante alors qu'il a été exclu du collège de Sétif, il fut par la suite inscrit au lycée de Bône. Son arrivée à Bône et sa rencontre de Nedjma, avec qui il vit « peut-être huit mois », au lycée de Bône, seront vécus dans le texte par Lakhdar.

Pour conclure, on peut dire que Mustapha et Lakhdar représentent à eux deux une forme d' « alter ego »[232] de l'auteur ce qui permet d'attribuer d'ailleurs à *Nedjma* la dénomination d'«autobiographie plurielle».

III.1.4.2. Le journal (intime) :

La rupture chapitrale de l'œuvre a permis à l'auteur d'introduire plusieurs genres différents à ceux de la fable principale.

[230] - Ibid., p. 253.
[231] - KATEB, Y., (1997), *Le Polygone Etoilé*,op. cit., p.182.
[232] - Locution latine signifiant « l'autre moi »

On remarque par exemple que l'auteur introduit la forme diariste[233], toutefois dépourvue de dates. Celle-ci se définit comme une forme d'écrit autobiographique, fragmentaire, dans le but de parler de soi ou à soi, et que l'auteur désigne dans le temps sans objectif précis.

Signalons à cet effet que par la mention « intime » il ne s'agit guère de la seule affectivité. Loin de là, le journal intime peu réunir des notes d'une extrême diversité, qui illustrent les multifacettes aussi bien simples que complexes du « moi ».

Ainsi le journal intime peut relater aussi bien des notes concernant : un évènement (du plus banal au plus important), un état d'âme (ou celui du corps), et même des réflexions dans différents domaines (social, politique, littéraire ou philosophique).

L'introduction du genre diaristique est faite dans le texte à travers l'usage des entrées du carnet de Mustapha:

> *Carnet de Mustapha*
>
> *Le nombre des ivrognes est grand à en juger par les assiettes d'escargots qui jonchent les comptoirs, qui boit dîne ; les Bônois ont le vin mauvais ; ils ont le coup de tête empoisonné, mais leur football est en décadence ; ils sont pleins de contradictions ! Ils trichent aux cartes et pleurent au cinéma. C'est l'influence raffinée de la Tunisie qui est cause de tout cela […]* [234]

En tout, dans *Nedjma* l'auteur introduit cinq chapitres constitués des fragments de textes, qui appartiennent au genre du journal intime, réservés au journal de Mustapha.

Il importe de souligner ici que ce sont les seuls chapitres ayant un titre. Les deux premiers ont pour titre Carnet de Mustapha et les trois autres Journal de Mustapha. Cette démarcation permet de mettre en relief lesdits chapitres et de les proposer comme repères au lecteur.

---

[233] - Tiré du latin *dies*: le jour, *diarius*

[234] - KATEB, Y., (1996), Nedjma, op. cit., p.87.

Cependant cet usage du journal n'est pas vraiment fait pour raconter l'intimité du personnage, mais plutôt pour lui permettre de s'approprier le texte afin de pouvoir raconter son histoire.

On retrouve par exemple dans le neuvième chapitre de la deuxième partie, certains des éléments biographiques de Mustapha dans lesquels il dévoile la maladie de son père et la situation de sa famille : « Je pense à mes sœurs, entre la folle et le tuberculeux. »[235].

Il fait des confessions du genre : « Jamais je n'oserai habiter si près de Nedjma. Ce serait un tour à lui jouer : lui montrer que son commissionnaire d'un matin est le copain de son digne cousin Mourad. »[236]. Ou encore « (ni le marchand ni les auditeurs ne savent que je bois du vin). »

Il évoque aussi à travers son journal son arrestation (troisième chapitre de la sixième partie) : « Je fus arrêté le lendemain matin (13 mai). »[237]. Ceci permet aussi à l'auteur d'ancrer son texte au service d'une observation historique et surtout sociale.

Une des suites du carnet, du chapitre onze de la quatrième partie, est consacrée à Nedjma et aux origines mêlées des Mustapha, Mourad, Nedjma et Rachid :

> *[…] l'inceste est notre lien, notre principe de cohésion depuis l'exil du premier ancêtre ; le même sang nous porte irrésistiblement à l'embouchure du fleuve passionnel, auprès de la sirène chargée de noyer tous ses prétendants plutôt que de choisir entre les fils de sa tribu […].*[238]

Nous pourrons ainsi expliquer le choix de l'usage du journal avec l'envie de l'auteur à retenir et garder certains moments, les plus furtifs et même les plus futiles, de l'existence de son personnage.

[235] - Ibid., p.91.
[236] - Ibid., p. 87.
[237] - Ibid., p.247.
[238] - Ibid., p.200.

III.1.4.3. Le récit mythique

Marie-Catherine Huet-Brichard explique dans son ouvrage *Littérature et mythe* la relation que peut avoir le récit et le mythe et par quoi le récit peut-il être considéré mythique:

> *Le mythe est la mise en récit d'une question que l'homme se pose sur le monde (et cette seule mise en récit donne illusion d'une réponse); toute reprise d'un mythe montre que cette question se pose toujours.* [239]

A partir de cette simple définition, on peut dire que l'œuvre de Kateb Yacine ne nie pas l'existence d'un lien entre la forme romanesque et le mythe[240].

En effet, la référence au mythe dans *Nedjma* est assez explicite, comme en témoigne le 1er chapitre de la première série de la quatrième partie. Ledit chapitre marque un nouveau type de récit, à savoir le récit mythique qui relate la légende de Keblout :

> *La tribu demeurait sans chef ; deux femmes y moururent nommées Zohra et Ouarda, la première répudiée, la seconde veuve avec ses deux filles, les sœurs de Mustapha, les deux vierges du Nadhor qui vient l'aigle assiégé les bombarder dans les airs ; elles grimpaient obstinément en direction de l'air ouvert à tous les vents, et à chaque fois, comme pour démentir sa mort devant la tribu décimée qui l'avait trouvé là.* [241]

Ainsi l'auteur mentionne la légende de Keblout et la geste de la tribu des Kebloutis. A travers une lecture de la symbolique, nous pouvons avancer que l'aigle dans l'extrait précédant représente l'ancêtre Keblout survolant les ruines de la tribu.

Cette référence mythique suggère – par la même occasion – l'histoire du passé ancestral et montre qu'elle hante aussi bien les personnages, que les lieux, le

---

[239] - HUET-BRICHARD, M-C, (2001), *Littérature et mythe*, Paris, Hachette, p. 137. Dans cet ouvrage l'auteur fait une excellente synthèse sur la question du mythe et sa relation avec la littérature, relation qui se fonde essentiellement sur l'opposition, puisqu'il s'agit de la rencontre d'un discours fondateur, anonyme et collectif et un autre singulier. Elle envisage cette relation selon une perspective généalogique, analogique, rhétorique et historique.

[240] - Sans que l'on parle pour autant de roman mythologique.

[241] - KATEB, Y., (1996), *Nedjma*, op. cit., p. 143.

texte ainsi que l'auteur, et est là pour rappeler le passé. Ce dernier marqué par la défaite et aussi utilisé pour annoncer les futures batailles.

Outre le récit qui se rapporte à la création de la tribu, le texte en est rempli : sur, plusieurs lieux, des motifs mythiques. En effet, l'auteur à travers ce récit du retour aux origines vers une antériorité mythique permet d'évoquer l'absence et/ou l'omniprésence de l'ancêtre éponyme.

Il le fait apparaître dans le rêve de Rachid, il surgit drapé de sa légende, en fauve et en père fouettard qui exhorte ses descendants à se soumettre à une loi dont il ne leur donne aucune justification.

> *Et le vieux Keblout légendaire apparut en rêve à Rachid ; dans sa cellule de déserteur, Rachid songeait à autre chose qu'à son procès ; le tribunal qu'il redoutait n'était ni celui de Dieu ni celui des Français ; et le vieux Keblout légendaire apparut une nuit dans la cellule […]* [242]

Dans cet extrait, Kateb Yacine fait remonter à la surface l'instance mythique que Brunel définit comme étant de la « présence et de la continuité d'une absence »[243]. Il renvoie au lieu où le réel et l'irréel coexistent.

Par ailleurs, il y a aussi Nedjma, héroïne sublimée par sa symbolique comme figure de la Patrie, présente et absente à la fois. Elle est dite et absente parce qu'elle est passive et aphone au cours du récit.

Au récit de Keblout et sa symbolique comme fondateur de la tribu s'ajoute le caractère mythique de l'espace. Le Nadhor, à titre d'exemple, est associé au thème du retour éternel[244], renforcé par la structure même de l'œuvre. En plus d'valeur à la fois mythique et historique.

III.1.4.4. Le récit/témoignage historique :

L'introduction de l'historique dans le roman ne se fait pas de façon massive dans le présent. Le retour constant, sur les quelques évènements marquants, est là

[242] - Ibid., p.144.
[243] - BRUNEL, P., (1992), *Mythocritique : théorie et parcours*, Paris, P.U.F, p.63
[244] - Selon le principe élaboré par Mircea Eliade (Mircea Eliade, *Le Mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, 1969).

dans le but de permettre une assimilation de l'Histoire. Et bien que le roman de par sa nature soit fictif, il ne néanmoins reste que le référent historique est ponctuellement réel.

La littérature maghrébine veut que l'Histoire soit un élément important et constitutif de l'identité du peuple maghrébin. Ainsi, dans son œuvre, Kateb ne se prive d'inclure point des épisodes historiques comme ceux de Jugurtha appartenant à l'histoire berbère, de sa guerre contre Rome ou encore l'épisode de la résistance à la conquête des Arabes. Genre d'introspection identitaire.

A travers un des passages autobiographiques dans *Nedjma*, Kateb Yacine utilise l'écriture anecdotique et revient sur un évènement très marquant de l'Histoire du pays à savoir celui des massacres de 1945. Date indiquant le début de la fin d'une usurpation historico-identitaire.

L'auteur adopte – dans celui-ci – la posture d'un témoin, puisqu'il en a vraiment été un. Ce qui lui permet de raconter les événements et de condamner les crimes ayant eu lieu contre son peuple. Ceci fait en sorte que l'œuvre romanesque s'inscrit dans un contexte politique et idéologique.

Kateb avait d'ailleurs expliqué l'importance de cet évènement « déclencheur » puisque c'est avec ce même évènement qu'il a forgé son humanisme et même fondé son œuvre. L'auteur affirme dans ce sens : « je crois que je serais resté un poète obscur s'il n'y avait pas eu la manifestation du 8 Mai 1945. » Aveu et affirmation identitaire.

Kateb Yacine ne va pas seulement narrer les évènements, il le fait de façon éclatée puisqu'il les raconte différemment, non seulement dans *Nedjma*, mais dans plusieurs autres de ces œuvres. Il le fait tantôt par un poème dramatique, tantôt par fragments.

L'évocation des évènements de mai 1945 prend deux formes dans le texte katébien, d'une part elle manifeste la fragmentation à travers le fait que l'auteur les présente sous forme de souvenir épars. Et d'autre part, à travers la répétition, puisqu' il les reprend plus d'une fois dans son texte. Ces répétions reprennent

d'ailleurs la même histoire mais l'associent avec un autre fait, différent à chaque fois comme : la prison, la folie de la mère…etc.

La reprise suivante dans le deuxième chapitre, de la première série, dans la sixième partie peut être considérée la plus descriptive, puisque l'auteur raconte l'évènement avec plus de détails :

> *[…] Aujourd'hui, 8mai, est-ce vraiment la victoire ? [victoire de qui ? pour montrer la non implication de la mère patrie.]*
> *Les scouts défilent à l'avant, puis les étudiants.*
> *Lakhdar et Mustapha marchent côte à côte*
> *La foule grossit.*
> *Quatre par quatre.*
> *Aucun passant ne résiste aux banderoles.*
> *Les Cadres sont bousculés.*
> *L'hymne commence sur des lèvres d'enfants :*
> *De nos montagnes s'élève*
> *La voix des hommes libres. […]* [245]

A travers la réunification des multiples fragments qui reprennent l'histoire de l'évènement, ces derniers vont clairement prendre la forme d'un témoignage de l'auteur qui relève manifestement d'une expérience personnelle marquante et même traumatisante qui n'a cessé de le hanter.

Le roman de Kateb a une forme ouverte, fragmentaire et déstructurée. Dans sa non-conformité aux normes génériques, il remet en question les frontières du genre romanesque. Il s'agit pour ce premier roman de l'auteur d'une fiction qui évolue tout en brouillant les pistes et défiant les frontières entre le récit proprement dit et les autres genres.

Nedjma n'est, par conséquent, pas un roman, mais plutôt un texte hybride. Kateb a réussi à tisser une toile dans laquelle plusieurs fils sont entrecroisés, juxtaposant librement prose, versets, versification et théâtralité.

Nous allons essayer, dans ce qui suit, d'être attentif principalement au mélange des genres.

[245] - KATEB, Y., (1996), *Nedjma*, op. cit., pp. 243-244.

III.2. Quand le roman se veut poème

Récit en et/ou du désordre, *Nedjma* glisse vers d'autres formes d'écritures. Son mode d'écriture est centré sur quelques procédés qui renvoient à plusieurs genres outre le romanesque. Le genre poétique entre autre. Les répétions abordées précédemment ont le mérite de créer un certain rythme et une forme de musicalité qui traverse le roman.

L'œuvre est accompagnée de tout un ensemble d'allusions à la poésie sous plusieurs de ses formes ; et entrecoupée de textes poétiques.

En effet, la poésie fuse de partout dans le texte. Une véritable chaîne poétique le traverse et le transforme en une « fiction poétique » dans laquelle le discours romanesque et le discours poétique s'allient et se mêlent agréablement.

Toutes les définitions ont tendance à opposer les deux notions de « prose » et « poésie ». Une image antonymique prend forme dans l'esprit du lecteur à l'encontre desdites notions.

> *La poésie ainsi entendue est radicalement distincte de toute prose : en particulier, elle s'oppose nettement à la description et à la narration d'événements qui tendent à donner l'illusion de la réalité, c'est-à-dire au roman et au conte quand leur objet est de donner puissance du vrai à des récits, portraits, scènes et autres représentations de la vie réelle.* [246]

Culturellement et traditionnellement, la poésie renvoie au vers et la prose renvoie au roman ou à d'autres types de récits[247].

Contrairement donc au récit, dont la fonction première est le mimesis, la poésie se caractérise par une volonté de saisir. Pour atteindre ce but, la poésie est tenue de codifier ses formes : le vers et le mètre, la rime et les sonorités, ont longtemps été sentis comme des contraintes que le poète devait respecter pour accomplir son œuvre.

[246] - VALERY, P., (1957), *Œuvres I*, cité par COMBE, D. (1985), *Lire la poésie, lire le roman, selon Valéry : une phénoménologie de la lecture* in, Littérature, n°59, Voix et figure du poème, pp. 57-70.
[247] - Tel que la fable, le conte, etc.

A travers cette première opposition, il en ressort que la prose privilégie une association au roman à travers une écriture dense et une histoire étoffée, alors que la poésie se trouve plutôt dans les compositions fragmentaires, qui laissent de nombreux espaces blancs dans les marges des pages imprimées.

Toutefois, des textes apparemment prosaïques ont pu, par leurs qualités spécifiques, être assimilés à la poésie et enrichir le genre par des formes plus ou moins transgressives comme le vers libre, la poésie en prose ou justement la prose poétique.

Sur le plan de la création littéraire, l'histoire[248] de *Nedjma* a commencé par le poème : « *Nedjma ou le poème ou le couteau* ». Ce dernier fut publié en 1948 dans le Mercure de France, bien avant la publication du roman.

> *À l'origine, c'était un poème qui s'est transformé en romans et en pièces de théâtre, mais c'est toujours la même œuvre que je laisserai comme je l'ai commencée, c'est-à-dire à la fois à l'état de ruines et à l'état de chantier.* [249]

L'intertexte poétique accompagnant l'écriture de l'auteur, ne cache pas d'ailleurs sa relation avec la poésie sans abandonner sa forme narrative. « Je crois bien que je suis l'homme d'un seul livre », se plaisait à affirmer l'écrivain.

Dans cette bribe du poème *Nedjma ou le poème ou le couteau*, Kateb Yacine prévoie déjà le poème comme noyau matriciel de son œuvre :

> *[…] Je t'avais prévue immortelle ainsi que l'air et l'inconnu*
> *Et voilà que tu meurs et que je me perds et que tu ne peux me demander de pleurer…*
>
> *[…] Nedjma je t'ai appris un diwan tout puissant mais ma voix s'éboule je suis dans une musique déserte j'ai beau jeter ton cœur il me revient décomposé […]* [250]

[248] - ARNAUD, J., (1986), *La littérature maghrébine de langue française, Le cas de Kateb Yacine*, op. cit.
[249] - KATEB, Y., (1967), in *Revue Jeune Afrique*.
[250] - « Nedjma ou le poème ou le couteau », Le Mercure de France, le 1er janvier 1948.

III.2.1. Morceaux de poésie :

Il faudrait savoir en premier lieu que l'auteur est venu de la poésie au roman et ensuite au théâtre. L'œuvre de Kateb est issue d'un univers initialement et profondément poétique.

> Je suis poète. Il s'agit d'une inclination irréductible et naturelle à la poésie, qui m'a possédé depuis que j'étais très jeune. J'admets qu'il y ait des gens qui ne placent pas la poésie au centre de leurs préoccupations en matière littéraire, mais pour moi la question ne se pose pas : tout a commencé par la poésie. [251]

L'auteur de *Nedjma* a donc puisé sa première inspiration de la poésie. Elle qui est le centre de toutes choses, le centre de l'univers de chaque être humain, ce qui fait d'elle l'«essentielle dans l'expression de l'homme»[252].

L'introduction de la poésie dans la trame du roman se fait d'abord à travers les leitmotivs et répétitions qui rythment le texte. Ainsi les « mère le mur est haut »[253] du 12ème et dernier chapitre de la 1ère partie du roman initie le texte à une sorte de musicalité et fini par inscrire l'œuvre dans une écriture qui se rapproche de celle de l'épopée.

La musicalité qu'on retrouve aussi dans les propos de Si Mokhtar, dans certain passage, lorsqu'il évoque le récit tribal. L'auteur a recourt dans ces discours notamment à l'anaphore : « Et la petite sœur […] »[254], « Et celle-ci ne fut pas retrouvée […]»[255] et « Et le vieux Keblout […] »[256].

Ou encore « oui, la même tribu [...] »[257] et « oui, la mosquée resta en ruine […] »[258].

---

[251] - KATEB, Y., (31 décembre 1958), «Pourquoi j'ai écrit 'Le Cadavre encerclé'», France Observateur, n° 452, Paris.
[252] - Ibid.
[253] - KATEB, Y. (1996), *Nedjma*, op. cit., p.47.
[254] - Ibid., p.143.
[255] - Ibid., p.144.
[256] - Ibid.
[257] - Ibid., p.134.

A ceci s'ajoute les différents passages oniriques qui situent l'œuvre entre le réel et le surréel. Le rêve est d'ailleurs très présent dans le texte comme l'illustre ce passage :

> *« Elle était revêtue d'une ample cagoule de soie bleu pâle ; cagoules grotesques ; elles escamotent la poitrine, la taille, les hanches, tombent tout d'une pièce aux chevilles ; pour un peu, elles couvriraient les jambelets d'or massif (la cliente en portait un très fin et un très lourd)…Ces cagoules dernier cri ne sont qu'un prétexte pour dé-gager le visage, en couvrant le corps d'un rempart uniforme, afin de ne pas donner prise aux sarcasmes des puritains.[…] » Mustapha interrompt sa rêverie.* [259]

En outre, le style et la typographie du texte s'en mêlent et font basculer le récit dans la forme et le genre poétique.

Ainsi on remarque par exemple l'usage des phrases courtes et isolées (pages : 39, 46, 47, 66, 68-69, 235, 241, 243…etc.) à la manière qui rappellent le vers en poésie. Il n'y a toutefois pas de rime à relever.

Les passages en question sont pour la plupart descriptifs d'une situation, d'une action ou d'un état:

> *Ils étaient maintenant dix-neuf dans la salle.*
> *Le coiffeur Si Khalifa hurlait toujours.*
> *La lourde porte s'était ouverte quatre fois.*
> *Tayeb n'était pas revenu. On fusillait tout près.*
> *Tout près de la prison*
> *Dans une verte prairie. Tout près de la gendarmerie.*
> *Mustapha s'ébrouait dans une mare d'eau noire.*
> *Un cultivateur aux yeux bleus sanglotait.*
> *Lakhdar était monté sur le seau vide.* [260]

Il n'y a pas de suite logique entre les phrases, qui représentent plutôt une hachure dans les idées, une fragmentation dans le récit qu'on se croirait devant des exercices de style.

---

[258] - Ibid., p.138.
[259] - Ibid., p. 79.
[260] - Ibid., p. 64.

III.2.1.1. *Nedjma*, le « roman-poème ».

Cette association « récit-poétique » donne réalité à un puissant oxymore. En effet, l'association des deux genres, « récit » et « poème » avec une des plus grandes frontières du système des genres traditionnelles, est assez surprenante.

Ce « genre de frontière » représente un nouveau genre littéraire à part, né de l'analogie des formes narratives et poétiques. Ce positionnement d'« entre les deux » lui assure une singularité, celle d'être en même temps récit et poème : une œuvre métisse, hybride et intergénérique.

Yves Tadié, présente une des études les plus détaillées et les plus pertinentes sur ce phénomène d'hybridation dont le roman poétique est issu. Ainsi, il définit le « roman-poème » ou récit poétique en prose, au sens où il l'entend, comme :

> *« [L]a forme du récit qui emprunte au poème ses moyens d'action et ses effets, si bien que son analyse doit tenir compte à la fois des techniques de description du roman et de celles du poème : le récit poétique est un phénomène de transition entre le roman et le poème.*[261]

Par définition donc, le récit poétique est une forme d'écriture du récit qui puise ses techniques de l'écriture poétique. Ce qui veut dire qu'elle « conserve la fiction d'un roman […] mais en même temps des procédés de narration renvoient au poème »[262].

Tadié explique que le récit poétique est une caractéristique de la modernité. C'est donc de bon droit qu'on peut affirmer que l'œuvre de Kateb Yacine comme un roman-poème. Dans la même optique, Jacqueline Arnaud qualifie *Nedjma* ainsi et l'inscrit logiquement dans cette tendance du récit poétique.

Effectivement, l'œuvre se présente comme un lieu d'échange entre récit et poème. Elle est munie, dans ce sens, de caractéristiques communes aux deux genres.

[261] - TADIE, J-Y., (1978), *Le récit poétique*, paris, P.U.F, p. 8.
[262] - Ibid., pp.7-8.

Dans ce sens, nous allons essayer de relever et examiner dans le roman quelques-unes des caractéristiques principales, regroupées par Jean-Yves Tadié, de ce genre hybride qu'est le roman poétique.

En premier lieu, Jean-Yves Tadié souligne la mise en contraste de la fonction poétique, propre à la poésie, au détriment de la fonction référentielle, qui caractérise le récit.

La fonction poétique dans *Nedjma* est assurée entre autres grâce à l'usage fréquent de la métaphore ainsi que la métamorphose des structures narratives traditionnelles ce qui lui permet de porter une puissante valeur symbolique.

L'œuvre est marquée par l'utilisation d'un langage symbolique où la métaphore actualise la fonction poétique du texte et affecte sa fonction référentielle.

Pour la plupart des critiques, la métaphore la plus imposante de l'œuvre est bien celle de Nedjma. L'héroïne emblématique de Kateb Yacine, n'est en fait que la métaphore de l'Algérie.

> *Trois fois enlevée, la femme du notaire, séductrice de Sidi Ahmed, du puritain et de Si Mokhtar, devait disparaitre une quatrième fois de la grotte où mon père fut retrouvé, raide et froid près du fusil, son propre fusil de chasse qui l'avait trahi comme avait dû le faire la Française enfuie avec Si Mokhtar…* [263]

Dans ce sens le récit de Rachid touchant à la naissance de Nedjma, fille de l'insatiable Française[264], née de l'adultère et du crime[265], correspond à la naissance du pays, lui-même fruit de l'union adultère entre un descendant de la tribu ancienne et une Française, incarne la faute originelle de la conquête.

Le romancier évoque à travers ce récit l'épisode fondateur de l'histoire franco-algérienne qu'il détermine comme être un « mal nécessaire, une greffe

[263] - KATEB, Y., (1996), *Nedjma*, p. 112.
[264] - Ibid.
[265] - D'après Rachid, son père et Si Mokhtar, son rival amoureux, auraient enlevé une femme de Marseille qu'ils auraient ensuite emmenée dans une grotte du Nadhor, la même où le père de Rachid apparaîtra mort plus tard.

douloureuse apportant une promesse de progrès à l'arbre de la nation entamé par la hache »[266].

Ainsi le destin des quatre personnages est lié à Nedjma. Constituant en lui-même une métaphore du destin des Algériens qui aussi inévitablement voué à voir naître une étoile (nedjma)[267], celle qui symbolise la nation future, à venir.

On concevra que chez Kateb, la métaphore ne se veut pas seulement et uniquement ornementale, mais plutôt un moyen voire un outil pour annoncer sa «poésie».

La deuxième caractéristique du roman-poème se veut la déconstruction du système narratif du roman. Celui-ci est bien évident grâce l'éclatement et de la narration et de son cadre spatiotemporel.

Jean-Yves Tadié explique aussi que le lecteur assiste dans le récit-poétique à un effacement progressif des personnages en faveur du narrateur protagoniste à travers le « je ».

Le roman est, comme nous l'avons expliqué dans ce qui a précédé, pour sa grande partie raconté et écrit à la première personne. Le narrateur hétérodiégétique est très présent dans le texte. Il permet aux personnages de dévoiler leurs histoires. A plusieurs reprises par exemple, le texte fait appel à la mémoire de l'enfance de Lakhdar et Mustapha. Ces deux personnages ont été identifiés précédemment comme une sorte d'Alter ego de l'auteur. On sait d'ailleurs que certains détails de la vie, et donc de l'enfance, des personnages ont été inspiré de ceux de l'auteur.

Cependant le narrateur-personnage (ou plutôt narrateurs-personnages) est réduit en silence par un narrateur homodiégétique qui lui ne fait pas forcement partie de l'intrigue racontée.

L'association de cette multiplicité de narrateurs favorise ce que Tadié désigne comme « l'évanouissement du personnage devenu […] poème »[268] .

[266] - KATEB, Y., (1996), *Nedjma*, op. cit., p. 111.
[267] - On peut y voir une double symbolique : celle de symbolisme nationaliste fréquent de la figure de l'étoile, mais aussi une référence/allusion à un premier mouvement nationaliste qui 'appelait « l'Etoile nord-africaine ».

Cet effacement est comblé par l'espace, les décors qui changent, parce que pour persister, le roman-poème « doit se faire itinéraire », « voyage orienté et symbolique »[269].

En effet, l'espace du roman de Kateb Yacine est caractérisé par l'errance et le mouvement, et, est chargé de symboles qui lui attribuent un pouvoir mythique éblouissant.

Dans le roman poétique l'espace s'enrichit dans l'analyse d'une visée mythique, Jean-Yves Tadié le précise. Les récits poétiques sont aussi des récits mythiques. Cependant, le mythe n'apparait pas de manière explicite, il est implicitement intégré au texte grâce à «des instants privilégiés, mais qui se font tous mythes entiers, qui animent de bout en bout la structure du récit »[270].

Dans *Nedjma*, l'indice mythique, présent à travers l'ancêtre des Kebloutis, l'espace du Mont Nadhor ou encore la tradition du rite à savoir le Vautour, propose une pluralité pour ne pas dire une multitude de significations.

Le mont Nadhor représente l'équivalent symbolique d'un espace chargé d'une puissance mythique ravivée par l'usage des symboles. A commencer par son nom. Le mont qui rappelle la montagne, est donc le lieu initiatique[271]. D'ailleurs, ce lieu sera la destination du voyage initiatique de Rachid. Il est aussi par ailleurs symbole du lieu « où se trouvent encore les dernières épaves de la tribu » puisqu'il est la terre des aïeux qui symbolise la terre-mère/patrie ou encore du lieu où se trouve la vérité.

Le passé tribal ou mythe de Keblout raconte à travers une longue invocation des aïeux, en remontant la lignée des Kebloutis. Depuis l'ancêtre mythique. L'histoire du père-fondateur nommé Keblout. Cette histoire est celle de la dispersion,

---

[268] - TADIE, J-Y., (1978), Le récit poétique, op. cit., p. 44.
[269] - Ibid., p. 9.
[270] - Ibid., p. 156.
[271] - Selon Mircea Eliade « Le sommet de la Montagne Cosmique » n'est pas seulement le point le plus haut de la Terre ; il est le nombril de la Terre, le point où a commencé la création. (ELIADE, M., (1969), *Le Mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard.)

l'expression « Corde Cassée » signifiera certainement la rupture, la guerre et l'éclatement des tribus.

Keblout apparaîtra pour la première fois en rêve à Rachid. Cette partie se charge d'ailleurs de la valeur symbolique où le réel et l'irréel coexistent.

D'un autre côté, l''espace du roman poétique oppose, un espace privilégié, bénéfique, associé à l'équilibre émotionnel. A un espace négatif, maléfique, porteur d'une source qui entraîne la tragédie. Dans son roman l'auteur marque son espace par une véritable bipolarité dans le sens où il fait mettre en contraste des lieux comme la ville et la campagne, l'orient et l'occident.

En outre, le roman poétique cherche à défier le temps, car il prolonge l'instant dans l'éternel, en faisant de l'éternité un instant.

Ainsi les métaphores, les répétitions, le temps éclaté, les contrastes appuyés à travers les espaces du texte, tout concourent à produire l'effet poétique qui donne à l'œuvre katébienne la véritable allure d'un « poème épique ».

III.2.1.2. *Nedjma*, l'épopée.

L'épopée peut être définie comme un long poème narratif dont le récit est celui d'un évènement réel du passé qui, par l'intermédiaire d'un héros unique, exprime l'histoire ou saga primordiale et le destin d'une civilisation, nation...

Pour Hegel, l'épopée a pour but d'exprimer « l'esprit originel d'une nation »[272]. Ce qui explique pourquoi, l'auteur s'efface, avec lui son personnage, au profit du peuple.

De ce point de vue, Charles Bonn souligne le spectre de l'écriture épique dans *Nedjma*. Elle semble bel et bien traversée par un souffle épique qui lui attribue une «conscience historique »[273]. Même si dans le cas du roman katébien ce passé est perdu, par la suite retrouvé, plus ou moins censuré et défiguré par la mémoire.

[272] - HEGEL, W.F., (1997), *Esthétique*, Paris, Le Livre de poche, p.96.
[273] - BERTRAND, J-P. et DURAND, P., (2006). *La modernité romantique: de Lamartine à Nerval*. Paris, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, p. 42.

L'écriture de la collectivité est d'ailleurs considérée comme une des caractéristiques des littératures moderne et postcoloniales.

L'œuvre renoue par bien des aspects avec l'épopée. Or, la structure épique est supposée, principalement par l'entrefait de *Nedjma*, être un récit constitutif de l'identité collective.

Dans *Nedjma*, l'épopée s'introduit par la symbolique de la femme-patrie dégagée par le personnage-titre. L'œuvre présente une charge d'histoire collective par le biais de la symbolique de cette dernière.

Comme nous l'avons expliqué précédemment, le destin des personnages semblent paradoxalement dépendre de celui de *Nedjma*.

Aussi le sang mêlé des personnages, tous issus de la même tribu, peut avoir une interprétation nationaliste, dans le sens ou le sang non seulement les unis mais aussi maintient la cohésion du groupe.

> *[…] pourvu que demeure l'ancienne pudeur du clan, du sang farouchement accumulé par les chefs de file et les nomades séparés de leur caravane, réfugiés dans ces villes du littoral où les rescapés se reconnaissent et s'associent, s'emparent du commerce et de la bureaucratie avec une patience séculaire, et ne se marient qu'entre eux, chaque famille maintenant ses fils et ses filles inexorablement accouplés, comme un attelage égyptien portant les armes et les principes évanouis d'un ancêtre.* [274]

La métaphore qu'emploie l'auteur semble impliquer le fait qu'il faut se donner soi-même à sa patrie.

Ainsi la symbolique et les métaphores semblent porter le souffle épique dans le texte. Ces lignes sont un exemple d'une métaphore filée des villes (Constantine et Bône à la symbolique évidente) en ruine, mais qui restent fécondes. Un véritable nouvel espace du renouveau dans lequel l'Histoire inscrites sur ses pierres va se développer.

[274] - KATEB, Y., (1996), *Nedjma*, op. cit., pp. 201-202.

Peu importe qu'Hippone soit en disgrâce, Carthage ensevelie, Cirta en pénitence et Nedjma déflorée…La cité ne fleurit, le sang ne s'évapore apaisé qu'au moment de la chute : Carthage évanouie, Hippone ressuscité, Cirta entre ciel et terre, la triple épave revenue au soleil couchant, la terre du Maghreb. [275]

Toutefois l'intrusion de l'épique ne se fait pas seulement par le récit mais aussi à travers la poésie qui traverse le roman. L'écriture dans ce cas va renverser quelque peu la relation entre l'épopée et le roman telle que décrite Bakhtine, qui considère le roman comme une mise en scène de l'épopée.

Le poème dont il s'agit ici, qui coupe le roman, le seul passage en vers du roman d'ailleurs, est considéré par Jacqueline Arnaud comme une des pages les plus anciennes de *Nedjma*.

Elle explique que ce fragment aurait dû être écrit en prison, après la manifestation du 8 mai 1945. L'ancienneté du poème, le contexte des manifestations ainsi que la répression invitent à une lecture sur le mode du collectif, comme propose à le faire d'ailleurs Jacqueline Arnaud.

J'ai ressenti la force des idées.
J'ai trouvé l'Algérie irascible. Sa respiration…
La respiration de l'Algérie suffisait.[276]

Ces vers vont introduire l'épopée en tant que mise en scène du récit collectif, puisqu'ils sont associés à un mode de la parodie[277].

Ainsi l'auteur commence par une belle montée épique dans la succession de premiers vers, mais ne tarde pas à la couper, ensuite à l'éclater :

Suffisait à chasser les mouches.
Puis l'Algérie elle-même est devenue…
Est devenue une mouche.[278]

Et un peu plus loin :

Je suis parti avec les tracts

[275] - Ibid., p.95-96
[276] - KATEB, Y., (1996), *Nedjma*, op. cit., pp. 59-61.
[277] - La parodie, dans le théâtre, est définie comme une sorte d'imitation burlesque.
[278] KATEB, Y., (1996), *Nedjma*, op. cit., pp. 59-61.

Je les ai enterrés dans la rivière.
J'ai tracé sur le sable un plan…
Un plan de manifestation future.
Qu'on me donne cette rivière, et je me battrai.
Je me battrai avec du sable et de l'eau.
De l'eau fraîche, du sable chaud. Je me battrai.
J'étais décidé. Je voyais donc loin. Très loin.
Je voyais un paysan arc-bouté comme une catapulte.
Je l'appelai, mais il ne vint pas. Il me fit signe.
Il me fit signe qu'il était en guerre.
En guerre avec son estomac. [279]

Ainsi *Nedjma* est un long poème épique, l'œuvre est, pour ainsi dire, de la prose rythmée.

Le récit tribal, celui des ancêtres ou encore l'épisode du Nadhor permettent d'introduire dans le roman une dimension épique.

L'auteur arrive à recréer un univers dont l'ambition, épique, semble bel et bien équivaloir à la refondation textuelle du monde de l'auteur dans lequel se mêlent l'amour, l'exil et la guerre.

> *La révolution n'est pas seulement politique, sociale, idéologique. Elle se fait dans toute l'existence. L'artiste qui forge l'âme des générations doit être libre de tout exprimer, tout en participant à la lutte sur le terrain qui est le sien. A un certain moment il y a rencontre et révélation: c'est lorsque le peuple tout entier éclaire le drame obscur du poète, et le nourrissant de son souffle se reconnaît en lui.* [280]

III.3. Constantes dramaturgiques

Le poétique, intervient aux temps forts du récit, verbalise une crise intérieure et constitue une voie ouvrant sur le théâtre. Passage de la voix solitaire du poème à la polyphonie dramatique. Le théâtre prend le relais comme dire ou lieu de cohésion et de quête.

Il ne s'agira pas ici de comparer ou de confronter *Nedjma* aux autres textes dramatiques de l'auteur tel que le Cercle des représailles, donc le roman au théâtre,

[279] - KATEB, Y., (1996), *Nedjma*, op. cit., pp. 59-61.
[280] - Cité par ARNAUD, J. in : *Recherches sur la littérature maghrébine d'expression française, le Cas de Kateb Yacine*, op.cit.

ni de montrer, comme semblait y inviter l'auteur : « qu'avant de prendre la forme romanesque, *Nedjma* existait déjà au théâtre »[281]. Mais plutôt comment l'auteur use de ressources théâtrales dans sa transformation du genre romanesque.

Rappelons aussi, l'antériorité de l'écriture romanesque par rapport à l'écriture théâtrale chez Kateb Yacine. En effet, Le cadavre encerclé, première partie du Cercle des représailles, paraît pour la première fois en décembre 1954, alors que *Nedjma*, publié en 1956, a été écrit pour l'essentiel avant 1948 et a fortiori avant 1954[282].

Il s'agira donc en premier lieu d'essayer de faire apparaître la nature théâtrale de certains de ses décors, de ses personnages et de ses scènes. En second lieu, d'analyser la manière dont la théâtralité se donne à lire, pour interroger la portée critique des marques du genre théâtral.

Enfin, d'exclure les simples emprunts de thèmes de motifs et la question de l'adaptation d'une source narrative au théâtre. Pour leur préférer les échanges qui relèvent de l'introduction d'une forme de diegesis dans la mimesis et inversement.

III.3.1. Premiers indices de la théâtralité:

Selon Anne Larue, la littérature qui aspire au théâtre semble traduire « une tentation d'évasion par rapport aux normes établies d'un genre »[283].

L'auteur de *Nedjma* s'est approprié dans son texte quelques contraintes génériques du théâtre. En effet, il présente à travers son texte romanesque un montage d'effets scéniques.

Des personnages aux décors passant par les nuances des sous-genres tragique et comique, l'empreinte dramatique se fait sentir.

À plusieurs reprises, dans le texte, l'auteur fait explicitement référence au théâtre, qu'il compare aux espaces mis en scène dans sa fable.

[281] - KATEB, Y., (1994), *Le Poète comme un boxeur, op. cit*.
[282] - BRAHIMI, D., (1998), « Du roman au théâtre, l'histoire et le temps », *Europe*, n° 828, pp. 160-167.
[283] - LARUE, A., (1996), *Théâtralité et genres littéraires*, Poitiers, Publications de la Licorne, p. 14.

Il commence par un village sinistre, « nettoyé par la nuit » qui est comparé simplement à « un acteur démaquillé »[284]. Ensuite le chantier éclairé par le soleil qui ressemblerait à « un décor de théâtre surgi de la plus navrante banalité »[285] et le terrain de chasse d'un aigle présenté comme « le théâtre d'une victoire à sa portée »[286].

L'analogie continue lorsque Kateb Yacine évoque le « coup de théâtre » en abordant « le meurtre dans la cathédrale »[287]. Le coup de théâtre est une expression, qui désigne l'événement inattendu, un propre lexique théâtral.

L'usage de ce genre d'expression lexicalisée, qui renvoie au théâtre, est aussi parfois mis en relief à la fois par des guillemets qui soulignent l'emprunt explicite: « ''sur les lieux de la tragédie'', comme disaient les journalistes »[288] et « ''Théâtre du crime'', comme disaient les journalistes »[289].

Au-delà de l'usage du lexique allusif au genre dramatique, c'est des parties en elles-mêmes du texte qui semblent conçues comme des scènes (objets de représentation ou de spectacle).

III.3.1.1. De la mise en scène :

Au niveau structurel, le texte témoigne d'une mise en forme éclatée et fragmentée, le déséquilibre entre les chapitres et les parties demeure le témoin d'une forme de mise en scène.

A en rester pour l'instant à cette hypothèse sommaire, on peut souligner que, le découpage chapitral du texte avec les espaces blancs, imite le découpage scénique. Effectivement, ces espaces peuvent se lire comme « les actes » qui composent l'organisation d'une pièce théâtrale.

[284] - KATEB, Y., (1996), *Nedjma*, op. cit., p.28
[285] - Ibid., p.57.
[286] - Ibid., p. 143.
[287] - Ibid., p.137.
[288] - Ibid., p.183.
[289] - Ibid., p.148.

En outre, les différentes disparitions-apparitions de personnages tout au long du texte rappellent aussi ce découpage scénique.

Cette forme principale et conventionnelle dudit genre marque l'irruption du domaine théâtral à l'intérieur de l'espace narratif du roman.

Ce qui particularise la narration katébienne - outre la réitération de la scène en fin de roman – c'est un travail de théâtralisation que l'on a souvent mis en exergue. La mise en scène de l'échange/de la rétention des paroles et, davantage encore, du chassé-croisé de « coups » allant du coup de pioche d'Améziane au coup de tête de Lakhdar en passant par le coup de maître du contremaître, insuffle un mouvement et une stylisation à l'épisode qui sont de l'ordre de l'art chorégraphique.

Nedjma, échappe à la contrainte mimétique, se trouve transcendée par le travail textuel.

III.3.1.2. De la mise en dialogue :

Les romanciers utilisent souvent les dialogues pour montrer comment s'expriment les personnages et pour souligner les relations entre eux. Ceux-ci se distinguent alors par leur langage. Dans ce sens, le dialogue permet d'avoir plus d'informations sur le personnage (son âge, son lieu de naissance, son éducation, son emploi, son statut social, etc.).

Or, dans le texte théâtral, tout passe par les dialogues. Ces derniers contiennent les principales indications qui permettent de comprendre les situations et les actions.

> *En dehors du discours théâtral, du traité en forme d'entretien et des conversations rapportées dans le texte de roman, le dialogue, comme principe organisateur d'un récit, a une existence bien attestée, avec forte concentration au XVIIIe siècle.* [290]

[290] ROUSSET, J., (1973), *Narcisse romancier, essai sur la première personne dans le roman*, Corti, pp. 21-22.

De ce point de vue, il est donc significatif d'affirmer l'insertion de multiples dialogues dans la scénographie narrative du roman, comme indice de son intergénéricité.

Véronique Sternberg explique que la forme dialogique dans une œuvre, qui se veut narrative, rappelle le genre dramatique. En effet, « la présence de dialogues dans un genre non dramatique conduit souvent à reconnaître à l'œuvre concernée un caractère théâtral »[291].

Il semble toutefois important de souligner que la présence de dialogues dans un texte narratif ne lui confère pas le statut de texte théâtral mais suggère simplement l'emprunt et accentue pour ainsi dire l'intergénéricité entre les deux genres effectivement.

Dans cette perspective, il est aisé d'affirmer que l'espace dialogique dans le texte de Kateb Yacine est mis en œuvre par la caractérisation de la voix qui prend en charge sa réplique face à d'autres voix qui apparaissent au cours du récit. Puisque, et contrairement au roman traditionnel, où l'histoire est dictée et maîtrisée par une seule voix, celle du narrateur omniscient, dans le texte de Kateb Yacine la polyphonie y est préférée à la narration traditionnelle.

La polyphonie, déployée par la pluralité des voix dans le texte, remplace le narrateur omniscient qui perd la maîtrise de l'histoire et emprunte souvent la forme dialogique.

C'est dans cette mesure que *Nedjma* tend vers le théâtre.

Dans *Nedjma* on relève aussi l'usage d'un nombre, jugé important, de dialogues. L'auteur les utilise et qui peuvent s'étendre sur plusieurs pages. Lesdits dialogues constituent, parfois et à plusieurs reprises, des chapitres entiers[292].

L'auteur transforme souvent une simple conversation des personnage en un dialogue qui relève de l'art scénique :

[291] STERNBERG, V., (1996), « Théâtre et théâtralité » in, *Théâtralité et genres littéraires: Actes du colloque international sur la lecture littéraire* (Reims, 1994), Poitiers, Publications de La Licorne, p.52.
[292] - Le dialogue de l'exemple précédent constitue à lui seul le chapitre 5 de la deuxième série de la 5ème X partie.

Café de l'avenir.

Lakhdar allait tranquillement vers la table de Mustapha.

- *Tu es arrivé par le train …*
- *Comme toi…*
- *l'été dernier j'ai appris qu'un étranger était arrivé par le train de Constantine. A cause des habits, j'ai tout de suite pensé à toi ? Tu as un étrange costume.*
- *Pas moi, sourit Lakhdar.*
- *…*
- *Je le tiens d'un frère que je ne connaissais pas.*
- *De Bône ?*
- *Nous avons une tante commune…*
- *… A beauséjour.*
  […] [293]

Cette conversation a pour vertu de montrer au lecteur que le théâtre s'actualise dans la scénographie narrative de *Nedjma* par la multiplication des dialogues.

Ou encore, lorsque Mustapha transcrit l'échange du garde champêtre, de son épouse, « Mme N… », de « B… », un gardien de la prison, de « R… », un de ses camarades de classe, de l'électricien « F… » et de sa femme.

Mme N : Mais c'étaient pas des arabes. Ceux-là, quand ils sont vivants, ils puent déjà la crasse. A plus forte raison quand ils sont morts…

B… : Ils croient que l'armée est faite pour les chiens.

F… : Cette fois, ils ont compris. [294]

Soulignons aussi le fait que l'auteur utilise ici la forme de démarcation (typographique) du dialogue théâtral en plus de l'usage du style direct, avec les guillemets, ou encore les verbes introducteurs.

Dans l'exemple qui a précédé, il fait figurer le nom du locuteur devant chaque réplique, et va à la ligne à chaque fois pour signaler tout changement de locuteur.

[293] - KATEB, Y., (1996), *Nedjma*, op. cit., p.227.
[294] - KATEB, Y., (1996), *Nedjma*, op. cit., pp.246-247

Dans ce sens l'échange tend à reproduire bien plus que le rythme d'une conversation « normale » du texte narratif. Et le texte plonge dans un flot de paroles et de dialogues mais aussi de monologues.

En effet, lorsqu'il s'agit de certaines histoires individuelles du narrateur-personnage, l'auteur lui fait prendre la parole pour les raconter. Ainsi, le narrateur soliloque, à plusieurs reprises dans le texte, tout en s'inventant un auditoire.

La présence des incises, la description des mouvements et des gestes, rompent et enrichissent à la fois les échanges dialogués. En effet, l'auteur investi de ces fragments de texte comme espace didascalique qui renvoie au déplacement du texte à la forme scénique.

Michel Corvin définit la didascalie comme un ensemble d'éléments scripturaux de nature non dialogique, relevant de l'auteur qui lui permettent de « déterminer les conditions d'énonciation du dialogue »[295].

Ainsi elle représente une sorte de « soutien permettant au lecteur de construire imaginairement soit une scène, soit un lieu du monde, soit les deux à la fois », «le statut de la didascalie est celui d'un « acte directif »[296].

La didascalie est considérée comme élément principal et essentiel dans le texte théâtral, comme l'affirme Michael Issacharoff. Pour ce dernier les didascalies « constituent une caractéristique fondamentale du texte théâtral […] : elles sont l'une des marques distinctives du texte théâtral par rapport au texte romanesque, par exemple »[297].

Ces dernières apparaissent de façon implicite à travers un texte « paradialogal » qui accompagne le dialogue dans l'œuvre de Kateb Yacine.

Dans le 5ème chapitre de la deuxième série de la 5ème partie, le dialogue est introduit comme suit :

[295] - CORVIN, M., (2008), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris, Bordas, p. 434.
[296] - Ibid., p. 434.
[297] - ISSACHAROFF, M., (1981), « Texte théâtral et didasclecture », MNL, vol. 96, n° 4, p. 815.

Café de l'avenir.
Lakhdar allait tranquillement vers la table de Mustapha. [298]

Les deux phrases s'accordent la fonction d'un texte didascalique et fournissent, l'essentiel, des indications : de lieu, de mise en espace et du mouvement du personnage.

« Elle entre fièrement ; sans voile, elle a l'air d'une gitane.»[299], « Nedjma parle français » [300] et « Nedjma se tourne, insouciante, et Lakhdar s'est caché dernière un cactus. »[301].

III.3.2. Dramatisation du romanesque

Avec la matière dialogique s'ajoute un autre principal phénomène qui relève de la contamination du roman par le théâtre : la montée de la tension du dramatique dans l'œuvre.

La tension dramatique, qui garantit à l'œuvre sa théâtralité, résulte principalement d'un travail sur le temps qui consiste au maintien de l'illusion et de la catharsis. Dans ce sens Véronique Sternberg explique que « La théâtralité de l'œuvre dramatique est donc le résultat d'un travail sur le temps et l'effet, travail concrétisé par une écriture qui seule le rend perceptible »[302].

Ainsi l'auteur par son texte va essayer de garder « l'attention » de son spectateur grâce notamment à la tension qu'il a créé. Dans *Nedjma* l'auteur tend une finale inattendue celle du retour à la case départ. Ceci va donner au lecteur l'impression que le texte n'a pas avancé et que tout n'était que chimère.

En effet, avec *Nedjma* on assiste à une véritable dramatisation du romanesque. Patrice Pavis renvoie la dramaticité d'un texte à tout ce qui rend ce dernier dramatique:

---

[298] - KATEB, Y., (1996), *Nedjma*, op. cit., p.254.
[299] - Ibid., p.255
[300] - Ibid., p.257
[301] - Ibid., p.259
[302] - STERNBERG, V., (1996), « Théâtre et théâtralité », op. cit., p.61.

> *Dramatique, c'est-à-dire tendu, lié à un conflit ou à une contradiction à résoudre, à un équilibre à retrouver, à une action à accomplir. Le texte écrit pour la scène et pour des acteurs, avec ses personnages en conflit, sa situation explosive, sa résolution comique ou tragique, répond à ce critère de dramaticité, laquelle ne se limite toutefois pas au théâtre : un récit, une anecdote, un film, une musique peuvent également être dramatiques.* [303]

Cette tension permet, de créer pour le lecteur un univers intensément prenant à partir duquel l'illusion mimétique fait place à l'illusion diégétique. En ce sens, J. Viswanathan Delord rappelle :

> *L'identification du monde à un théâtre est une métaphore profondément ancrée dans notre imaginaire. […] La mimésis romanesque a recours au modèle théâtral dans le contexte de la quête du réalisme, comme si le récit avait besoin, pour affirmer sa prise sur le lecteur, d'un intermédiaire : le dramatique, indispensable parce que plus ressemblant, plus mimétique, mais aussi modèle au second degré parce qu'il correspond déjà à une mise en forme du réel.* [304]

Des épisodes, comme la scène du chantier, l'épisode où Rachid fuit devant des policiers, celui dans lequel Lakhdar subissant la torture ou de Mustapha revenant à la maison à sa sortie de prison, sont perçus comme reproduisant fidèlement la réalité. Ils sont d'ailleurs considérés comme une dénonciation des abus et des crimes coloniaux et, en outre, comme pièces maîtresses d'un roman dit « engagé ».

Ces scènes évoquées par les modalités narratives, reflètent une réalité théâtrale dans l'œuvre de l'auteur algérien. En d'autres mots, la dramaticité de *Nedjma* constitue l'une des prémisses de sa théâtralité.

Ainsi, à plusieurs reprises, dans le texte, la main du romancier cède souvent la place à celle du dramaturge qui n'hésite pas à aller plus loin dans ses emprunts. Ces derniers vont inclure des renvois au comique, au tragique, au carnavalesque bakhtinien et même au grotesque.

---

[303] - PAVIS, P., (2007), *Vers une théorie de la pratique théâtrale : voix et images de la scène*, 4e édition revue et augmentée, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires de Septentrion, p. 328.

[304] - VISWANATHAN-DELORD, J., (2000), *Spectacles de l'esprit : du roman dramatique au roman-théâtre*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, p. 26.

III.3.2.1. Du tragique

Il conviendrait dans un premier temps de souligner que même si le tragique prend son origine dans la tragédie, il faudrait l'en dissocier. Elle (la tragédie) reste la première forme historiquement littéraire où s'est manifesté le tragique.

Certes la première forme endossée par le tragique est théâtrale, force pour nous est de constater que de nos jours, en dehors du théâtre, la poésie, l'essai et le roman sont des genres gagnés par le tragique.

Le tragique affleure le texte. L'univers dans lequel baignent et évoluent les personnages du roman reflète la définition aristotélicienne du tragique.

L'absence de toute forme de suite chronologie née de la juxtaposition de fragments disjoints coïncide avec « le temps sans temps » [305] de la tragédie.

Le drame raconté est celui de la passion amoureuse pour Nedjma. Lakhdar, Mustapha, Mourad et Rachid, tous quatre, sont des personnages principaux, ravagés par la passion qui leur exige dévouement et sacrifice[306].

La passion, « mouvement violent, impétueux, de l'être vers ce qu'il désire » [307] est dans le cas de Kateb fatale. Dans *Nedjma*, l'auteur fait graviter autour de « la mauvaise étoile» les quatre héros et les condamne à la mort.

Le destin s'acharne contre les personnages et Nedjma, que tout semble vouloir séparer, que seule une mise en scène de l'histoire (collective) et de la guerre réunit, pour les séparer à nouveau.

Le texte est empreint de violence dont celle des sentiments, qui découlent en une rivalité engendra le conflit, ou encore va pousser à l'inceste et au crime[308].

[305] - Dans le sens ou le temps devient absolu, celui de l'éternité qui assure la cohésion et l'unité du tout. Ce dernier est opposé, par Aristote, à un temps, de moments distincts et successifs, physique. (Cf. ARISTOTE, (1980), *La Poétique*. Op.cit.)
[306] - Ou encore la mort, lente, dans le cas de Rachid.
[307] - (2016), *Nouveau Petit Larousse en couleurs,* Librairie Larousse, p. 874.
[308] - Ainsi Mourad séparé de Suzy qu'il aime et dont il assassine son père, Ricard.

Le destin des personnages est ainsi lié à la femme tout autant qu'à la patrie, l'espace, avec lesquels ils font corps en vivant les mêmes expériences.

Or, Nedjma, est aussi la figure de la patrie. La passion amoureuse pour la femme s'est transformée en lutte pour la patrie.

Le ton tragique se combine volontiers à des tonalités comiques. L'auteur joue ainsi sur la pluralité des registres, entre pitié et rire. La purgation des passions associée à la tragédie, telle que définie dans la Poétique, se double alors d'une catharsis comique[309].

P. Pavis, explique à ce propos, dans son Dictionnaire du théâtre:

> *[…] la tragédie – et toute forme où planent la mort et le destin – est propre à souder le public et à le faire adhérer en bloc à ce qu'on lui présente. La comédie en revanche, n'a pas à « tenir » son public rivé à l'événement; elle provoque le sourire critique par son invention dans la conduite de l'intrigue; ses procédés paraissent toujours artificiels et ludiques.* [310]

Kateb n'hésite pas à faire intervenir le comique dans son texte sous plusieurs formes, mais principalement avec le ton tragi-comique.

III.3.2.2. Du tragi-comique

Une palette de fragments porte l'empreinte du registre comique. En effet, des nuances du « rire » sont également et largement présentes dans le texte katébien, créant un certain contraste avec la violence dépeinte à travers les décors.

Ainsi la scène dans laquelle Lakhdar fait la rencontre, à sa sortie de prison, avec le jeune sergent qui ne frappait pas les prisonniers est le bon exemple d'un échange direct où, en dépit des méconnaissances, illustre le principe de « rire de soi et de l'Autre, avec lui ».

---

[309] - « […] Le rire que suscite le spectacle comique (farce ou comédie) renvoie très directement au schéma "triomphal" du rire enfantin : on peut donc lui supposer le pouvoir de faire "sauter les verrous" du refoulement, et d'atteindre l'inconscient du spectateur. », STERNBERG-GREINER, V., (2003), « Catharsis comique » in, *Le comique / introduction, choix de textes, commentaires, vade-mecum et bibliographie par Véronique Sternberg*, Paris, Flammarion, p. 222.

[310] - PAVIS, P., (2002*), Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Collin, p. 127.

- Sais-tu que c'est la deuxième fois de ma vie que je bois ?

- Je sais bien que vous la sautiez tous. Et vous faisiez de drôles de prières. On aurait dit le film au ralenti d'une séance d'athlétisme !

- Qu'est-ce que vous avez tous, en France, à considérer l'Algérie comme un zoo ?

- Je ne dis aucun mal de vos prières ! Vous pouvez vous envoler dans vous bournous d'anges, si ça vous chante de faire la gymnastique d'Allah ! Moi je suis du Nord. Pour moi une église ou une mosquée, c'est du pareil au même.[...]Je suis d'un pays de prolétaires.

Lakhdar crut à un mot d'argot.

- De pro…De quoi ?

- De prolétaires, d'ouvriers, quoi ! Moi, l'armée, je la porte pas dans mon cœur. Allez voir un peu ce qu'ils ont fait, les Chleuhs, chez moi...

- Le quoi ?

- Ben, les Chleuhs, les Boches, quoi !

Mal soulagé, Lakhdar hurla dans l'oreille du militaire.

- Chleuhs ! Encore un mot comme bicot ! Bien sûr, nous combattons ensemble les Boches en première ligne, et les Français nous confondent avec l'ennemi.[...]

- Y a pas de quoi faire cette tête de Turc!

Lakhdar éclata de rire. [311]

En outre, la scène où Rachid se trouve dans la prison à côté d'un autre criminel P'tit Joe et d'une araignée :

- Sûr qu'elle va se fâcher, maintenant, dit P'tit Joe, surtout si c'est une femelle, elles n'aiment pas les maladroit. Alors, monsieur le commissaire, si elle se fâchait ? Si elle vous sautait dans la gueule, vous qui n'avez plus de dents, ou dans l'œil, du moment que vous êtes sans lunettes ?

[311] - KATEB, Y., (1996), Nedjma, op. cit., pp. 68-69

[…] vous devriez nous laisser partir avec elle, et ne pas vous fatiguer avec toutes ces responsabilités…[312]

Ces scènes sont, à des degrés divers, frappés par : la parodie, l'ironie, le grotesque et la carnavalisation ou encore la satire. Ce qui renforce l'effet tragi-comique du texte. Ces « situations » tragi-comique témoignent du fait que l'écrivain puise son « matériel » dans un théâtre populaire.

La modernité de *Nedjma* figure à travers une importante hétérogénéité marquée par la fragmentation et l'intergénéricité. L'auteur, malmène tous les concepts littéraires établis, s'affranchit des traditions classiques et détourne les attentes (re)liées aux règles du genre.

D'après Charles Bonn encore, Kateb Yacine se propose de faire éclater le genre romanesque, qu'il considère d'ailleurs comme genre occidental et l'une des principales marques de la « dépendance culturelle » dans laquelle plusieurs des textes de « ses prédécesseurs seraient tombés »[313].

Ainsi Kateb ouvre des espaces d'échanges multiples entre roman poésie et théâtre, et crée des lieux libres de toutes contraintes génériques. Des lieux de circulation et de mutation. Nous assistons dans *Nedjma* à un processus de transformation, de déplacement et de glissement des frontières génériques.

L'œuvre est imprégnée de l'esthétique fragmentaire et en devient le principe qui amorce le fonctionnement structural de l'œuvre en tant que genre. En effet, l'œuvre de l'auteur algérien en tant que récit ne repose plus/pas sur la péripétie ni sur la linéarité ou l'unité. Loin de là, le récit devient lieu de désordre et de la discontinuité faisant de lui plusieurs récits à la fois.

De ce fait, l'œuvre connait l'insertion de plusieurs genres littéraires : *Nedjma* est écrite comme « un genre contre le genre » ou du moins contre « une certaine idée du genre » et de ses rigidités et donc contre une certaine culture de la représentation du genre.

---

[312] - Ibid., p. 45

[313] - BONN, C., (2002), « Le jeu avec l'histoire dans Nedjma » in, *Itinéraires et contacts de cultures*. Volume 32. Paris, L'Harmattan, p.37.

Chapitre IV : *Le Polygone Etoilé* : au carrefour des genres

Kateb Yacine, nous permet de redécouvrir, peu à peu, une « étonnante » modernité à laquelle il s'est adonné depuis ses premières publications. Cette modernité est étonnante en ce qu'elle a démarqué le texte de Kateb Yacine des autres œuvres de l'époque et a marqué l'avènement d'une vision d'une écriture littéraire en rupture avec les règles et les traditions littéraires classiques.

Avec *Le Polygone Etoilé*, Kateb Yacine a réuni soixante et onze textes en un ensemble fragmenté marqué essentiellement par un usage « flou » des repères et frontières génériques.

En ce sens, *Le Polygone Etoilé* constitue un autre corpus protéiforme dans lequel l'auteur « fait usage » de plusieurs genres à la fois. Ladite œuvre peut être considérée comme œuvre la cristallisation du processus de brouillage générique qu'il a commencé avec *Nedjma*.

Dans ce qui suit, nous allons traiter l'œuvre katébienne en nous basant sur une étude des différents genres de fragments retrouvés dans le texte pour mettre en relief dans la présente œuvre non pas et/ou seulement l'éclatement du genre mais surtout l'effacement des frontières génériques.

IV.1. De la mise en récit

A commencer par l'absence de l'indicatif générique sur la couverture, autre que la note de la quatrième de couverture qui désigne *Le Polygone Etoilé* comme: « une suite de poèmes, de dialogues et de rêverie » ou encore « au carrefour du roman, de la poésie et du théâtre », l'œuvre[314] est dépourvue de tout type de précision concernant la nature et l'appartenance générique de l'œuvre.

Autrement dit, rien qu'à partir de ces quelques éléments, paratextuels, l'auteur introduit un ancrage non de l'éclatement mais de l'abolition du genre littéraire et de ses frontières. En effet, à partir desdits éléments, il en ressort que Kateb répartit *Le Polygone Etoilé* sur plusieurs genres distincts.

On pourrait, ainsi, considérer cette œuvre comme ouvertement intergénérique. Cette hétérogénéricité opère principalement à travers une contamination de la prose par la poésie et le dialogue. *Le Polygone Etoilé* est d'une grande « impureté générique». Toutefois, cette impureté est féconde puisqu'elle permet de subsister encore comme œuvre importante et même matrice de l'œuvre de l'auteur algérien.

IV.1.1. Du récit:

Comme expliqué précédemment, *Le Polygone Etoilé* n'est pas désigné explicitement comme roman ou autres genres. Ce premier constat n'est pas sans importance, il permet d'inscrire d'emblée l'œuvre d'une forme d'indécision quant à la nature de sa prose.

En nous basant sur une acception minimale[315] du récit, l'examen de ladite œuvre nous permet de la désigner comme récit, dans le sens où le récit est une mise en relation d'évènements. Le texte de l'auteur algérien se présente, donc, à première vue, comme fortement narratif.

[314] - Signalons avant toute autre chose que puisque le genre du *Polygone Etoilé* n'est pas mentionné, ni déterminé, nous allons employer les termes : œuvre et texte pour le désigner.
[315] - Tel que défini par le linguiste J.-M. Adam ou encore le philosophe P. Ricœur.

Le récit n'est pas un indice générique fort puisqu'il peut être associé à plusieurs genres à la fois : tel que le roman, la nouvelle ou encore le conte…etc.

Tel qu'entendu ici, un récit renvoie à un ensemble d'éléments : la présence du narrateur, du cadre spatio-temporel…etc. Il s'agit simplement d'en faire la recension, dans le but de mettre en évidence les traits singuliers de l'œuvre.

Toutefois, il importe de signaler que cet ensemble de composantes narratives, interagissant entre elles, ne prétend pas former l'unité. L'ensemble est un tout en morceau. Pris dans sa totalité, c'est à travers son caractère éclaté, intransitif et inachevé qu'il s'impose.

Nous allons essayer de définir ou d'instituer le récit grâce aux indices que le texte propose.

IV.1.1.1. Désorganisation narrative :

Le Polygone Etoilé est un texte « multiple » dans le sens où il est construit avec des reprises et des ratures. Il est marqué d'ailleurs par un travail considéré de « longue haleine ».

> *Dans l'ensemble que constitue la littérature maghrébine d'expression française, Le Polygone Etoilé, est une œuvre d'une grande originalité […]. Elle se présente comme un in octavo de 182 pages, fait de soixante et onze textes ou fragments ne portant pas de numéros mais séparés par des blancs.* [316]

Le texte de Kateb Yacine reprend plusieurs aspects les plus remarquables de l'écriture romanesque moderne de *Nedjma*. A l'image de cette dernière, *Le Polygone Etoilé*, l'auteur déconstruit la narration linéaire.

De par sa conception singulière, toute tentative de reconstitution chronologique et logique du récit est vaine. Il est pratiquement impossible d'y

[316] GAHA, K., (1979), *Métaphore et métonymie dans le Polygone étoilé*. Tunis, Publications de l'Université de Tunis, p. 13.

trouver un ordre et une logique au développement des évènements. On assiste à ce que Blanchot appelle un « mouvement imprévisible»[317].

Autrement dit, le récit « n'est plus une relation de l'évènement mais cet évènement même »[318].

Le narrateur raconte, certes, mais il ne raconte pas une seule histoire à la fois : ce qui soumet l'œuvre à une structure narrative décousue, désordonnée et éclatée.

En effet, l'œuvre est présentée comme un recueil de récits, dans lequel l'auteur opère par enchâssement[319] ou encore une sorte d'alternance[320].

L'enchâssement et l'alternance sont d'ailleurs techniques narratives majeures, favorise dans l'éclatement de la linéarité narrative, censée être le principe même de la fiction romanesque.

Il n'est pour s'en convaincre que de citer ces extraits du texte :

> *Les traditions de sa fraction nouvelle lui tendent des pièges. Il dit : « Je ne suis point pressé de dépister ceux qui m'entourent. J'attends mon jour et je les observe. D'ailleurs, je me prépare à les quitter. » Cette particularité, ainsi que d'autres, beaucoup d'autres, nous donnent l'occasion de le suspecter, de lui manifester notre sévère déférence.* [321]

Il s'agit ici clairement d'un récit raconté par un narrateur faisant partie des péripéties, alors que, quelques pages plus loin, l'auteur passe à un récit bien différent du premier:

> *A la connaissance de ce pays qui a cessé depuis longtemps d'être le nôtre, il nous faut ajouter les travaux des pères blancs, des jésuites, des prêtres en général, pour apprendre à décourager l'ardeur des néophytes qui sont légions ; ils couvrent de leurs cris toute tentative d'accord. Nous sommes réduits, par leur faute, à ne jouer que de la matraque, pour obtenir le silence et convenir à tout le*

[317] - BLANCHOT, M., (1971), *Le livre à venir*. Paris, Gallimard, p.14
[318] - Ibid., p.14.
[319] - Selon la définition de Roland Bourneuf et Réal Ouellet, « l'enchâssement [désigne] l'inclusion d'une histoire à l'intérieur d'une autre ». (Cf. BOURNEUF, R. & OUELLET, R., (1972), *L'univers du roman*, Paris, Editions des Presses Universitaires de France, p. 76.)
[320] - Aussi, selon R. Bourneuf et R. Ouellet, « l'alternance consiste à raconter […] deux histoires simultanément, en interrompant tantôt l'une tantôt l'autre, pour la reprendre à l'interruption suivante ». (Cf. BOURNEUF, R. et OUELLET, R., (1972), *L'univers du roman*. op. cit., p. 74-75).
[321] Ibid., p.18.

> *moins d'une trêve illusoire, une sorte de suspension du rapport des forces, en toute hypocrisie : à la guerre comme à la guerre ! Et comment distinguer l'ennemi, puisqu'il est dehors et dedans, partout et nulle part ?* [322]

Il est clair, que l'auteur articule sa fiction romanesque autour de plusieurs récits différents.

> *L'écrivain s'était mis à bourrer pipe sur pipe, et le fondouk fut envahi par une épaisse fumée, tandis que la volière prenait de la hauteur, pleine de cris suaves, extatiques, et Rachid respira, les yeux fixés dans le vide, sur l'ombre murmurante du vieux fleuve trahi, son berceau et sa tombe.*
> *Fleur de poussière.*
> *Ce furent les seuls mots que l'écrivain nota ce matin-là. Il fallait se coucher quand un jeune homme ouvrit la porte et s'arrêta sous la volière, suffoqué.*[323]

A travers une analyse plus en détails de ces derniers, il en ressort que *Le Polygone Etoilé* est en fait construit à partir de trois types, principaux, de récits :

- **Un récit historique**, mais aussi assez général puisqu'il est applicable à n'importe quel contexte dans le monde. Le texte est garnis de personnages qui n'ont aucun nom ni visage ou trait physique précis qui pourraient permettre de les identifiér.
- **Un récit poétique**, avec beaucoup d'images et de symboles. Ce qui va rendre la lecture du texte plus difficile, puisque le lecteur du *Polygone Etoilé* va devoir lire, relire et surtout interpréter.
- **Un récit caractérisé** de personnages identifiables, repris des œuvres précédentes, qui ont des prénoms et qui parle du contexte algérien. A l'exemple de : Nedjma, Lakhdar, Musatapha, Rachid et Mourad comme personnages principaux. Ou encore : Hassan Pas de Chance, Si Mokhar…etc, comme personnages secondaires.

Ces divers récits, constituent l'ossature même du roman, s'enchâssent et s'alternent non seulement les uns aux autres, mais encore et surtout autour d'un récit cadre : celui centré sur Nedjma et les quatre amis : Lakhdar, Mustapha, Rachid et Mourad.

[322] KATEB, Y., (1997), *Le Polygone Etoilé*, op. cit., p.134.
[323] Ibid., p.164.

Et même si les histoires sont plurielles, elles sont aussi dépendantes les unes des autres et de l'intrigue. Car même si la logique narrative est abolie, les récits s'associent autour d'une cohérence thématique.

En plus des procédés narratifs cités précédemment, on peut aussi relever une très grande hétérogénéité formelle qui accentue la poétique de l'éclatement dans le texte.

L'œuvre passe de la prose à la poésie. Ce passage est traversé par des dialogues. Elle évolue comme un véritable « chant énigmatique qui est toujours à distance »[324].

Afin de pouvoir restituer le récit, « chacun a son plan. Et chaque fois les plans sont bouleversés »[325]. De ce fait, la structure de l'œuvre se découvre à travers la lecture et relecture. L'œuvre est ouverte à l'interprétation du lecteur, faisant de lui un « créateur » c'est à lui de découvrir et ainsi construire la fable.

Ainsi Kateb objecte les modèles préétablis de la narration traditionnelle encore une fois avec *Le Polygone Etoilé*.

IV.1.1.2. Déstructuration de la narration

Vu que la structure du texte est mise à mal, la narration se voit systématiquement ininterrompue et discontinue. En effet, la narration du Polygone Etoilé, peut être décrite comme étant transparente dans le sens où les histoires sont racontées par une instance invisible, abstraite. Le lecteur peine à identifier le narrateur.

On parle dans ces cas-là de « narrateur implicite », le narrateur hétérodiégétique dominant ou encore une sorte de « non-voix ». Cette instance narratrice se démarque du narrateur classique puisqu'elle ne revendique aucune suprématie et ne tente en aucun cas la remise en ordre des éclats d'informations bien qu'ils lui parviennent en désordre.

[324] - BLANCHOT, M., (1971), *Le livre à venir*, op. cit., p.17.
[325] - KATEB, Y., (1997), *Le Polygone Etoilé*, op. cit. p.14.

Ce narrateur semble, cependant, inapte à tout dire d'où le choix de l'auteur à recourir à la multiplicité et l'alternance des voix narratives.

En effet, le narrateur, hétérodiégétique, principal ou premier se laisse souvent interrompre et même réduire au silence par le murmure d'autres voix. L'auteur fait alors introduire le narrateur homodiégétique à plusieurs reprises dans son texte. Ce narrateur est, comme pour *Nedjma*, pluriel.

Ainsi à tour de rôle, les protagonistes prennent la parole pour raconter l'action narrative. Ceci permet de dire que le mouvement narratif du *Polygone Etoilé* est aussi assuré par plusieurs narrateurs-personnages dont même des personnages secondaires qui étaient déjà présents dans *Nedjma*, tel que : Si Mokhtar, Ameziane, le barbu…etc.

Bien que dans la plupart du temps, Kateb Yacine ne fournit aucune véritable information sur l'identité du narrateur. Il n'y a aucune indication directe qui permet de savoir qui parle ?

Le narrateur principal, premier, devient marginal parce qu'il très vite remplacé, par d'autre instances narratives clairement différentes.

Le « je » apparait parfois, flou et sans nom. Difficile de savoir qui tient le récit, qui le délivre et pourquoi. Mais il semble que ces questions ne sont pas fondamentales pour appréhender l'histoire.

L'auteur rompt avec le système narratif traditionnel en remplaçant la voix du narrateur par une multitude de voix abstraites, complexes et foisonnantes.

L'instance narratrice est donc polymorphe. Tantôt distante voire absente, elle livre par exemple le récit de Lakhdar et de ses comparses puis disparaît dans les multiples passages poétiques qui s'en suivent.

On remarque aussi que *Le Polygone Etoilé* est une œuvre portée dans une grande partie par le dialogue et non par la narration. En effet, les informations en principe fournies par cette dernière sont en fait livrées par l'ensemble des voix qui se substituent au narrateur principal.

La présence de ces voix, dialoguant avec celles des personnages, est marquée de deux façons à l'intérieur du récit :

- Soit par la présence de tirets. Ces derniers indiquent que la parole ne provient pas du narrateur principal mais d'un narrateur second.

> *Ils boivent dans le même verre. Le nègre souriant tire une pipe de sa poche et la tend à Hassa […].*
> *L'écrivain hausse les épaules.*
> - *Tu peux parler. C'est moi qui l'ai remise à celui qui t'envoie.*
> - *Je ne sais pas.*
> - *Il n'a rien dit ?*
> - *Rien. […]* [326]

- Soit par des interventions faites par un narrateur extérieur [327] qui va annoncer (toujours par la suite) qui est le sujet énonciateur.

> *Le soldat : Mon colonel, voici la tête.*
> *Le commandant : Bien. Qu'on l'expose, qu'on la promène dans les tribus.*
> *Le soldat : A vos ordres.*
> *[…]* [328]

Cette multitude de dialogues présents dans Le Polygone Etoilé, permet une « visibilité » des voix des narrateurs. D'ailleurs elle permet de considérer l'œuvre comme « polyphonique ».

C'est d'ailleurs, cette pratique polyphonique qui a permis à l'auteur de créer un univers qui admet la circulation de tous les genres.

L'auteur instaure par le biais de celle-ci une variation de rythmes. Ce jeu a le mérite, comme nous le verrons plus tard, de faciliter, et en même temps assurer, le passage de l'écriture romanesque à l'écriture théâtrale.

La multiplicité des voix instaurent un processus de «vocalisation» et d'«oralisation»[329] grâce auquel le rythme se fait varier pour exprimer tantôt le tragique, tantôt le comique.

---

[326] - KATEB, Y., (1997), Le Polygone Etoilé, op. cit., pp.166-167.
[327] - Ce dernier qui peut être simplement l'auteur.
[328] - KATEB, Y., (1997), Le Polygone Etoilé, op. cit., p. 122.

IV.1.1.3. Désordre spatio-temporel :

Le Polygone Etoilé est une œuvre qui présente un agencement complexe par rapport à toute forme de limite. Le cadre spatio-temporel ne fait pas exception.

L'œuvre ne contient aucun rythme linéaire. Ce dernier est fracassé, par la multiplication des récits. L'ordonnancement chronologique de la narration, habituellement retrouvé dans le récit, est perdu.

1.1.3.1. Le(s) temps du récit

Il est certain que le temps est censé être un grand organisateur dans un texte. Toutefois, dans le récit cet élément important est le plus souvent soumis à la volonté du narrateur.

Dans le Polygone Etoilé, comme expliqué dans le point précédent, possède non pas un narrateur mais plusieurs voix narratives, faisant en sorte que les dispositions des évènements dépendent de celles qui narrent.

Dès lors, la continuité et la succession des événements ne sont pas évidentes.

De plus, la narration des évènements est répartie sur un nombre de périodes éloignées dans le temps à cause de la multiplication des récits. Elle est bouleversée par l'émergence d'un monde de la simultanéité et de l'éphémère. Le texte commence « in media res » et toute forme de suivi chronologique est presque impossible, puisque ce genre de début ne fournit aucune information quant au temps.

Le récit traverse plusieurs épisodes de la vie de ses personnages. Il les transmet, toutefois, au lecteur en désordre. Ainsi, on voyage, avec Lakhdar notamment, dans le texte de « avec pour tout bagage un manque absolu de mémoire »[330].

[329] - Une des traces de cette oralité peut être la disposition même des dialogues grâce à l'inscription du nom du personnage énonciateur. Cet usage rappel la forme structurelle du dialogue théâtral.
[330] - KATEB, Y., (1997), Le Polygone Etoilé, op. cit. , p.13.

Les enchaînements sont approximatifs puisque « la mémoire n'a pas de succession chronologique»[331]. Toute forme de suite se fait à travers des évocations et des images qui semblent être inscrites dans la mémoire en désordre.

On a l'impression qu'il s'agit d'une reconstitution de « souvenirs » et non pas d'un véritable ordonnancement chronologique maîtrisé. À l'intérieur des chapitres, on passe d'un épisode à l'autre grâce aux anachronies (le plus souvent des analepses et quelques prolepses), mais aussi les répétitions et d'autres formes de digressions.

La chronologie est aussi perturbée par la superposition de deux types de temporalités : la temporalité de l'Histoire et de la temporalité de la narration. Le voyage dans le temps fait que le récit fictif se trouve doublé par un récit et des références historiques. L'auteur met en pause le récit qu'il narre, et passe à un autre qui relève de l'Histoire:

> *Mustapha s'écroula aussitôt l'officier parti, et, sa veste sous le crâne, sombra dans un sommeil de plus en plus lourd, entrecoupé de sursauts nocturnes, qui se prolongea le lendemain, et, de jour en jour, lui laissait à peine le réflexe de bondir aux heures de la soupe, avec les retardataires, pour se rallonger indéfiniment à sa place, devant le piquet indiquant le chiffre et l'emplacement de son groupe […]* [332]

On retrouve le récit historique par la suite :

> *Nous ne pouvions savoir que la poussière des Numides, le Maghreb décadent des contes orientalistes, nous réservait un autre oracle, mieux qu'une révolution préparée à l'avance, venue d'en haut – une pure création du peuple inculte et délaissé, des militants exclus ou ne comptant pour rien hiérarchique, en marge des partis, des chefs et des gardiens de la doctrine, comme un rêve d'enfant, péremptoire, incommunicable, ni parole, ni acte[…]* [333]

Ou encore :

> *[…] Les trente explosions n'avaient plus rien à voir avec les mois sacrés des préfets-missionnaires, la Toussaint devenait vraiment la fête des morts, le sang des innocents jaillissait bien plus haut que les serments trahis, les chartes inefficaces, la*

[331] - Ibid, p.179.
[332] - Ibid, p.141.
[333] - Ibid., p.144.

civilisation exportée à bas prix, comme une denrée pourrie, tout juste bonne pour les pauvres.[334]

Le surgissement du souvenir ressemble, aussi, par endroits au rêve. Ou encore au « rêve dans un rêve »[335] Ces réminiscences rendent encore plus floue et difficile la distinction entre la réalité et l'imaginaire.

Ainsi, les « c'est le début ou le milieu de l'hiver »[336], « je ne me souviens pas ! »[337], les références historiques et les dates faiblement précises, font en sorte que l'ordre est perdu. Ce dernier s'efface, « comme si la logique explicative des sources conquérantes […] n'avait d'autre but que de cacher la vérité»[338].

1.1.3.2. L'espace du récit

Parallèlement au temps, l'espace est, traditionnellement, un élément cadre de la narration. Figure de premier plan, il participe, avec ses dérivés (descriptions, décors et images), à l'intrigue. Il est déterminé par une situation et par rapport à un paysage. Il forme, en d'autres mots, une sorte de « territoire ».

La première chose qui a retenu notre attention avec *Le Polygone Etoilé*, c'est le titre même de l'œuvre. Ce dernier peut être concéder comme référence spatiale. L'auteur affirme d'ailleurs que « le polygone en géométrie ça veut tout dire »[339].

Selon l'auteur « tout territoire est un polygone »[340], le territoire étant « une portion d'espace clairement identifié » [341] nous permet de faire l'analogie entre la notion d'espace et celle du polygone. Le territoire est ainsi matérialisé par la forme polygonale.

---

[334] - Ibid., p.145.
[335] - Ibid., p.24.
[336] - Ibid., p.22.
[337] - Ibid., p.28.
[338] - LAABI, A., (1966), « A propos du « polygone étoilé » de Kateb Yacine » in, *Souffles*, n°4, pp.44-47.
[339] - KATEB, Y., (1959), « Les ancêtres redoublent de férocité » in, *Le Cercle des représailles*, Paris, Seuil, p.126
[340] Ibid., p.126
[341] - DEBARBIEUX, B., (2009), « Territoires - Territorialité – Territorialisation : aujourd'hui encore, et bien moins que demain… » in, *Territoires, territorialité, territorialisation. Controverses et perspectives*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Espace et territoires », p.20.

Le polygone, signifie la dispersion et l'éclatement, implique aussi l'unité. En effet, la figure du polygone consiste à éclater le cercle, mais aussi à superposer « deux carrés, l'un de biais par rapport à l'autre»[342].

A chaque fois que l'auteur passe d'un récit à un autre, le paysage change. Les lieux dans le texte sont, ainsi, multiples. Toutefois, ces lieux sont assez délimités. Citons à titre d'exemples : Bab Dzira (port d'Alger), Marseille, Paris, Constantine – Cirta, Bône –Hippone – Annaba…etc. Ces lieux permettent une certaine localisation et orientation par rapport au développement de la diégèse.

On remarque aussi que l'espace est encore une fois dans *Le Polygone Etoilé* marqué par l'opposition ville/nature (qui correspond à l'opposition ville/compagne retrouvée dans *Nedjma*).

Pour Kateb la ville serait un lieu de rencontre, des nouveaux départs, de la lutte et de l'évolution dans le temps. Alors que la nature rappelle la tradition, d'ailleurs le « fondateur » dans *Le Polygone Etoilé* est dit « maître du désert, et le maître de la forêt »[343].

Or, à travers l'évocation de quelques lieux, fictifs ou réels, fait en sorte qu'on arrive tout de même à ancrer le récit dans un espace précis, bien qu'il ne soit pas fixe.

Matériellement donc, la construction katébienne de l'espace ne respecte aucun ordre. L'ordre dans lequel les lieux sont cités se fait par rapport à une forme d' « étoilement » géographique. L'auteur fait évoluer son récit dans « un vertigineux espace »[344]. On pourrait ainsi avancer que toute l'œuvre de Kateb Yacine est bâtie selon le modèle géométrique du Polygone.

Ainsi, par le choix de ce titre suggestif, l'écrivain accorde à la spatialité, une importance particulière. Il refuse de s'intégrer à l'écriture spatiale selon des modalités de linéarité, et de la localisation fixe et bien établie.

---

[342] - Jacques Berque cité par Jaqueline Arnaud (cf. ARNAUD, J., (1986), *littérature Maghrébine de langue française, II : le cas de Kateb Yacine*, op. cit., p.405).
[343] - KATEB, Y., (1997), Le Polygone Etoilé, op. cit., p.17.
[344] - Ibid., p. 13.

L'espace permet un itinéraire. Aussi bien au personnage qu'au développement du récit mais aussi à la lecture. Il peut, par la même occasion, donner un signifié symbolique au récit.

L'itinéraire dans le récit du *Polygone Etoilé* a plusieurs natures :

- L'exil ou la fuite.
- L'errance et/ou l'aller-retour.

On retrouve en premier lieu l'errance avec Rachid qui « n'avait fait qu'aller et venir, de ville en ville »[345]. Ce personnage principal du récit « avait le voyage dans le sang ».

On retrouve aussi différentes allusions à l'errance à travers les mentions: « voyageur opprimé », « un nomade impérieux » et qui « erre »[346]. Cette errance défie le territoire et l'itinéraire linéaires.

En second lieu, l'exil est lié à Lakhdar. Ce dernier pour des raisons financières se voit exilé en France, où il va chercher du travail. L'objectif de Lakhdar étant d'aller à Paris, il entreprend un long voyage. Il arrive à Alger, puis franchit la méditerranée. Une fois en France, il s'arrête à plusieurs endroits, puis repart, avant d'arriver enfin à Paris.

Ceci fait que le voyage entretenu, par le passage périodique par plusieurs lieux différents, est associé au cercle ou encore au labyrinthe. Ses parcours interminables illustrent la répétitivité circulaire. Dans ce sens, il devient une sorte d'analogie à la ligne droite qui se transforme en ligne en spirale. D'ailleurs, une fois à Paris, Lakhdar est soumis au « cadre circulaire de la vieille horloge ».

Un autre personnage illustre ce type de voyage de l'exil: le grand père Mahmoud. Le personnage tout comme Lakhdar est condamné à l'immigration.

[345] - Ibid., p.159.
[346] - Ibid., p. 17.

Le train est l'espace charnière de ce perpétuel mouvement, il est présenté comme un espace mouvant. En tant que motif, il garantit le mouvement et la transition.

A l'image du récit, la structure de l'espace de la narration n'est pas linéaire. L'auteur met en scène un univers spatial emboité du fait de l'alternance de plusieurs lieux. Il est ainsi marqué par les mouvements et entrecroisements des différents récits, ceux du narrateur ou des narrateurs, ou encore des personnages. A travers tous ces mouvements de va-et-vient dans les espaces narratifs du texte, Kateb Yacine nous affirme qu'à « chaque fois les plans sont bouleversés.»[347].

L'auteur fait aussi transformer l'espace géographique par le prisme de l'écriture et du style poétique en espace littérature. Le texte en tant qu'espace textuel est traversé par le même principe d'étoilement géographique en tant qu'étiolement littéraire. Ce dernier se fait à travers l'insertion dans le texte de plusieurs fragments de types et autres genres littéraires différents, comme nous allons le voir dans ce qui va suivre.

VI.1.2. Genres de récits

Une porosité des frontières s'illustre nettement grâce aux différents genres repérables aux indices typographiques et conventionnels.

VI.1.2.1. Le récit autobiographique

Le polygone Etoilé, l'auteur continu à incorporer des éléments de son propre vécu. Ainsi en plus d'avoir repris les personnages de Lakhdar et Mustapha que nous avons déjà considérés comme des personnages « alter ego » de l'auteur, revient sur la folie de sa mère sous d'autres perspectives :

> *[…] elle avait encore failli lui échapper. Il avait dû glisser la clé sous l'oreiller, surveiller la fenêtre. Toute la nuit, calme, persuasif, brutal ou excédé, il avait lutté contre la démence, pas seulement la sienne, à elle. La folie. Rien de plus*

[347] - Ibid., p, 14.

contagieux. Sa mère. Jamais elle n'avait eu tant de pouvoir sur lui. [348]

Dans un passage Kateb prête au père de Mustapha ses propres mots qu'il avait utilisés pour parler de la folie de sa mère dans un film documentaire[349].

« Elle se jette dans le feu. Dans n'importe quel feu. Il semble que le feu l'apaise. Sa chair grésille. Elle soupir d'aise, et se détend. Puis, quand vient la douleur, elle se baigne dans l'eau froide. Que faire ? […] » [350].

L'auteur rajoute deux autres éléments autobiographiques dans le Polygone Etoilé, à savoir l'entrée à l'école française qui se traduit par la rupture avec la langue maternelle :

Quelqu'un qui, même de loin, aurait pu m'observer au sein du petit monde familial, dans mes premières années d'existence, aurait sans doute prévu que je serais un écrivain, ou tout au moins un passionné de lettres, mais s'il était hasardé à prévoir dans quelle langue j'écrirais, il aurait dit sans hésiter : « en langue arabe, comme son père, comme sa mère, comme ses oncles, comme ses grands-parents ». [351]

A travers ce passage autobiographique, Kateb Yacine revient en quelque sorte sur le choix de la langue française dont il use pour ses écrits. Il explique que c'est d'ailleurs une décision de son père de « [le] fourrer » dans la « gueule du loup », cependant, son père l'incite à « dominer » la langue française :

Laisse l'arabe pour l'instant. Je ne veux pas que, comme moi, tu ne seras jamais une victime de Medersa. […] La langue française domine. Il te faudra la dominer, et laisser en arrière tout ce que nous t'avons inculqué dans ta plus tendre enfance. Mais une fois passé maître dans la langue française, tu pourras sans danger revenir avec nous à ton point de départ. [352]

[348] - Ibid., p. 169.
[349] - Cf. DEHANE, K. (1989), *L'amour et la révolution,* Entreprise nationale de la production audiovisuelle, Centre bruxellois de l'audiovisuel.
[350] - KATEB, Y., (1997), Le Polygone Etoilé, op. cit., p.169.
[351] - Ibid., p.181.
[352] - Ibid., p.182.

Il affirme quelques pages ensuite : « Après de laborieux et peu brillants débuts, je prenais goût rapidement à la langue étrangère […]»[353].

D'ailleurs il consacre les deux derniers fragments de son texte pour raconter sa rupture avec la langue arabe personnifié en sa mère. Il explique : « ma mère était très fine pour ne pas s'émouvoir de l'infidélité qui lui fut ainsi faite.»[354].

Il va encore plus loin dans ce rapprochement quand il compare sa rupture avec la langue à une « seconde rupture du lien ombilical».

A cela s'ajoute la fonction de l'auteur comme écrivain public. En effet, en plus d'avoir été journaliste à Alger – Républicain[355], et afin de subvenir aux besoins de sa famille à la mort de son père, Kateb Yacine s'est fait manœuvre, docker et écrivain public.

C'est d'ailleurs ce que le narrateur, Lakhdar, dans l'un des premiers fragments du texte atteste faire :

> *Je deviens célèbre en écrivant des lettres. Les assurances, le prud'homme, la famille, les amours. Faut les voir insister en me refilant les drachmes. Tu peux pas savoir. C'est dur d'avoir les cinquante francs d'un manœuvre dans la poche. Je préfère ramasser les mégots. Je préfère brûler le train et faire un mauvais coup. Veulent rien savoir. Tu uses ta cervelle. C'est à nous de comprendre. Qu'ils disent. Et ils sortent leur billets, dépités des imprudences de la veille. N'osent plus se fouiller pour ne pas décevoir leur scribe. Moi je refuse. Alors ils me gavent de café. Ils me balancent tout ce qu'ils ont sur le cœur, mais c'est trop long. Leur moustache frémit. Et le café devient amer*[356].

Reste-t-il que l'autobiographique de Kateb Yacine s'inscrit dans l'esthétique fragmentaire et obéit aux règles de l'éclatement puisqu'il ne dévoile pas tout d'un coup, mais plutôt par bribes ou morceaux (poétiques, théâtraux ou journalistiques). Il insert ces derniers dans ses textes d'essence romanesque comme nous l'avons vu

[353] - Ibid., p.183.
[354] - Ibid.
[355] - Un quotidien algérien de langue française.
[356] - KATEB, Y., (1997), *Le Polygone Etoilé*, op. cit., p.34.

précédemment avec *Nedjma*. Ainsi, Kateb ne produit pas du roman pur et le texte du *Polygone Etoilé* ne peut pas être considéré comme tel.

VI.1.2.2. Le récit de voyage :

A travers le mouvement lancé par un manque (que ce soit fortuit ou essentiel) mis en scène sous la forme de la recherche, d'une chasse, des retrouvailles...etc. Dès le début du texte, ce dernier donne l'impression qu'il s'agit d'un récit de voyage.

Si on se fie à la définition de Luis Martin, qui considère le récit de voyage comme :

> *Un type de récit où l'histoire bascule dans la géographie, où la ligne successive qui est la trame formelle du récit ne relie point, les uns aux autres, des événements, des accidents, des acteurs narratifs, mais des lieux dont le parcours et la traversée constituent la narration elle-même; récit plus précisément, dont les événements sont des lieux qui n'apparaissent dans le discours du narrateur que parce qu'ils sont les étapes d'un itinéraire. Le propre du récit de voyage est cette succession de lieux traversés, le réseau ponctué de noms et de descriptions locales qu'un parcours fait sortir de l'anonymat et dont il expose l'immuable préexistence.* [357]

Il en ressort que l'œuvre de Kateb, ou du moins quelques fragments du texte peuvent s'admettre sous l'égide du récit de voyage.

D'ailleurs, la vie de l'écrivain s'est nourrie de voyages qui ont fortement modelé son écriture. Tout a commencé dès son plus jeune âge. L'auteur né à Constantine (nommé Cirta au temps des numides) suit les déplacements de sa famille à cause des mutations de son père. Sédrata, Lafayette (Bougâa en Kabylie), Guelma, Souk-Ahras, (d'où il participe au soulèvement de 1945, et est emprisonné durant à Lambèse). Kateb part ensuite à Paris, ses allers-retours entre la France et l'Algérie seront d'ailleurs très constants.

Kateb entreprend aussi un voyage à La Mecque où il s'arrête à Djeddah (comme Si Mokhtar et Rachid dans *Nedjma*). Il parcourt le Soudan, ce qui lui

[357] - MARTIN, L., (1973), *Utopiques : jeux d'espaces*, Paris, Minuit, pp. 64-65.

permet de publier notamment un récit de voyage sous le titre : « Un Algérien au Soudan égyptien »[358].

Ses déplacements s'étendent à l'Union soviétique, l'Ouzbékistan. Retour en France ensuite à Constantine. Il émigre en Tunisie, en Allemagne, en Italie, en Belgique.

Ces vagabondages se multiplient : Le Vietnam, passant par la Syrie, Cuba, le Brésil…etc. Ils nourrissent le mythe de l'« éternel voyageur », tout autant que le texte katébien.

Dans le Polygone Etoilé, les lieux cités reflètent parfaitement la réalité vécue par l'auteur. Même si le narrateur, lui, est fictif. D'ailleurs on retrouve plus d'une destination de l'auteur dans le texte. Les plus symboliques d'entre elles. Constantine, Bône et Sétif les trois villes qu'on retrouve aussi bien dans *Nedjma* que dans *Le Polygone Etoilé*, représentent l'espace principal de l'intrigue des deux œuvres.

A plusieurs reprises, le récit inclut des informations sur la géographie, la culture, la langue et autres aspects auxquels il est possible d'être exposé lors d'un voyage.

L'intrigue est spatiale dans le sens ou le lecteur a l'impression que le récit ne progresse qu'au fil des déplacements dans l'espace des différents personnages.

Le voyage est aussi inclus dans la migration, et l'exil, étant un des thèmes principaux de l'œuvre katébienne, dans le sens ou la migration est une forme de voyages.

La circulation et la fluidité du texte, plutôt que les structures et organisations stables, sous-tend une écriture hybride. Celle-ci ambitionne l'aspect anecdotique du voyageur. Dans le Polygone Etoilé, il s'agit de celui de Lakhdar. Le personnage dont l'errance et les multiples allers-retours entre les deux rives de la méditerranée font osciller entre récit de voyage et récit de vie :

[358] - KATEB, Y., (décembre 1949), « Un Algérien au Soudan égyptien » in, *Alger Républicain*, pp.18-19.

> *Cependant je partais en voyage. Tu me recommandais de n'être pas distrait. Tu m'avais préparé des vivres, tu ne voulais pas que je vive d'amour.*
>
> *Le navire allait lever l'ancre. Certes nous avions chaud et peur ! Je te promis de te rapporter quelque chose de symbolique. Nous étions debout. Tu clignais des yeux. Peut-être te croyais-tu héroïque. Nous l'étions.* [359]

Ce voyage, qu'on pourrait dire « initiatique », Lakhdar, comme narrateur-personnage-voyageur, l'associe à l'épopée : « Pour ne rien perdre de l'épopée que nous allions vivre, j'ai eu recours à plus d'une légende.»[360].

Toutefois, ce récit n'a pas en effet un but informatif, puisqu'il manque de toute vocation au partage qu'on retrouve généralement dans le récit de voyage.

VI.1.2.3. Le récit historique :

Modelé par quelques épisodes historiques, le genre du roman historique est inclus dans le texte. En effet, le récit des événements de Sétif, ceux de l'émigration, de la guerre de libération et des problèmes de l'Indépendance, constitue une matière historique importante dans le texte.

Dans Le Polygone Etoilé, l'auteur raconte les expéditions de l'émir Abdelkader, une figure révolutionnaire, dont il raconte aussi et surtout d'ailleurs les succès militaires et la progression de sa popularité auprès non seulement du peuple algérien mais aussi marocain.

> *Tanger, 5 juillet 1847.- les activités inlassables de l'émir Abdelkader au Maroc ont été signalées de divers côtés à l'attention de l'empereur Abderrahmane. […] Abdelkader est accusé d'ambitions politiques et de menées hostiles au pouvoir impérial.* [361]

Ce fragment du texte nous rappelle une conférence[362] donnée par l'auteur en 1947 à travers laquelle, Kateb Yacine a présenté une biographie, bien que restreinte,

---

[359] - KATEB, Y., (1997), *Le Polygone Etoilé*, op. cit., p.23
[360] - Ibid.
[361] - Ibid., p.108.
[362] - Cette conférence est publiée dans *Minuit passé de douze heures*. (cf. KATEB, Y., (1999), « Abdelkader et Indépendance algérienne » in, *Minuit passé de douze heure.* Paris, Seuil, pp.11-40).

de l'émir Abdelkader. D'ailleurs, il en fait allusion dans le texte du *Polygone Etoilé* à deux reprises.

La première référence a eu lieu par rapport aux difficultés et même l'échec connus par Abdelkader au Maroc. Ce dernier qui n'a plus que le choix d'essayer de reprendre le combat en Algérie avant de se rendre un 23 décembre après avoir passé 17 ans de sa vie à lutter contre le colon français.

Quant à la deuxième, elle se rapporte plutôt à la politique d'expropriation appliquée par Bugeaud. Cette dernière est notamment abordée dans la conférence de Kateb Yacine et considéré comme « […] noire politique indigène, faite d'hypocrisie et de fausseté. Il fait tout pour semer au sein des populations des « germes de honte ». Les tribus restent inflexibles.»[363]. Celle-ci est d'ailleurs marquée dans les propos de Bugeaud dans le texte:

> *Bugeaud : La guerre que nous allons faire n'est plus une guerre à coups de fusil. C'est en enlevant aux Arabes les ressources du sol que nous pourrons en finir avec eux.*
>
> *Ne soyez plus seulement des soldats, mais aussi des laboureurs et des colons de l'Algérie nouvelle. Que l'indigène soit refoulé dans ses forêts si meurtrières, qu'il pourrisse dans les marécages, qu'il connaisse le sort du loup, du sanglier, de la bête aux abois. Ne laissez plus à l'ennemi ni troupeaux ni récoltes.* [364]

Cet extrait fait allusion par la même occasion à la mise en œuvre par le colon français de la politique de « la terre brûlée».

Ainsi, l'évocation de l'émir Abdelkader répond à la dimension sociale et politique du roman dit historique telle que définie par George Lukacs :

> *Il n'importe pas (…) de répéter le récit des grands événements historiques, mais de ressusciter poétiquement les êtres humains qui ont figuré dans ces événements. Il importe de nous faire revivre les mobiles sociaux et humains qui ont*

[363] - KATEB, Y., (1999), *Minuit passé de douze heures*, op. cit., p.25.
[364] - KATEB, Y., (1997), *Le Polygone Etoilé*, op. cit., p.126.

conduit les hommes à penser, sentir et agir précisément comme ils l'ont fait dans la réalité historique. [365]

Ce qui inscrit clairement les fragments cités de notre texte en tant que récit historique.

VI.1.2.4. Le récit politique :

Les prises de conscience politique et poétique (et par conséquent littéraire) semblent toujours être allées de pair chez Kateb Yacine. En effet, tout au long de son texte, il met en opposition le passé du pays et son avenir.

Il pose aussi la question de l'histoire de l'Algérie, à travers une approche de certaines situations sociopolitiques.

Après le crime et l'échec, ils serviraient incidemment de base, de hauteur ou de rayon, pour reconstituer le polygone primitif, le pays aux dimensions d'inégalité fondamentale qui jusque dans la mer les tenait aux chevilles ; si hardiment qu'ils se fussent aventurés. [366]

Kateb Yacine aborde - contrairement aux autres écrivains qui le font à travers un langage direct - la misère et le désespoir du peuple algérien, causée par la présence coloniale, à travers les récits des exilés. Il les dépeint comme ces ouvriers d'un pays nouvellement indépendant obligés de chercher du travail dans la métropole, peinant à le (re)trouver, errant sur les routes, exposés aux accidents et à tous les imprévus malheureux.

Tout ça, c'est du vent. Dans les usines, faut des papiers prouvant qu'on a déjà travaillé, faut passer tous les jours, ils ont pris l'habitude de voir des Algériens à leur porte. C'est loin. […] on arrive comme tout le monde, mais dès qu'on avoue un nom original, on se demande s'Ils ne vont pas appeler les gendarmes. [367]

En plus de poser la question de l'immigration d'une manière implicitement dénonciatrice.

[365] - LUCKAS, G., (2000), *Le roman historique*, Paris, Payot, pp.43-44.
[366] - KATEB, Y., (1997), *Le Polygone Etoilé*, op. cit., p.37.
[367] - Ibid., p.33.

L'opposition franco-algérienne est aussi toujours présente dans le texte de Kateb Yacine. Elle est d'ailleurs incarnée dans *Le Polygone Etoilé* par l'antagonisme de deux personnages dans le texte. Il met ainsi en duel d'un côté Mourad, étant algérien, et Marc, un français et soldat de profession. Leur affrontement, plus verbal que physique, semble mettre en lumière, d'une façon ou d'une autre, la racine du conflit exprimé dans le texte.

D'un autre côté, il y a Lakhdar qui découvre la photo de Marc dans le sac à main de Nedjma. Il la brule par jalousie et quitte la villa pour ne plus y revenir.

L'engagement politique imprègne, même de façon implicite, l'ensemble de l'œuvre.

VI.1.2.5. Le récit journalistique :

A plusieurs reprises, l'auteur glisse dans le texte des fragments datés.

Le premier extrait mis en relief entre deux fragments narratifs raconte la mort d'un docker :

> *Hier, 17 septembre, M.G.A., 70 ans, docker, demeurant à Alger, quittait le Ville d'Oran amarré devant l'immeuble de la Compagnie Transatlantique, lorsqu'il fut coincé entre le flanc du navire et palanquée, au cours d'une échauffourée, pendant la distribution des jetons de présence pour l'après-midi. Une enquête est ouverte. En dernière minute, nous apprenons que le blessé est mort à l'hôpital.* [368]

Il est significatif que les fragments cités appartiennent vraisemblablement au texte journalistique qui relève sans doute de catégories outre que le texte littéraire. L'auteur semble, encore une fois, franchir les frontières génériques. Ici entre l'écrit utilitaire et l'écrit esthétique.

On verra que cette posture de rapprochement des deux genres de texte permet d'endosser la véracité du récit en plus de créer l'illusion d'une progression chronologique. Etant donné que l'un des éléments de composition le plus important

[368] - Ibid., p.44.

de l'écrit journalistique est bien le respect de la chronologique, il semblerait donc que l'auteur s'est servi de ces fragments en guise d'indices temporels.

L'extrait journalistique suivant est aussi daté et relate l'arrestation de six cents personnes à Rabat qui n'auraient pas observé le jeûne du Ramadhan :

> *Rabat, 21 janvier (Reuter, A.F.P.). – six cents personnes qui n'avaient pas observé le jeûne de Ramadan ont été arrêtées par la police, annonce l'agence de presse du Maghreb. Elles avaient été surprises en train de manger ou de boire dans des cafés, des restaurants et autres lieux publics.*
>
> […]
>
> *Même parmi les agnostiques, beaucoup de personnes se plient à cette règle traditionnelle. Y manquer fait scandale : c'est le scandale qui est ici sanctionné, comme il le fut l'an dernier, en Algérie, par des « commandos » de défenseurs de la foi rossant les contrevenants […]*[369]

Cependant, on découvre, cette fois, que l'article est le sujet d'une discussion entre Mauvais temps et Pas de Chance qui a eu lieu dans leur chambre d'hôtel.

L'usage de cet article a une visée argumentative puisqu'il est issu d'un appareil dit idéologique. Ce qui permet à l'auteur d'introduire dans son texte une sorte de discours idéologique surtout qu'il s'agit ici d'un compte rendu des faits, des événements qui se rapportent à des priorités du régime mis en place et une éventuelle dénonciation de ces dernières.

IV.2. Le mélange prose poésie

Il faudrait dans un premier temps remarquer que le genre poétique connaît deux grands niveaux structurels dans sa composition : la disposition classique versifiée et la disposition moderne non versifiée appelée prose poétique.

Dans Le Polygone Etoilé, les deux grands modes de rangement de l'outil verbal poétique traversent tout le texte. La première dévoile une structure versifiée

[369] - Ibid., p.80-81

avec retour à la ligne obligatoire à la fin du vers. Cette structure, bien que n'ayant pas de rime finale. (Voir le rythme, la rime interne, allitération…).

Créant des types de discours mixtes, synthèse entre prose et poésie : poésie « prosaïsée », libérée des contraintes métriques (vers libre) ; prose poétisée ou « poétique », qui acquiert parfois la marque du vers d'où le nom de prose rythmée, musicale, poétique, lyrique qui parfois lui est donné.

Nous allons essayer de mettre à jour l'activité poétique du texte katébiens.

Le plan de la typographie et de la présentation matérielle du *Polygone Etoilé* permet de constater une différence frappante entre l'écriture des différents fragments du texte.

On note l'opposition entre les fragments prosaïques et les fragments poétiques.

Le texte poétique est remarquable principalement par sa forme : il se distingue généralement du reste du texte prosaïque ; il est habituellement décalé, mis en retrait ou écrit sous une forme typographique assez originale.

On ne saurait expliquer cet enchâssement du vers poétique dans le texte, puisque les poèmes insérés dans la prose romanesque n'interviennent pas, périodiquement, ou dans des situations précises. Il est certain par contre que ces poèmes participent au rythme et la progression de la narration.

La présentation formelle du texte, les effets typographiques et la différenciation graphique n'ont pas simplement un rôle décoratif, ils sont très importants, car ils apportent une dimension supplémentaire au texte par leur fonction à la fois phatique et esthétique : ils participent à la lisibilité et à la poéticité du texte.

On pourrait expliquer le procédé de décalage textuel et typographique comme la volonté de l'auteur d'attirer l'attention du lecteur et de concentrer son intérêt sur la variation générique de l'œuvre.

La première variation mise en relief est celle du texte poétique. En effet, plusieurs séquences poétiques sont intégrées aux récits. On restera sensible surtout

aux procédés stylistiques à l'exemple des nombreuses répétitions et redondances qui se matérialisent dans l'usage abondant de figures de styles expressives tel que l'anaphore et le leitmotiv.

IV.2.1. De la prose poétique

L'œuvre s'ouvre sur dix-huit pages « de prose somptueuse nervalienne »[370]. Kateb Yacine semble suivre le même itinéraire que le poète français considéré comme un « précurseur » de la poésie moderne.

Kateb Yacine, à l'image de Nerval, a participé au développement de l'esthétique moderne aussi bien en Algérie qu'au Maghreb.

La première partie[371] du *Polygone Etoilé*, et donc les dix-huit premières pages, relèvent de ce qu'on désigne couramment par de la « prose poétique ».

Dominique Combe, en définissant la prose poétique, évoque une « forme hybride »[372], qui serait définie comme une sorte de « synthèse des genres » fusionnant le roman et la poésie.

Cette forme hybride du récit poétique dont la caractéristique principale réside justement dans le fait de positionner le texte entre deux formes opposée faisant en sorte qu'il soit « suspendu » entre deux genres et ainsi deux formes à savoir : prose et vers.

La prose est celle qui raconte quelque chose, alors que la poésie exprime directement l'état d'âme de l'auteur.

Cette conflictualité est toutefois féconde puisqu'elle permet au texte de combiner et d'associer deux fonctions : la fonction référentielle, « avec ses tâches d'évocation et de représentation » propre au texte romanesque, et la fonction

[370] - Préface par Gilles Carpentier. (cf. KATEB, Y., (1997), *Le Polygone Etoilé*, op. cit.)
[371] - Signalons que la dénomination ici est quelque peu hasardeuse, puisque l'œuvre n'est pas vraiment séparée en parties ni en chapitres.
[372] - COMBE, D., (1997), *Les Genres littéraires*, Paris, Hachette, p. 68-70.

poétique, « qui attire l'attention sur la forme même du message » [373] caractéristique du texte poétique.

Pour illustrer ce propos, nous avons porté notre choix sur ces quelques fragments :

> *[…]Nul ne peut dire comment les inconnus conçurent la première idée, si elle dériva de telle ou telle sensation subitement grandie, ou si le comportement nouveau des barbares, leur ressemblance avec les gardiens, n'étaient qu'état de grâce passager… […]* [374]

Quelques pages plus loin :

> *[…]Et j'ai beau me débattre, inondé par la racine. Le village se prépare à la fête et pousse le bétail à la forêt. Singulières chansons des filles étendues sous les nattes, et qui se désignent les cavaliers… Ah ! Si mes quatorze pères étaient vivants ! Ils seraient venus avec leurs fusils. Et j'aurais pu assister à la fête. […]* [375]

Ou encore :

> *[…]Ne me regarde pas à cet instant précis, ne jette pas tes regards sur moi seul, je ne me souviens pas ! Eclats de l'univers souillé par l'eau, en larmes je te vois m'arracher les images une à une, c'est une impression d'océans qui me ferment le bec. Je ne me souviens pas !*[376]

A travers ces exemples, mais aussi toute la partie concernée par la prose poétique dans le texte, nous remarquons un recours particulier à la ponctuation.

Cette dernière constitue un élément déterminant quant à l'analyse de la prose poétique.

Ainsi, la ponctuation dans *Le Polygone Etoilé* est « évasive ». Marquée principalement par les points de suspension, elle permet d'échapper aux limites. Ces trois points de suspension laissent la phrase suspendue, inachevée, car l'auteur n'en aura jamais fini. Il n'aura jamais tout dit.

---

[373] - TADIE, J-Y., (1978), Le Récit poétique, op. cit., p.7-8.
[374] - KATEB, Y., (1997), *Le Polygone Etoilé*, op. cit., p.12.
[375] - Ibid., p.20.
[376] - Ibid., p.28.

Le texte de Kateb implique, alors une double lecture. La première se fait par rapport au texte en tant que récit, qui subsiste en une trame narrative et donc en une histoire. Elle est dans ce sens linéaire. La deuxième est plutôt axée sur le travail poétique de la langue.

Le récit fictif, qui constitue traditionnellement la composante principale du roman, perd ici de son importance au profit de la multitude de figures rhétoriques, de rythmes et d'images.

La prose poétique du *Polygone Etoilé* à travers sa structure « souple » semble être moins rigoureuse que de la poésie en vers. Elle reste tout de même rythmée grâce aux anaphores et leitmotivs.

L'anaphore est très présente à travers la répétition de plusieurs phrases dans leurs formes intégrales.

« Chaque fois les plans sont bouleversés »[377], « Qui que tu sois, voyageur opprimé, tu es le maître du désert, et le maître de la forêt. »[378], « un rêve dans un rêve » [379] se voient répéter plusieurs fois à travers le récit.

Ou encore « Le fondateur. »[380], qui constitue une phrase à part entière et ne comporte ni verbe ni prédicat. L'élément répété instaure un arrêt, une pause, aux niveaux sémantique et syntaxique.

Certaines anaphores se transforment en une sorte de « répétition obsédante » comme pour : « Chaque fois les plans sont bouleversés »[381] qui scande la composition en prose.

L'aspect cyclique est encore une fois mis en avant, par toutes ces répétitions. Il détruit de prime abord l'harmonie linéaire du l'univers prosaïque, narratif et par conséquent romanesque.

[377] - Ibid., pp.14, 15, 17.
[378] - Ibid., pp.17, 21.
[379] - Ibid., pp.16, 24.
[380] - Ibid., pp.15, 16, 17, 18, 19, 20.
[381] - Ibid., pp.14, 99, 134…

Le récit ménage, aussi, le motif du voyage et de l'errance comme un leitmotiv :

> *Les fondateurs clandestins ? Ils ne redoutent nullement d'affronter les grandes œuvres. Ils entreprennent toujours la même conquête : celle du Sahara.* [382]

Les mots clandestins, conquête et Sahara, évoquent l'idée du voyage.

> *La courbe des collines environnantes retire la lumière. A cette heure-ci, le fondateur quitte ses rejetons. Il revient à sa condition de spectre. Ainsi qu'un vieil idéal, il erre par monts et par vaux.* [383]

« Les collines et monts », « quitte et erre » sont là pour illustrer cette idée de mouvement et du déplacement.

> *Le fondateur ? Notre chef clandestin ? Le voici qui bombe le torse, et nargue les sorciers. Il a souffert dans les forêts, évidemment, mais, ayant payé le pain aux seigneurs et trotté sous la charrue […], il faisait assommer par ses enfants les dignitaires chargés de le soudoyer.* [384]

Le reste du texte voit apparaître et s'affirmer d'autres leitmotivs : le délire, le songe et le rêve ou encore celle du polygone : « Après le crime et l'échec, ils serviraient incidemment de base, de hauteur ou de rayon, pour reconstituer le polygone préemptif […] » [385] et « […] placer le plus grand nombre au polygone d'artillerie, ce qui, en bon jargon voulait dire qu'on allait ''à la caserne'' »[386].

On pourrait même aller jusqu'à dire que le texte est ponctué par le leitmotiv de l'absence/présence de Nedjma : « Nedjma me tourmentait[…] »[387].

> *Une seule femme nous occupe*
> *Et son absence nous réunit*
> *Et sa présence nous divise.* [388]

[382] - Ibid., p.16.
[383] - Ibid., p.17.
[384] - Ibid., p.19.
[385] - Ibid., p. 37.
[386] - Ibid., p.139.
[387] - Ibid., p.157.
[388] - Ibid., p.149.

Nedjma est d'ailleurs encore une fois figure de la parole absente, la parole obsédante : « On connait Nedjma sans la connaitre […] elle avait échappé à plus d'un clan […] »[389].

Ainsi l'auteur assure à son œuvre un effet de répétition qui amène le lecteur à croire qu'il est face au délire de mots, aux élans d'inspirations lyriques ou encore aux jeux de rythme.

IV.2.2. Des libres versifications

L'échange entre les deux formes prose et vers qui se manifeste dans Le Polygone Etoilé, ne se limite pas à l'usage d'une forme fusionné des deux. En plus de la prose poétique, Kateb Yacine accorde une large place au vers et au segment graphique. Ce qui crée un véritable va-et-vient entre les formes, voire un échange que manifeste l'œuvre. Ce faisant, il (re)pose encore une fois, la question des frontières entre les genres.

La première partie du texte qui serait marquée par une irrégularité de la disposition textuelle [390] est le poème qui s'étale de la page 29 à 32 du l'œuvre.

Ledit poème commence ainsi :

Le vent qui veut jamais rester dehors

Le soleil pénétrant qui nargue
Et les pistons s'envoient des coups de poing furtifs

Plus vite[391]

On partant de l'hypothèse que tout poème peut être décrit selon la disposition de ses vers, les uns par rapport aux autres, sur la page où on peut faire intervenir aussi l'usage particulier de l'espace blanc.

En effet, la forme typographique du poème permet de caractériser la pratique de l'auteur. Elle permet aussi d'opposer des champs poétiques définis par une forme

[389] - Ibid., p.154.
[390] - Qui joue sur la longueur du retrait par rapport à la marge des vers, des déterminants et des syntagmes isolés
[391] - KATEB, Y., (1997), *Le Polygone Etoilé*, op. cit., p. 29.

fondamentale : à titre d'exemple l'usage du vers classique opposé à l'usage du vers libre, de la prose ou même du verset, etc.

D'un point de vue typographique, donc, le texte poétique classique est caractérisé par : l'usage de groupes de mots cohérents sur le plan typographique, inscrits dans la dimension linéaire de l'écriture et visuellement marqués par l'homogénéité typographique.

Dans Le Polygone Etoilé, on peut aisément repérer l'écriture versifiée, en contraste avec la prose qui a précédé. Ce qui implique forcément la présence de la poésie. Or, la première chose qu'on remarque c'est la forme particulière sous laquelle s'est écrit ce fragment poétique.

Le poème du voyage du grand-père Mahmoud[392] tient lieu d'assemblage vertical, tantôt à gauche tantôt à droite ou même au milieu, de vers courts et longs. Il peut être considéré, à lui seul, l'objet, comme le matériau textuel, d'un travail assez recherché tendant à réduire les contours du poème en tant que genre.

L'auteur exploite l'espace de la page et des ressources de la typographie. Il neutralise ou déconstruit systématiquement la forme du vers régulier. Il envisage l'espace de la page, avant d'aborder les principes de segmentation et de disposition des segments.

En effet, l'auteur n'aligne pas tous ses vers à gauche, comme le veut la tradition poétique classique:

Ruinés par la ville
Ami du père de l'oncle de sa mère
A fait le rendez-vous des épaves de
la tribu
On les croyait tous morts ou assagis
Il est perdu
Dans d'autres rues […] [393]

Certains vers ont même une mise en page en « zigzag » :

Angoissés

[392] - Le choix du titre s'est fait naturellement par rapport à ce dont traite le poème.
[393] - KATEB, Y., (1997), *Le Polygone Etoilé*, op. cit., p.31.

Portefaix de l'ancêtre *Autre frère cloué*
Silencieux *Al'arbre amer*
Comme par accident *En sa vengeance machinale*
Leur légende
Elliptique *Et recevant le Baiser fou* *De la récolte*

Il n'en restait qu'un os à la gorge des juges [394]

L'espacement des lignes d'écriture déconstruit la métrique traditionnelle et participe ainsi à un renouveau de l'écriture poétique. De plus, nous remarquons aussi que l'auteur n'utilise pas de façon systématique la rime.

Grâce à ce travail typographique qui, à bien des égards, rappelle le *Coup de dés* de Mallarmé, le texte tend non seulement vers la poésie, mais aussi à l'art visuel. La poésie de Kateb, à l'image de celle de Mallarmé, se donnent à voir autant qu'à lire.

Certaines parties, d'ailleurs, du texte sont écrites sous une forme assez particulière qui rappelle vivement celle du poète français :

Bon Dieu
C'est la peur
C'est la ville
C'est l'âge
Misère
C'est la première fois [395]

que

Que je suis à Alger

Tant pis
Je reviendrai
Il court encore
Les souliers à la main
Où c'est
Qu'on s'assoit
Nous les pauvres

[394] - Ibid., p.38.
[395] - Ibid., p.32.

Pas si pauvres que ça

Trouve enfin une place

Et chantonne [396]

Cette mise en forme est mise en lumière grâce notamment à l'usage typographique.

Espace de silence et de non-dit, le blanc, ce « silence lourd de sens », participe également au sens. Autrement dit, la coupure opérée par les blancs atteste la priorité poétique comme le revendique Paul Claudel : « On ne pense pas de manière continue, pas davantage qu'on ne sent de manière continue. Il y a des coupures, des interventions du néant [...] » [397].

En effet, à travers l'écriture poétique de l'auteur, ce dernier met en avant encore plus l'espace blanc. Ce qui fait que lorsque le blanc s'ajoute au blanc, ils peuvent former « des plages plus ou moins vastes, à la géométrie variable »[398] voire de véritables dessins.

L'auteur va encore plus loin dans sa liberté et interroge en plus de la typographie, le vers ou la ligne graphique, la ponctuation ainsi que les constructions syntaxiques et sémantique du poème.

Les vers de ce poème sont truffés, par exemple, de phrases écrites entre parenthèses : « (qu'ils disent, les cochons) », « (c'est beau, c'est jeune et ça s'ennuie) »[399]. Ces « interjections » portent une sorte de griffe de l'auteur doublant la voix discrète, presque inaudible du grand-père visée, de façon ironique.

L'uniformité poétique n'est plus de mise dans le texte et les règles de versification ne sont pas strictement respectées. A travers son usage particulier du vers, l'auteur exprime son refus quant à la réutilisation servile des règles poétiques qui relèvent de la tradition classique.

Ce qui fait que *Le Polygone Etoilé* se présente avec une composition poétique importante de nature et/ou forme hétérogène. L'auteur génère plusieurs formes

[396] - KATEB, Y., (1997), *Le Polygone Etoilé*, op. cit., p.32.
[397] - CLAUDEL, P., (1928), *Positions et Propositions*, Paris, Gallimard, pp.7-8.
[398] - MURAT, M., (2008), Le vers libre, Paris, Honoré Champion, p.204.
[399] - KATEB, Y., (1997), *Le Polygone Etoilé*, op. cit., p.30.

originales et expose en fait une variété de dispositions poétiques tout au long du texte.

Une réécriture en prose[400] du poème Le voyage du grand-père Mahmoud, se distingue par une épaisseur textuelle remarquable.

La présence des fragments poétiques est presque aléatoire. Dans le sens où elle n'applique aucune logique.

L'auteur écrit son fragment en prose et au milieu il l'entrecoupe, et l'écrit en vers, pour revenir ensuite à la prose :

> *Ils ne tardèrent pas à s'allonger, la cigarette au bec, une fois scellé le procès-verbal (de cette jonction préméditée dans la gueule du loup ; la fausse alerte n'avait été qu'un rebondissement de dernière minute, ne pouvant plus les émouvoir) avec le dérisoire cachet d'aristocrate, les deux jargons, vestiges d'écoles coranique et de certificat d'études primaires, qu'ils baragouinaient à contrecœur et en gesticulant, comme pour rehausser leur effaré tête-à-tête.*
>
> *Loin du peuple*
>
> *Entassé sur le pont*
>
> *Et qui, lui, payant*
>
> *Toujours sa place,*
>
> *Ne tomberait jamais aussi bas, ayant appris à prolonger sa chute, en bloc inconsolable, délogé de cimes sans nom, et dont l'errance brutale, abolissant la mousse après l'écorce, ne lui laissait que ses aspérités irréductibles de granit.* [401]

Cette disposition participe aussi au rythme du texte et imite en quelque sorte le souffle des poètes arabes. En effet, le recours à l'alternance entre prose et poésie, peut rappeler la forme des maqamat[402] en littérature arabe.

---

[400] - Ibid., pp.111-114.

[401] - Ibid., pp.36-37.

[402] - Les maqamat sont un genre littéraire de la tradition poétique arabe. Le texte, qui porte sur ce genre, raconte des histoires assez brèves et est rédigé en prose rythmée (sadj´), parfois mêlée de vers.

Le poème du voyage du grand père Mahmoud, analysé précédemment, n'est pas, toutefois, le seul fragment poétique de l'œuvre. On retrouve la forme poétique à plusieurs reprises dans le texte de l'auteur algérien. Toutefois ce qu'on remarque c'est le choix fait à la forme poétique libre plutôt que classique. A titre, illustratif, citons ces extraits :

Nous avons pratiqué *En d'autres temps*
l'escrime
Et renoncé à la rivalité *Elle eût pâli*
Puisque ayant échoué
Médusés *A la belle étoile […]* [403]

Mauvais Temps
On a trouvé
un parapluie
et j'ai reçu
un mandat [404]

Après sa publication du Cercle des Représailles en 1959, Kateb Yacine est revenu au poème, avant la publication du Polygone Etoilé, qui ne paraîtra qu'en 1966.

Ce qui témoigne encore une fois et de l'importance et de la place de la poésie dans la vie de l'auteur. Même s'il s'est consacré à l'écriture dramatique entre les deux publications de *Nedjma* et du *Polygone Etoilé*.

D'ailleurs il reprend dans l'un des poèmes extrait de du Polygone Etoilé, un autre poème que Kateb a étoffé sous le titre La rose de Blida[405] dans les Lettres Françaises[406], connu aussi sous le titre de Fleur de Poussière.

Ce poème est consacré à sa mère qui était internée à l'hôpital psychiatrique de Blida qu'il reprend d'ailleurs dans *Le Polygone Etoilé* :

[403] - KATEB, Y., (1997), *Le Polygone Etoilé*, op. cit., p.148.
[404] - Ibid., pp.95-96
[405] - La rose de Blida est un poème dédié à sa mère, hospitalisée à l'hôpital psychiatrique de Blida. Repris sous le titre « Fleur de poussière » dans *Espoir et Parole* et dans le poème final du Polygone étoile.
[406] - Lettres Françaises, (7 février 1963), p.3.

Venait-elle dans cette chambre ?
Elle venait.
Amante disputée
Musicienne consolatrice
[…]
Et la fleur de poussière dans l'ombre du fondouk
[…] [407]

Ce qu'il faut remarquer aussi est que le poème a été en fait éclaté en sept fragments que l'auteur n'a pas repris dans l'ordre du poème original. Le tout a été repris sauf les huit premier vers dans lesquels il expose la personne dont il parle à savoir sa mère, alors qu'on a l'impression dans le texte du *Polygone Etoilé* qu'il parle plutôt de *Nedjma*, d'où toute la subtilité introduite.

Toutefois, dans certains cas, les fragments sont écrits sous la forme de vers et les paragraphes s'apparentent à des strophes, ponctuées et clairement perceptibles grâce au blanc qui sépare leurs lignes :

Y a pas
Faut qu'on travaille
L'amitié ne reviendra pas
Si on reste en chômage

Face de Ramadhan a disparu
Moi je roule
Avec d'autres vagabonds
[…] [408]

En revanche, dans ce texte Kateb abolit le vers métré et lui préfère le vers libre. Ce qui appuie l'envie de l'informité, de l'auteur, en plus de l'application d'un « retour à la ligne » tout à fait arbitraire.

Ce qui confirme encore une fois, que la primauté dans le texte est donnée à l'écriture et non à la fable.

L'aspect révolutionnaire de la poésie du *Polygone Etoilé* est par rapport au fait que la poésie (classique) et un genre codifié. Des codes que l'auteur éclate totalement dans le texte ce qui rejoint la pensé moderniste de l'auteur appliqué dans le récit.

[407] - KATEB, Y., (1997), *Le Polygone Etoilé*, op. cit., p.150.
[408] - Ibid., p.84.

Le texte, dans sa globalité, présente une composition dans laquelle le fragment poétique est séparé par un blanc du fragment prosaïque. N'empêche qu'à plusieurs reprises cette séparation n'est pas marquée :

> *Ca fait rien*
> *C'est un algérien*
> *Qui travaille beaucoup*
> *Et qui mange rien.*
> *La pluie, la fin du jour, l'énigmatique errance d'un coq sillonnant le chantier, martial, hochant la tête, fermant l'œil […], à l'entrée de Grenoble, et les deux voix scandant toujours, à coup de pelle dans le mortier déjà durci :*
> *Un algérien*
> *prolétarien*
> *qui souffre et qui dit rien.* [409]

Il importe ici moins de trancher quant à l'appartenance générique des textes que de mettre à jour la façon dont la généricité se trouve influencée par les règles propres à plusieurs genres différents.

L'auteur semble en effet s'adapter à la tension entre l'écriture en prose et en vers qu'il impose à son texte. Il réadapte les traits génériques à sa propre vision esthétique. Et c'est en définitive à la poésie, comme matrice de tous les genres – selon la prospective grecque d'origine – que Kateb entend revenir, en deçà des distinctions du genre.

Kateb avant d'être dramaturge ou romancier, se considère fondamentalement comme poète. Il s'efforce toujours de laisser « transparaitre» son esthétique à travers une réflexion particulière sur le système du genre poétique.

IV.2.3. Du lyrisme

Au sens moderne du terme le lyrisme couvre l'expression subjective et est la forme de proclamation des sentiments intimes. La poésie se transforme en voix individuelle et devient en ce sens plus ou moins associée, à travers la manifestation de la sensibilité et l'épanchement subjectif, à l'autobiographie.

[409] - Ibid., p.63.

Elle représente la passion – l'admiration, les diverses faces de l'amour heureux ou malheureux, la colère, la pitié, etc.

Pour Le Polygone Etoilé, l'auteur, à travers les fragments de son texte, transforme son personnage en « je» lyrique.

Les motifs lyriques ornementent le texte. Ils apparaissent dans les discours poétiques des personnages à travers une déclinaison des thèmes chers au lyrisme : l'amour, la douleur après la séparation avec Nedjma, l'enfance et la mémoire.

La situation la plus conforme à la poésie lyrique est celle de Lakhdar, qui face à l'isolement forcé par l'exil, le conduit à une profonde introspection.

Venait-elle dans cette chambre ?
Elle venait.
Amante disputée
Musicienne consolatrice
Coiffée au terme de son sillage
Du casque intimidant de la déesse guerrière
Elle fut la femme voilée de la terrasse
L'inconnue de la clinique
La libertine ramenée au Nadhor
La fausse barmaid au milieu des Pieds-Noirs
L'introuvable amnésique de l'ile des lotophages
Et la mauresque mise en enchère. [410]

La femme, Nedjma (supposons), se confond. Elle exprime une idée de la fuite et la perte de l'objet amoureux qui se confirme à travers d'autres fragments poétiques :

Infestés en son absence Heureux présage que
son éloignement !
[…]
Une seule femme nous occupe
Et son absence nous réunit
Et sa présence nous divise. [411]

Nous retrouvons ici le motif de « l'amour de loin », l'éloignement spatial et la séparation deviennent ainsi l'image de l'impossibilité de l'accomplissement du désir amoureux.

[410] - Ibid., p.150.
[411] - Ibid., pp.148-149.

A la perte de la femme, s'ajoute une autre perte : celle du père. Les paroles de Mustapha, le « je » lyrique assume plusieurs personnes/personnages à la fois.

Et la folle espérance
De renouer avec Nedjma
A sept avec l'étoile
A jamais assombrie

Vautour empoisonné
Vingt ans *Déplumé en plein vol*
Quand il mourut *J'allais encore perdre*
Mon unique *Et mon travail au port*
Acte d'homme *Et la folle espérance*
De renverser l'étoile
En ce vent de naufrage
Sur la stèle grise inclinée. [412]

Nous assistons à travers ces exemples à un cycle dont l'élément central est la perte. Ce sentiment de la perte mène à une prise de conscience d'une condition humaine éphémère. Ce qui permet en un sens à l'auteur de donner une portée plus grande de son expérience individuelle, à transcender sa condition d'être humain.

L'écrivain s'engage à travers ce lyrisme à exprimer l'expérience humaine et à délivrer « le fond de sa pensée et les mouvements de sa vie intime ». Ce qui renvoie aussi à un sentiment universel, « les sentiments vrais de la nature humaine»[413].

Dès lors le « je » lyrique est, de façon explicite ou implicite, d'emblée un « je » choral, collectif et inclusif, un « je » qui favorise l'empathie des lecteurs.

Cette caractérisation du lyrisme invite dès lors à poser la question de ses frontières avec le récit épique, mais aussi avec le théâtre. Puisque le poème lyrique crée un continuum textuel entre lesdits genres. D'ailleurs le souffle lyrique, autre que la poésie, épouse même la forme prosaïque. Les récits de l'admiration des ancêtres, des ruines et de la postérité.

La transposition du lyrique dans le récit et participe aussi à sa transformation. Elle fait passer le texte d'une attitude normative à celle dans laquelle l'auteur se

[412] - Ibid., p.173.
[413] - Hegel, *Esthétique***,** », trad. Ch. Bénard, Paris, Le Livre de poche, 1997, II, p. 570-571.

libère de plusieurs contraintes. Ce qui montre, encore une fois, combien les frontières génériques peuvent être ténues.

IV.3. L'omniprésence théâtrale

Kateb Yacine semble avoir considérablement emprunté au théâtre afin de renouveler la poétique d'un genre dont les multiples formes témoignent de sa malléabilité.

Son œuvre puise ponctuellement à travers quelques références presque constantes de la forme de spectacle. D'un côté pour son contenu à travers les répétitions, la métaphore théâtrale et l'inscription du champ lexical de l'art scénique dans son texte. Et d'un autre côté, pour la forme de son récit grâce notamment à l'effacement du narrateur au profit du dialogue entre les personnages.

L'étude de la théâtralité qu'on va entreprendre dans *Le Polygone Etoilé* va se baser sur une mise en relief des éléments qui constituent les lieux d'expression du genre théâtral.

IV.3.1. La métaphore théâtrale

Nous allons essayer de montrer comment le texte de Kateb semble emprunter au théâtre, certaines de ses caractéristiques, à commencer par sa typographie particulière. Ce qui va inscrire l'œuvre dans une perspective intergénérique.

Le théâtre est abordé à travers multiples indices. Le plus important de ces indices est celui de la comparaison de la mère de Mustapha avec le genre dramatique :

> *Mon père versifiait avec impertinence, lorsqu'il sortait des commentaires, ou du Droit Musulman, et ma mère souvent lui donnait la réplique, mais elle était surtout douée pour le théâtre. Que dis-je ? A elle seule, elle était un théâtre. J'étais son auditeur unique et enchanté, quand mon père s'absentait pour quelque plaidoirie, dont il nous revenait persifleur ou tragique, selon 'issue de son procès.* [414]

[414] - Ibid., p.181.

Ou encore :

> Adieu notre théâtre intime et enfantin, adieu le quotidien complot ourdi contre mon père, pour répliquer, en vers, à ses pointes satiriques… Et le drame se nouait. [415]

L'association dans ce qui précède des mots « théâtre » et « intime » nous permet de dire ici que la théâtralité imprègne non seulement le texte mais aussi la vie du personnage et de l'auteur par la même occasion on ne le répètera jamais assez.

Ainsi, la théâtralité traverse l'œuvre de façon implicite: la forme même du récit est travaillée par le dramatique.

A cela s'ajoute aussi l'utilisation par le rapprochement d'un personnage au genre scénique à travers un lexique spécifique à l'univers de ce dernier, en plus d'autres références au théâtre :

> Au déchaînement final de la danse, ils trépignaient, chœur incarnant l'énigme, préparant son entrée, complice et solennel, dans la rumeur de l'orchestre et du public aux irruptions intempestives.[416]

> *[…]De son geste murmurant, se refusant aux éclairages et aux premiers plans, […].* [417]

Les mots soulignés sont constitutifs du langage dramatique. Le lecteur peut ainsi imaginer la scène du « public » regardant le « déchainement final de la danse » des acteurs. A cela s'ajoute une condition particulière, celle de la présence du « chœur »[418].

Le chœur est un indice clé en ce qu'il est lié directement à l'art scénique. Par définition, le chœur est un groupe d'hommes masqués chargés de commenter par la danse dans le théâtre antique.

Dans le texte de Kateb ce chœur peut réunir plusieurs identités. On le retrouve notamment dans le passage suivant :

---

[415] - Ibid., p.183.
[416] - Ibid., p.39.
[417] - Ibidem.
[418] - Le mot chœur vient du grec «khoros» qui désigne la danse et le lieu où l'on danse.

> *Chœur : C'est le nouveau patron, un grand homme, dit-on. Il tient l'épée d'une main et la charrue de l'autre selon le mot du père Bugeaud. Il achète des terres pour rien, ou presque rien. Dans ses nouvelles propriétés, il caresse les enfants et il invite les paysans à prendre le café, en toute simplicité. […].*[419]

A travers cet extrait, il est clair que le chœur s'adresse au lecteur en tant que « public » pour présenter un personnage. Alors que dans l'extrait qui a précédé, il intervient à la suite de l'action et/ou encore pour mener l'action.

Les deux exemples cités rappellent la représentation théâtrale en tant que spectacle, au sens étymologique du terme.

L'attention de l'auteur, dramaturge de surcroit, est aussi portée sur les ressources que lui offre l'expression gestuelle :

Ce qui accentue le discours et en compense parfois une certaine insuffisance expressive. Il s'appuie sur le gestuel expressionniste, un signe qui relève de l'art scénique.

> *Le colonel sort sans répondre.*
> *Le commandant s'approche d'Irène et reprend son récit.* [420]
>
> *[…]*
> *Volée de cloches. Les officiers tournes en rond, au centre de la scène.*
> *[…]*
> *III : montrant ses congénères : Des soldats, ça ? Pouah !* [421]
>
> *[…] toujours en sifflotant et au pas cadencé, M Bertrand se place au centre de l'action, en mannequin épique, et rejette dans l'ombre le commandant Lucien […].* [422]

Dans un autre exemple, le narrateur explique que : « Chacun avait compris qu'il était temps de déposer son acte […] » [423] et qu' « on agissait pour eux ».

---

[419] - KATEB, Y., (1997), *Le Polygone Etoilé*, op. cit., p.130.
[420] - Ibid., p.124.
[421] - Ibid., p.127.
[422] - Ibid., p.130-131.
[423] - Ibid., p.106.

L'auteur à travers cet exemple fait explicitement comprendre que la frontière entre acteur et personnage devient de plus en plus floue. Faisant, ainsi, du lecteur le public de cette pièce.

IV.3.1.1. De la mise en dialogue

On reconnaît généralement un texte de théâtre à une forme et une disposition singulière.

Selon Dominique Combe, le théâtre est, « [de] tous les genres, [...] celui qui s'impose le plus fortement. Non seulement à la perception antéprédicative, mais encore au jugement, à cause de sa forme dialogique»[424].

Au niveau énonciatif, le premier indice de l'émergence du genre théâtral dans le texte se dégage typographiquement, sous la forme de deux types de voix: d'une part les répliques et de l'autre les didascalies.

La première, à savoir la réplique, se définit comme le texte supposé être proféré sur scène, qui constitue l'ensemble des dialogues. Chaque réplique est normalement accompagnée par le nom du personnage. Celle-ci s'écrit en caractère gras ou en italique, à gauche ou au centre. Puis, le discours du personnage est introduit.

L'indice de la théâtralisation le plus manifeste dans *Le Polygone Etoilé* est bien évidement celui du dialogue scénique :

> *Le soldat : Mon colonel, voici la tête.*
> *Le commandant : Bien. Qu'on l'expose, qu'on la promène dans les tribus.*
> *Il sort.* [425]

> *Clairon : As-tu vu*
> *La casquette, la casquette*
> *As-tu vu*
> *La casquette du père Bugeaud ?*
> *Les officiers saluent, au garde-à-vous.* [426]

[424] - COMBE, D., (1992), Les genres littéraires, op. cit., p.16.
[425] - KATEB, Y., (1997), Le polygone étoilé, op. cit., p.122.
[426] - Ibid., p.126.

Dans *Le Polygone Etoilé*, au sein de ses dialogues, l'auteur inscrit l'indication des noms des personnages en Italique. Les répliques des personnages apparaissent suivant le principe d'alternance de la parole.

Parfois, les répliques s'étirent, sur plusieurs pages, et deviennent de véritables monologues :

Irène : Enfin des lettres, des lettres !
Tout un paquet de lettres
De Luc et de Lucien, de Lucien et de Luc !
Pauvres petits soldats !
Même en Afrique ils sont fidèles
A la France, au roi, et à moi, la petite Irène !
(Elle embrasse les lettres)
A peine victorieux de l'odieuse commune
[…]
Malgré le sol ingrat, ils gagnent leurs galons.
Oh ce serait vraiment une déveine
S'ils devaient tous mourir
Ou revenir avec la fièvre. [427]

Ou encore comme un échange court et vif :

Clairon : As-tu vu la casquette du père Bugeaud ?
Premier fellah : Han !
Second fellah : Le soleil monte.
Troisième fellah : Bientôt midi.
Premier fellah : j'ai soif. [428]

De plus, ces passages rapides créent et assurent un effet dramatique certain.

Quant à la deuxième, la didascalie, c'est la mention qui accompagne les répliques des personnages. Elles sont aussi imprimées dans un caractère différent.

Selon Ubersfeld, la fonction principale de la didascalie est de préciser « les conditions d'exercice de la parole». En d'autres mots, elle décrit la situation dans laquelle se trouvent les personnages. Le but premier de ces indications scéniques est de permettre aux lecteurs de bien concevoir le spectacle dans son ensemble.

[427] - Ibid., p.128.
[428] - Ibid., p.130

Cette deuxième caractéristique est bien mise en évidence aussi par l'auteur. Elle a été détachée, visuellement, de la réplique des personnages :

> *Entre M. Bertrand, en Bourgeois métropolitain, et au pas cadencé, crucifié entre guerre et paix. Il siffle entre ses dents un vieil air militaire. Il se tient à distance.*
>
> *M. Bertrand : Si tu n'veux pas t'lever*
>
> *Fais-toi porter malade…*[429]

De plus, certaines indications scéniques (gestes, attitudes, destinataire d'une réplique) éclairant le dialogue sont consignées en italiques ou entre parenthèses :

> *Lucien, toujours couché, et relisant sa lettre : Il serait bien aventureux de nous rapatrier. […]* .[430]

Il s'agit ici de rendre visuellement présent à la lecture ce que le spectateur pourrait voir sur scène à la représentation.

Ce genre de pratique théâtrale s'étend d'ailleurs sur plusieurs pages de l'œuvre. Sur ces quelques pages, il semble même que le mode narratif traditionnel a cédé place au mode dramatique.

Toutefois remarquons aussi que même si les dialogues sont multiples dans la matrice constitutive du récit, ce ne sont pas tous des dialogues théâtraux. A côté il y aussi les dialogues romanesques. La différence entre les deux se fait par rapport au fait que le dialogue romanesque est longuement introduit et éventuellement commenté par le narrateur :

> *C'était un homme grisonnant, maigre et noueux, l'œil fiévreux, la moustache en bataille, assis sur un coin de banc, dans la pénombre. Il répondit à peine.*
> *- A votre place, je passerais mon chemin.*
> *- Bientôt l'hiver.*
> *Il y a eu un silence, pacte scellé entre ours.*
> *Lakhdar, sans plus tarder, commanda une chopine mais l'accord avec Mohamed marqua la brouille avec chérif.*[431]

[429] - Ibid., p.129
[430] - Ibid.
[431] - Ibid., p.64.

En d'autres mots, avec le dialogue romanesque, on assiste à un rattachement dans le même discours entre deux voix, celle du narrateur et celle du personnage. L'auteur joue alors sur toutes les possibilités de représentation de l'échange verbal, qui peuvent faire fondre l'un dans l'autre, le narré et le dialogue.

Ceci peut relever parfois du dialogisme :

> *Quelle heure pouvait-il être ? Au moins huit heures. Le vieux maçon eut un sourire : « Ton patron est allé à Marseille, passer quelques jours avec sa fiancée. Continue d'après les plans, et quand ce sera fini, faudra creuser des trous au poinçon pour fixer les câbles. Et pour finir, tu passeras la couche de peinture.».* [432]

Nous remarquons par exemple que le narrateur qui devrait raconter l'histoire est totalement absent. C'est aux personnages d'assurer cette fonction [de narrer] à travers leurs discours. Ceci fait que lesdits personnages n'existent pas de manière autonome sur la page, où leurs noms ne sont pas détachés de leurs discours, contrairement au théâtre.

Or au théâtre, il n'y a pas de narrateur au-dessus des répliques par qui transite le langage.

IV.3.1.2. De la mise en scène

Composé de 179 pages, *Le Polygone Etoilé* est écrit d'un seul trait dans la mesure où le texte ne comporte aucune division en parties ou en chapitres, ce qui semble faire de lui une suite de scènes qui se succèdent normalement.

L'œuvre est présentée comme « une suite de poèmes, de dialogues et de rêveries »[433]. Cette description la définit comme un ensemble concis et dense et qu'on pourrait prendre comme un indice du caractère éminemment dramatique de l'œuvre.

[432] - Ibid., p.70.
[433] - Gille Carpentier, préface du Polygone Etoilé.

Le texte est structuré par une typographie éclatée imposante, dans le sens où elle attire l'attention du lecteur. Or, ce qu'il faut remarquer aussi, est cette structure est répétitive qui traduit la prolifération du texte.

La répétition concerne les mots, les expressions et même des parties toutes entières. Elle se base sur la reproduction et la reconstitution, ce qui fait qu'elle participe au rythme du récit. C'est d'ailleurs la fragmentation et l'éclatement du texte qui permettent de mettre en lumière la subversion du texte et de le faire passer par ces scènes répétitives. Le texte donc de par sa construction même fait état de théâtre.

En effet, toutes ces images et allusions au théâtre présentent dans leur ensemble, une immense scène qui agrippe le regard du lecteur et l'envoûte. Tout se présente sous forme de spectacle, tout est prétexte au spectacle.

De plus le texte semble être fondé sur une double énonciation : entre les personnages d'un côté, le lecteur et le narrateur de l'autre. Il est donc question de deux couples de narration. La structure du roman est faite d'un entrecroisement entre les propos du narrateur, le dialogue des personnages et la lecture du lecteur. Une vraie polyphonie marque ainsi le ton du texte.

En effet, le lecteur est constamment sollicité et mis au premier plan comme acteur dans l'histoire.

Le Polygone Etoilé semble être imprégné d'un caractère qui se prête convenablement à la représentation scénique. Il y existe une vraie théâtralité et une mise en spectacle. Il nous faut maintenant souligner à quel genre théâtral appartiennent ses mises en scènes.

IV.3.2. L'hybridation des tonalités dramatiques

Le Polygone Etoilé participe pleinement à l'entreprise du genre théâtral dans un univers de confusion. Le genre théâtral n'échappe d'ailleurs pas à ce chaos. A l'intérieur même, on relève différentes formes théâtrales comme le théâtre en vers libre :

I : Une seule embuscade

Trois cent hommes hors combat
Sans parler de la fièvre
Et autres calamités de la terre africaine !
Des compagnies de cent vingt hommes
Qu'on voit fondre au soleil
Réduites à trente individus
N'est-ce pas un désastre ?
Et nous sommes encore à six lieux de Blida ! [434]

Ou encore un théâtre qui s'imprègne de la comédie:

Mustapha : A cette époque, mon grand-père avait acheté deux caisses d'apéritifs variés, afin de se fortifier, selon les conseils du docteur Morsly. Ces deux caisses portèrent à leur comble les sentiments anti-français de mon grand-père.

Rachid : Ton grand-père habita donc Constantine ?

Mustapha : C'était un client du docteur Morsly, un suppléant magistrat à la justice musulmane. C'était surtout un précurseur des Frères Musulmans. Il tenait à la civilisation arabe et à la virginité de ses filles.

La censure : Honte aux scribes de ton espèce qui publient pareils détails !

Tahar : Y a ceux qui savent pas lire, et ceux qui savent pas boire. Soyons sérieux au bar, et celui qui veut du scandale n'a qu'à rentrer chez lui. [435]

Le registre comique est présent aussi par l'usage d'un comique de mots, un comique de geste et un comique de situation. Le premier est parfaitement illustré dans certains noms propres comiques, qui sont bien évidement aussi symboliques: Si Ammar Mauvais Temps, Visage de Prison, Tapage Nocturne, et Hassan Pas de chance.

Le geste et la situation comique sont illustrés dans le passage suivant

Parmi les tortionnaires un seul parlait l'arabe. On l'appelait le docteur. Un jour on vint chercher un vieux fellah. On l'avait amené la veille pour avoir enterré une mitrailleuse dans son jardin.

Une mitrailleuse!

[434] KATEB, Y., (1997), *Le Polygone Etoilé*, op. cit., p.127.
[435] - Ibid., p.119.

> *Le vieux ne savait même pas ce que cela voulait dire [...] tout en lui protestait contre ce mot savant, cette arme ultra-moderne tombée dans son douar comme un aérolithe [...]*
>
> *Ker! KRRRRR! crrrrrrr! Ker! Krrrrrrrr disait le docteur.*
>
> *Il voulait dire : avoue.*
>
> *Mais il aurait fallu un Ker plus guttural.* [436]

L'anecdote révèle d'ailleurs les procédés tragi-comiques. En plus du comique, l'auteur reprend l'univers tragique dans lequel évoluent les personnages de *Nedjma*, ce qui fait du *Polygone Etoilé* un prolongement du roman.

En effet, l'aspect tragique dans *Nedjma* relevait, comme nous l'avons expliqué précédemment, des passions des personnages. Toutefois, il s'agit dans *Le Polygone Etoilé* de faire face à l'échec de la passion amoureuse.

En plus de la lutte éternelle de l'homme contre le destin. Puisque le ton est donné dès l'incipit de l'œuvre, où il apparait que les personnages sont régis par une force supérieure : leur destin.

> *Ils étaient tombés dans un grand cri, les yeux fermés. Ils se sentirent aussitôt enfermés. […]* [437]

Leur destin est, en plus d'être lié à *Nedjma*, surtout lié à l'espace avec lequel ils font corps et vivent. Le tragique s'exprime ici dans la lutte des protagonistes pour une vie qui était devenue survie.

En effet comédie et tragédie sont tous deux mis « en jeu » dans le texte. Lesdits genres ne sont pas nettement délimités, au contraire, ils se mêlent les uns aux autres créant ainsi un véritable carnaval littéraire.

IV.3.3. L'esthétique carnavalesque

La vision carnavalesque est essentiellement expliquée comme un renversement du « sérieux ». Le monde sérieux, officiel et intimidant, se voit davantage déformé aussi bien par rapport à ses aspects proprement institutionnels

[436] - Ibid., p.138.
[437] - Ibid., p.11.

que par rapport à ses fondements idéologiques. Une fois transposé dans le texte littéraire, il se manifeste par rapport à l'interaction des différents signes qui le composent.

Bakhtine définit le carnavalesque comme une pratique qui :

> *[…] illumine la hardiesse de l'invention, permet d'associer des éléments hétérogènes, de rapprocher ce qui éloigné, aide à s'affranchir du point de vue prédominant sur le monde, de toute convention, des vérités courantes, de tout ce qui est banal, coutumier, communément admis ; il permet enfin de jeter un regard nouveau sur l'univers, de sentir à quel point tout ce qui existe est relatif et que, par conséquent, un ordre du monde totalement différent est possible.* [438]

Il s'annonce à travers un système interne d'oppositions et de renversements de type binaire, citons à titre d'exemples : la mort et la vie, l'absence et la présence, le sérieux et le comique… etc. Le carnavalèsque peut aussi se lire en tant que forme d'écriture qui se développe par la subversion des modèles et la rupture dans la conception.

Dans le cas de Kateb, il devient un moyen de renier toute hégémonie des modèles classiques. L'auteur essaye de faire entendre sa voix et percevoir sa vision du monde par la transgression des règles et autres lois du genre. Il est clair d'ailleurs à ce stade que l'hétérogénéité de l'œuvre est carnaval. Cette notion de carnaval semble dans ce sens rendre compte d'une certaine théâtralité interne.

La structure du récit sort de l'unité monologique habituelle. En effet, *Le Polygone Etoilé* est un texte polyphonique. Cette polyphonie qui, selon Bakhtine, consiste en une multitude de « voix » peut, entre autres, renvoyer à [et rappeler] la « voix des comédiens » qui se fait concrètement entendre dans le texte théâtral.

La structure du récit lui-même récuse la ligne droite. On peut d'ailleurs apercevoir ceci grâce à l'exemple suivant :

> *Dans le monde d'un chat*
> *Il n'y a pas de ligne droite*

[438] - BAKHTINE, M., (1970), *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, p. 44.

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. [439]

Ce poème extrait du *Polygone Etoilé*, vient interrompre un récit héroï--comique ayant lieu dans un village de la colonisation. Il vient illustrer, à la manière d'un commentaire, l'incohérence relative aux faits décrits dans ledit récit.

Ce qui fait de cette structure un trait principal du carnavalesque puisqu'elle représente une violence sur le signifiant et qui fait écho d'une rupture du signifié[440].

La rupture qu'elle institue, à travers l'introduction d'une forme différente, est à l'image de toute l'œuvre qui se présente en éclats. Puisqu'au récit se substitue le poème et le dialogue.

L'un des traits essentiels de l'efficacité du carnaval réside précisément dans ce mélange des genres :

> *Nous ne serons pas surveillés, mais soumis périodiquement à l'épreuve du pèse-couille. Les dirigeants voudront savoir si tous les hommes font le poids, et si, par hasard, nous ne dissimulons pas quelque futur chef. Ils enverront certains hauts fonctionnaires, qui nous tâteront les testicules et trouveront ainsi les Cadres de la Fédération.* [441]

Le Polygone Etoilé oscille continuellement entre le sérieux et le comique. Ce qui souligne une grande ambivalence de l'œuvre.

On retrouve le mode burlesque dans le récit de l'interrogatoire du paysan par le seul tortionnaire parlant arabe, et qui se termine sur le fou-rire des prisonniers qui répètent en chœur :

> *Le fellah aux abois ne savait pas répondre. Il suffoquait, se débattait, et ne comprenait pas, ne pouvait pas comprendre.*

[439] - KATEB, Y., (1997), Le polygone étoilé, op. cit., p.90.
[440] - Ici, le signifié est la structure de l'œuvre qui se reflète dans son contenu, le signifiant, de par leur éclatement.
[441] - KATEB, Y., (1997), Le polygone étoilé, op. cit., p.100.

En désespoir de cause, il se mit à crier, lui aussi, comme le docteur :

Ker ! Ker ! Krrrrrrrr ! Ker ! [442]

La drôlerie et le rire sont eux même douloureux puisqu'en même temps ils rendent compte d'une réalité grave. D'ailleurs, ils semblent constituer une tentative d'échappatoire à cette dernière.

Ce mélange des genres relève particulièrement de la contestation des lois des genres. Ce qui soutient encore plus la théâtralité dans l'œuvre. Le texte devient devant lui-même son propre théâtre.

Enfin, la phrase-leitmotiv, « Chaque fois les plans sont bouleversés », sur les pages 14-15, 99 et 134 par exemple, qui ne coupe pas le texte mais le ponctue. A travers ceci, elle énonce un des signifiés majeurs et principaux du texte, à savoir l'incohérence et la désorganisation.

Le Polygone Etoilé par un travail éminent de recherche sur la forme, qui n'éclipse pas toutefois le contenu dont l'importance demeure essentielle pour l'analyse, se lit par couches superposées. En effet, l'œuvre s'est construite à travers un « tissage » résultant de plusieurs juxtapositions, les plus importantes sont celles des différents genres littéraires. C'est d'ailleurs ce qui constitue la trame textuelle de fond.

Résultat, on peut retrouver dans le texte katébien des traces de plusieurs formes et codes discursifs qui se trouvent juxtaposés et/ou mis en relief par une typographie différente : le narratif, le théâtral et le poétique.

Cependant, ces formes sont intégrées au texte, sans pour autant qu'elles n'aient d'impact sur la continuité du récit :

« C'est donc la multiplicité des codes (et non l'unicité d'un modèle atemporel) qui fonde l'écriture littéraire. Le pluriel est constitutif du texte ; l'événement raconté est toujours susceptible de plusieurs interprétations (…). On peut même aller jusqu'à dire que, chaque code étant lui-même un système

[442] - Ibid., p.138.

signifiant, c'est-à-dire un texte, le texte n'est finalement jamais que le tissu d'autres textes » [443].

L'œuvre se caractérise donc par une interaction dynamique qui, pour le cas de Kateb Yacine, élimine de facto les frontières génériques, considérées comme artificielles.

[443] - JOUVE, V., (1986), *La littérature selon Roland Barthes*, Minuit, pp. 37-38.

CONCLUSION

Aux termes de ce travail, nous espérons être parvenus à offrir une lecture possible du corpus.

Nous nous sommes proposé d'interroger l'écriture de Kateb Yacine par laquelle il exécute l'éclatement des genres. Celle-ci a été approchée selon une perspective textuelle étant donné que l'objectif tracé était de dévoiler comment se traduit l'éclatement des genres à l'échelle du texte.

Ainsi, notre démarche s'est articulée sur des prismes fondamentaux :

Nous avons mis en lumière le décryptage d'une panoplie d'indices et de marqueurs de l'éclatement, sur un plan strictement formel, dans chaque texte. Lesdits signes ont été décelés essentiellement par rapport à l'appareil liminaire en plus de la construction et la composition des deux textes. Ce qui, nous pensons, a permis à l'auteur d'annoncer le projet littéraire de ses œuvres.

Il s'agissait donc, dans un premier temps, de souligner, selon une démarche descriptive, comment, dès le seuil, l'auteur invite à contempler des textes qui enfreignent à la règle générique. Il propose, dans *Nedjma*, un premier axe de lecture : celui du roman. Le lecteur s'attend donc à lire un récit fictif, linéaire et chronologiquement ordonné. Toutefois le texte proposé ne répond pas à cette attente.

Dans Le Polygone Etoilé, le paratexte désoriente encore plus, par une absence totale de repères. Si ce n'est, pour, le résumé sur la quatrième de couverture qui précise quelques pistes de lectures. Il situe, à cet effet, le texte au carrefour de plusieurs formes distinctes : du roman, de la poésie et du théâtre.

Ajoutée à cela, l'organisation des deux textes rend compte d'une importante originalité dans l'exploitation de la matière graphique empêchant la lecture linéaire et passive des textes. Dans ce sens, *Nedjma* et *Le Polygone Etoilé* tendent vers la structure d'un « puzzle » dont les pièces doivent être remises dans l'ordre pour la reconstruction du sens.

Les deux textes, constitués d'un ensemble de fragments indépendants, en effet, bénéficient d'une architecture proche, voire à quelques détails près, la même.

La seule différence entre les deux est : contrairement au *Polygone Etoilé,* les fragments que comporte *Nedjma* sont organisés en chapitres et parties. Tandis que *Le Polygone Etoilé* est construit d'un entrecroisement de plusieurs fragments différents sans aucun ordre apparent. Ces derniers sont seulement séparés par des blancs.

Cette structure complexe provoque bien l'effacement de l'unicité et l'uniformité.

Le questionnement tenté, ici, quant à la fonction de cette forme choisie, nous a permis de comprendre qu'il s'agit d'indices qui supposent une transgression par rapport à la production littéraire antérieure. Ce dont nous avons eu comme tâche d'élucider par la suite était de penser cette transgression en tant qu'écart par rapport aux lois des genres.

Cela s'est fait par rapport à deux mouvements :

Le premier serait celui dans lequel l'écart réfère principalement à un éclatement du genre auquel appartient le texte. Dans le sens où il s'agit d'une transgression et d'une transformation du modèle générique. Les repères connus de lisibilité des genres sont totalement effacés. Dans ce cas, il serait question de degré d'adéquation avec les traits reconnus du modèle générique et de proximité avec la norme.

Effectivement, les deux œuvres se caractérisent par le recours à la forme romanesque, et donc narrative, celle-ci est clairement utilisée comme une sorte de « base ». Remarquons ici que nous n'oserons point appeler *Le Polygone Etoilé* un roman, mais nous confirmons cependant que le texte préserve un ensemble d'éléments et caractéristiques du genre romanesque en tant que genre narratif. Toutefois, les deux textes, principalement portés par la narration, n'ont pas empêché que la forme même du récit dans les deux cas ne soit pour autant classique, puisqu'elle ne relève point de la pratique traditionnelle de l'écriture narrative.

Dans *Nedjma*, la subversion de la narration en est la principale constante de l'écriture. L'auteur y procède par un travail de déconstruction et de discontinuité de la narration. Il exploite pour cela la polyphonie et fait disparaitre le narrateur unique au profit de la pluralité de narrateurs et donc de la multiplication de points de vue.

Le texte est ainsi loin de la linéarité du récit traditionnel : il la déjoue, la dévie, la détourne d'elle-même à travers des ruptures incessantes ainsi que l'enchâssement de plusieurs récits secondaires au récit principal. Par conséquent la succession de scènes descriptives et les jeux d'assemblages, chargés de faire ce récit, sont complètement abandonnés.

Au manque d'évolution diégétique et d'ordre évènementiel s'ajoute le manque de l'ordonnancement causal. Le texte est créé avec le principe d'enchâssement, ce qui fait instaurer une cadence bien particulière et bien différente des récits dont l'histoire et l'action sont tendues vers un dénouement final. Cela va au point de donner l'impression que seul l'espace permet le mouvement et donc l'aboutissement du récit. L'aboutissement, justement, ici est loin d'être une clôture puisqu'il assure plutôt l'effet de circularité du récit.

A travers notre analyse, il semble que Le Polygone Etoilé, s'inscrit dans cette même optique transgressive et subversive. L'auteur use de la même écriture libérée de toutes formes de contraintes et déploie à ce titre différents procédés : pratique systématique de l'interruption, récits entrelacés et concurrence des instances narratives. Autrement dit, tout ce qui peut faire obstacle au déroulement linéaire du récit.

Il arrive aussi que le texte dérive vers des modèles narratifs de natures diverses : le récit historique, mythique, politique ou encore autobiographique.

L'analyse des deux œuvres a permis aussi de remarquer que toutes ces ruptures et discontinuités de la narration, sont notamment marquées par, et marquent, le passage au dialogue théâtral ou encore à la poésie. Ce qui fait évoluer les textes dans un croisement, brassage et fusion de plusieurs formes et genres.

La mise en relief des formes disparates que revêt le texte, nous a permis de mettre en lumière une caractéristique non négligeable de l'éclatement. Des frontières séparant les genres, générant de ce fait, une confluence des codes narratifs.

Nous nous sommes d'ailleurs attachés en deuxième lieu, à rendre compte de cette écriture qui transcende la question des genres. Il s'agit donc de l'écart plutôt

réalisé à travers une intergénéricité et donc un mélange de plusieurs genres dans la même œuvre.

Penser la notion d'intergénéricité nous a poussé à montrer comment les œuvres contiennent une intrusion subite et sans avertissement, d'abord de l'alternance de la prose – poésie. D'un côté, nous avons *Nedjma* exécutée à la manière du roman poétique. De l'autre côté, *Le Polygone Etoilé* est introduit par une longue séquence de prose poétique. L'irruption du verbe poétique est ainsi récurrente à travers l'usage par l'auteur du vers libre, de la poésie en prose ou encore de la prose poétique.

A la forme poétique, s'ajoute l'inspiration théâtrale. Poète et romancier, Kateb a à son actif plus d'œuvres dramatiques que de romans ou de poèmes. Ce qui lui a permis d'utiliser une conception théâtralisée du texte, par le biais des répliques, des monologues et des didascalies. Ce qui a donné à voir et surtout à lire le genre scénique.

La théâtralité et la poéticité deviennent dès lors des modalités du texte.

En traversant les chapitres de notre étude, notre préoccupation demeurait la même : le constat établi que le projet d'écriture de l'auteur réponde aux impératifs d'une omniprésence, une persistance et une obsession de l'idée concernant le refus d'une conception « rigide » des genres. Il était clair que l'auteur s'oppose à l'idée traditionnelle du genre en tant que catégorie fixe puisque les deux textes empruntent différentes voies génériques.

L'analyse élaborée nous a mené à révéler que le texte katébien arbore ainsi un éclatement générique complexe et de deux manières :

D'abord, avec *Nedjma*, en tant que transgression de la « loi du genre » qui se manifeste à travers un refus d'imposition des normes génériques.

Ensuite, dans Le Polygone Etoilé, en tant que transformation, suivant un principe de dynamique de forme et de mouvement, mais surtout d'intégration et de prolifération. Il devient presque impossible de ramener le texte à un genre, dont il est difficile de dégager les constantes, si ce ne sont celles de la variété et de

l'imprévisibilité. L'œuvre n'est, dans ce cas, ni roman, ni recueil de poème ni autobiographie, ni pièce théâtrale et en même temps elle est tout ça à la fois.

Lire Kateb Yacine c'est s'aventurer dans un espace où tous les repères sont brouillés. Puisqu'il supprime, rature, les frontières, entre le narratif, le poétique et le théâtral. Dans ses œuvres, le roman s'approprie les règles du théâtre et fais sien l'univers poétique.

Au terme de ce brouillage, la notion du genre semble aussi osciller. L'auteur introduit, ainsi, un processus de contestation de l'identité générique. L'écriture katébienne devient, grâce à une réflexion esthétique qui « remet en cause toutes les certitudes de la littérature »[444], une forme de révolte, comme nous l'avions déjà indiqué dans notre introduction, contre les normes littéraires et sous-tend un désir de changement. Ou encore aussi une tentative de la dénonciation contre un certain ordre de valeur.

Il nous paraît important de rappeler, ici, que l'auteur avait toujours exprimé un «refus de l'aliénation culturelle» dans le sens où il refuse de se laisser enfermer par une quelconque obstruction.

Kateb Yacine récuse les règles et les lois produites d'une culture occidentale. De ce point de vue, la création d'un espace mouvant et hétérogène est une façon d'instaurer la poétique de démystification et démythification de l'occident.

Avec *Nedjma*, Kateb Yacine signe l'acte de naissance du véritable roman algérien. Cette œuvre a permis la redéfinition de la littérature algérienne en excluant les codes français classiques et en devenant le symbole d'une littérature algérienne naissante et indépendante.

L'éclatement a été approché et analysé dans un corpus délimité, toutefois, cette notion mériterait bien évidemment d'être plus approfondie. Un développement ultérieur de cette étude, serait bien intéressant afin d'approfondir les implications de ce cadrage plutôt formel à travers un jalonnement purement thématique. L'étude

[444] - GARRIGUES, P., (1995), Poétiques du fragment, Klincksieck esthétique.409 p.

pourrait aussi s'élargir à d'autres textes des œuvres de Kateb Yacine caractérisés par la même pratique de l'éclatement générique.

BIBLIOGRAPHIE

I. Corpus principal

[1] KATEB, Y., (1996), *Nedjma*, Paris, Seuil.

[2] KATEB, Y., (1997), *Le Polygone Etoilé*, Paris, Seuil.

II. Corpus secondaire

[3] KATEB Y., (1er janvier 1948), *Nedjma ou le poème ou le couteau* in, Mercure de France, n°1013, pp. 69-71.

[4] KATEB, Y. (1999) *Minuit passé de douze heures : Écrits journalistiques* 1947-1989. Éd. Amazigh Kateb. Paris : Éditions du Seuil.

[5] KATEB, Y., (1959), *Le Cercle des représailles*. Paris : Éditions du Seuil.

[6] KATEB, Y., (1970), *L'Homme aux sandales de caoutchouc*, Paris, Éditions du Seuil.

[7] KATEB, Y., (1986), *L'Œuvre en fragments : Inédits littéraires et textes retrouvés, rassemblés et présentés par Jacqueline Arnaud*. Paris : Éditions Sindbad.

[8] KATEB, Y., (1991), *Soliloques*, Alger, Éditions Bouchène.

[9] KATEB, Y., (1994), *Le Poète comme un boxeur*. Entretiens 1958-1989, Paris, Éditions du Seuil.

[10] KATEB, Y., (1999), Boucherie de l'espérance. Œuvres théâtrales, Paris, Éditions du Seuil, p.495.

III. Œuvres littéraires

[11] APOLLINAIRE, G., (2000), Alcools, (4ème édition), Paris, Éditions Gallimard.

[12] BAUDELAIRE C. (1892), « Le peintre de la vie moderne [1863] », in Critique d'art, Paris, Gallimard

[13] BAUDELAIRE, C., (1966), Les Fleurs du mal, Oxford, Blackwell.

[14] BAUDELAIRE, C., (2009), Le spleen de Paris. Seuil.

[15] JOYCE, J., (1948), *Ulysse*s, (Traduit par A. Morel, S. Gilbert, V. Larbaud et l'auteur), Paris, Gallimard.

[16] MALLARME, (2003), Crise de vers, dans Œuvres complètes, (Éd. Bertrand Marchal), Paris, Gallimard.

[17] PASCAL, B., (2010), *Pensées, opuscules et lettres*, Paris, Éditions Classiques Garnier.

[18] RACINE, J., (1670), *Bérénice*, in Œuvres Complètes, Paris, Gallimard.

[19] ROBBE-GRILLET, A., (1984), *Le miroir qui revient*, Paris, Éditions de Minuit.

IV. Ouvrages théoriques sur la littérature maghrébine d'expression française

[20] ABDOUN, M-I., (1983), *Kateb Yacine*, Paris, Fernand Nathan.

[21] ACHOUR, C. ET BEKKAT, A., (2002), *Clefs pour la lecture des récits, Convergences citriques II*, Alger, éditions du Tell.

[22] ACHOUR, C. et REZZOUG, S., (2009), *Convergences Critique*, Alger, Office des publications universitaires.

[23] ACHOUR, C., (1990), Anthologie de la littérature algérienne de langue française, Alger/Paris, ENAP/Bordas.

[24] ARESU, B., (1993). *Counterhegemonic Discourse from the Maghreb. The Poetics of Kateb's Fiction*, (Coll. Etudes littéraires françaises, n° 53 Tübingen), Güntter Narr Verlag.

[25] ARNAUD, J., (1982), *La littérature maghrébine de langue française: Le cas de Kateb Yacine*, Paris, l'Harmattan.

[26] AURBAKKEN, K., (1986), *L'Etoile d'araignée: une lecture de Nedjma de Kateb Yacine*. Paris, Publisud.

[27] BONN, C., (1985), *Le Roman algérien de langue française*, L'Harmattan, Paris.

[28] BONN, C., (2002), *Itinéraires et contacts de cultures*. Volume 32. Paris, L'Harmattan.

[29] BONN, C., (2004), *Échanges et mutations des modèles littéraires entre Europe et Algérie.* (Tome 2). Actes du colloque international « Paroles déplacées », École Normale Supérieure Lettres et Sciences humaines, Lyon, 10-13 mars 2003, Paris, L'Harmattan.

[30] BONN, C., KHEDDA, N. et MDARHI-ALAOUI, A. (1996), *Littérature maghrébine d'expression française*, Paris, EDICEF/AUPELF.

[31] CHIKHI B., (1992), «De Kateb à Meddeb : Une esthétique de la fragmentation. » in, *ADISEM, Kateb Yacine et la modernité textuelle*, Alger, OPU.

[32] CHIKHI B., (1996), *Maghreb en textes : Ecriture, histoire, savoirs et symboliques*, Paris, L'Harmattan., Paris.

[33] DEJEUX, J., (1973), *Littérature maghrébine d'expression française*. Ottawa, Éditions Naaman.

[34] GONTARD M. (1985), *Nedjma de Kateb Yacine, essai sur la structure formelle du roman*, Paris, L'Harmattan

[35] KHADDA N. (1989), *Kateb Yacine et la modernité textuelle*, Bouzaréah, Université d'Alger.

[36] LAABI, A., (1966), *« A propos du « polygone étoilé » de Kateb Yacine* » in, Souffles, n°4

[37] MEDDEB A. (février 1987), *« L'urgence de la modernité* » in *Parcours maghrébin*, Repères, n° 5, Tunis.

[38] NOIRAY, J., (1996), *Littératures francophones, I. Le Maghreb*, Paris, Éditions Belin.

V. Articles théoriques sur la littérature maghrébine d'expression française

[39] ZAMOUM A. (28 octobre 2003), « *Yacine ressemble à son œuvre* » in, *Le Matin* (quotidien algérien), 28 octobre 2003.

VI. Ouvrages théoriques :

[40] ARISTOTE, (1980), *La Poétique*, (trad. Dupont-Roc et Lallot), Paris, Seuil.

[41] BAKHTINE, M., (1970), *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard.

[42] BARDECHE, M-L., (1999), *Le principe de répétition : Littérature et modernité*, Paris, L'Harmattan.

[43] BARHTES, R., (1984), *Essais Critiques IV, Le bruissement de la langue*, Seuil.

[44] BARTHES R. (1972*), Le Degré zéro de l'écriture*, Seuil.

[45] BERTRAND, J-P. et DURAND, P., (2006), *La modernité romantique: de Lamartine à Nerval*, Paris, Bruxelles, Les Impressions nouvelles.

[46] BLANCHOT, M., (1969), *L'entretien infini*, Gallimard.

[47] BLANCHOT, M., (1971), *Le livre à venir*, Paris, Gallimard.

[48] BLANCHOT, M., (1980), *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard.

[49] BOILEAU, N., (1674), *Art poétique*, Paris, Editions Bordas.

[50] BRUNEL, P., (1992), *Mythocritique : théorie et parcours*, Paris, P.U.F.

[51] CLAUDEL, P., (1928), *Positions et Propositions*, Paris, Gallimard.

[52] COMBE, D., (1997), *Les Genres littéraires*, Paris, Hachette.

[53] COMPAGNON, A., (2007), *La littérature pour quoi faire ?*, Paris, Éditions Collège de France/ Fayard.

[54] DIDIER, B., (1976), *Le journal intime*, Paris, PUF.

[55] DUPONT, F., (1994), *L'Invention de la littérature*, Paris, la Découverte.

[56] ECO, U., (1965), *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil.

[57] ECO, U., (1984), *La structure absente*, Paris, Mercure de France.

[58] ELIADE, M., (1963), *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard.

[59] ELIADE, M., (1969), *Le Mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard.

[60] GARRIGUES, P., (1995), *Poétiques du fragment*, Klincksieck.

[61] GASPARINI, P., (2004), *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil.

[62] GENETTE G. (1987), *Palimpsestes*, Paris, Seuil.

[63] GENETTE, G., (1972), *Figures III*, Paris, Seuil.

[64] GENETTE, G., (1987), *Seuils*, Paris, Seuil.

[65] GENETTE, G., et all. (1986), *Théorie des genres*, Paris, Seuil.

[66] GOLDENSTEIN, J-P., (1990), *Entrée en littérature*, Hachette.

[67] GOLDENSTIN, J-P., (1999), *Lire le roman*, Bruxelles, De Boeck et Ducolot.

[68] GRIVEL, C., (1973), *Production de l'intérêt romanesque*, Paris, La Haye, Mouton.

[69] HARVEY, F. et ROBBE-GRILLET, A. (2001), *Le nouveau roman composite : intergénéricité et intermédialité*, (Coll. Critiques littéraires), Paris, L'Harmattan.

[70] HEGEL, W. F., (1997), *Esthétique*, Paris, Le Livre de poche.

[71] HOEK L. H., (2011), *La Marque du titre: dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, Paris, Mouton.

[72] HUET-BRICHARD, M-C, (2001), *Littérature et mythe*, Paris, Hachette.

[73] ISSACHAROFF, M., (1981), « *Texte théâtral et didasclecture* », *MNL*, vol. 96, n° 4.

[74] JAUSS H. R. (1970), *Littérature médiévale et théorie des genres* in, *Poétique*.

[75] JAUSS H-R. (1986), *Théorie des genres*, Paris, Seuil.

[76] JAUSS, H-R., (1978), *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard.

[77] JOUVE, V., (1986), *La littérature selon Roland Barthes*, Minuit.

[78] JOUVE, V., (2007), *Poétique du roman*, Paris, Armand Colin.

[79] LALANDE A. (1972), *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*.

[80] LARUE, A., (1996), *Théâtralité et genres littéraires*, Poitiers, Publications de la Licorne.

[81] LEJEUNE, P., (1975), *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil.

[82] LODGE, D., (1996), *L'art de la fiction*, Rivages.

[83] LUCKAS, G., (2000), *Le roman historique*, Paris, Payot.

[84] LUKACS, G., (1971), *La Théorie du roman*, Gonthier.

[85] MARTIN, L., (1973), *Utopiques : jeux d'espaces*, Paris, Minuit.

[86] MURAT, M., (2008), *Le vers libre*, Paris, Honoré Champion.

[87] NICOLE, E., (1983), *L'onomastique littéraire*, in, Poétique n° 54.

[88] PAVIS, P., (2007), *Vers une théorie de la pratique théâtrale : voix et images de la scène, 4e édition revue et augmentée*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires de Septentrion.

[89] PLATON, (1993), *La République*, (Trad. Pierre Pachet), Paris, Folio/Essais.

[90] RABAU, S., (2002), « Entre bris et relique : pour une poétique de la mise en fragment du texte continu ou de la fragmentation selon Marguerite Yourcenar », dans Ricard Ripoll (sous la dir. de), *L'écriture fragmentaire*. Théories et pratiques, Presses universitaires de Perpignan.

[91] REUTER, Y., (1991), *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Bordas.

[92] RIPOLL, R., *L'écriture fragmentaire : théories et pratiques*, Presses Universitaires de Perpignan.

[93] ROLAND, B., (1997), « sémiologie y urbanisa » in *La aventura semiologia*, Barcelona, Paidos.

[94] ROSENBERG, H., (1959), *The tradition of the new*, Perseus Books Group.

[95] ROUSSET, J., (1973), *Narcisse romancier*, essai sur la première personne dans le roman, Corti.

[96] RULLIER-THEURET, F., (2001), *Approche du roman*, Paris, Hachette.

[97] SCHAEFFER, J-M., (1986), *Théorie des genres*, Paris, Seuil.

[98] SCHAEFFER, J-M., (1989), *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris, Seuil.

[99] SCHOLES R. (2001), *The Crafty Reader. New Heaven & London*, Yale University Press.

[100] TADIE, J-Y., (1978), *Le récit poétique*, Paris, PUF.

[101] TODOROV, T., (1965), *Théorie de la littérature*. Textes des formalistes russes. Paris, Seuil.

[102] TODOROV, T., (1987), *La notion de littérature*, Paris, Seuil.

[103] VAXELAIRE J-L. (2005), *Les noms propres, une analyse lexicographique et historique*, Honoré Champion.

VII. Articles théoriques

[104] ADAM J-M. et HEIDMANN, U. (2006), « Six propositions pour l'étude de la généricité », in *Le savoir des genres*, R. Baroni & M. Macé (eds.), La Licorne 79, Presses universitaires de Rennes.

[105] BARTHES, R., (1966), « Introduction à l'analyse structurale des récits » in, *L'analyse structurale du récit*, Paris, Seuil, Communications n°8.

[106] BAUDELLE, Y., (1995), Sémantique de l'onomastique fictionnelle : esquisse d'une topique, in *Le Texte et le Nom*, Actes du colloque de Montréal, édités par Martine Léonard.

[107] BLANCHOT M., (septembre 1990), « Mémorandum sur le cours des choses », in Lignes, no 11.

[108] DEBARBIEUX, B., (2009), « Territoires - Territorialité – Territorialisation : aujourd'hui encore, et bien moins que demain… » in, *Territoires, territorialité, territorialisation. Controverses et perspectives*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Espace et territoires ».

[109] FAYE, J-P., (1970), « L'idéologie littéraire », in *La Nouvelle Critique*. N° spécial (39bis) consacré au colloque de Cluny II, Littérature et idéologies.

[110] LECERCLE, J-J., (1997), *L'incipit*, La Licorne (hors-série colloque III), U. F. R. des langues et littératures de l'université de Poitiers.

[111] MITTERAND, H., (1979), *Les titres des romans de Guy des cars*, in sociocritique. Paris, Ed, Nathan.

[112] STERNBERG, V., (1996), « Théâtre et théâtralité » in, *Théâtralité et genres littéraires: Actes du colloque international sur la lecture littéraire* (Reims, 1994), Poitiers, Publications de La Licorne.

[113] TYGSTRUP, F., (2001), « Espace et récit », dans VION-DURY, J., GRASSIN, J-M. et WESTPHAL B. (dir), *Littérature et espace*, Limoges, Pulim.

[114] VISWANATHAN-DELORD, J., (2000), *Spectacles de l'esprit : du roman dramatique au roman-théâtre*, Québec, Les Presses de l'Université Laval.

VIII. Thèses

[115] BONN, C., (1989), *Le Roman algérien contemporain de langue français : Espace de l'énonciation et productivité des récits*, Doctorat d'état. Bordeaux 3, Simon Jeune.

[116] BOUCHARDON, M., (2005), *Théâtre-Poésie. Limites non-frontières entre deux genres du symbolisme à nos jours* , L'information littéraire.

[117] COLLONA, V., (1989), *L'Autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, (Thèse inédite), EHESS.

IX. Interview, conférence et articles avec et/ou sur l'auteur

[118] AMOUM, A., (28 octobre 2003), « Yacine ressemble à son œuvre » in *Le Matin* (quotidien algérien).

[119] BRAHIMI, D., (1998), *Du roman au théâtre, l'histoire et le temps* , Europe, n° 82.

[120] DEHANE, K. (1989), *L'amour et la révolution, Entreprise nationale de la production audiovisuelle*, Centre bruxellois de l'audiovisuel.

[121] GAHA, K., (1979), *Métaphore et métonymie dans le Polygone étoilé*, Tunis, Publications de l'Université de Tunis.

[122] KATEB, Y., (28 avril 1958), *Interview sur la tragédie*, Tunis, L'Action, n° 146.

[123] KATEB, Y., (1964), « La fusée des « Beni Kawed » », in *Jeune Afrique*, n° 206.

[124] KATEB, Y., (1967), in *Jeune Afrique*.

[125] KATEB, Y., (1995), « Lettre à Albert Camus », in *Corpet Olivier et Dichy Albert (textes réunis et présentés par), Kateb Yacine, éclats de mémoire*, Paris, IMEC Éditions.

[126] KATEB, Y., (26 mars 1967), *Interview par DUFLOT*, J in, Jeune Afrique, n°324.

[127] KATEB, Y., (26 mars 1967), Interview par DUFLOT, J. in, Jeune Afrique, n°324, p. 26-33.

[128] KATEB, Y., (31 décembre 1958), « Pourquoi j'ai écrit 'Le Cadavre encerclé », in *France Observateur*, n° 452, Paris.

[129] KATEB, Y., (décembre 1949), « Un Algérien au Soudan égyptien » in, *Alger Républicain*.

[130] M'HENNI M., (2002), *La Quête du récit dans l'œuvre de Kateb Yacine*, Faculté des Lettres et de sciences humaines de Sousse.

[131] Mouloud Mammeri, (12 mars 1989), interview dans *Le Matin du Sahara*, N° 6632.

X. Dictionnaires

[132] (2000), *Le Robert & Collins Grand dictionnaire anglais – français*, Glasgow & Paris.

[133] (2016), *Nouveau Petit Larousse en couleurs*, Librairie Larousse.

[134] ARON P., DENIS S-J. et VIALA A. (2002), *Le dictionnaire du littéraire*. Paris, Presses Universitaires de France.

[135] BRUNEL, P., (1994), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Editions du Rocher.

[136] CHEVALIER, J. et GHEERBRANT, A., (2012), *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont/Jupiter.

[137] CORVIN, M., (2008), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris, Bordas.

[138] DAUZAT A., DUBOIS J. et MITTERAND H. (1971), *Nouveau dictionnaire étymologique et historique*, Paris

[139] DIDIER, B., (1999), *Dictionnaire Le Petit Larousse Illustré*, Paris, Larousse.

[140] GREVISSE, M., (1959), *Le bon usage. Grammaire française avec des Remarques sur la langue française d'aujourd'hui*, Gembloux, Duculot.

[141] GRIMAL, N. et al. (1994), *Dictionnaire universel des littératures*, Paris, PUF.

[142] NOURISSIER, F. et DE BIASI, P-M., (1997), *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Encyclopaedia Universalis et Albin Michel.

[143] PAVIS, P., (2002), *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Collin.

XI. Sitographie

[144] ADAM J-M. et HEIDMANN U., (2004), Des genres à la généricité. L'exemple des contes (Perrault et les Grimm), Repéré sur (http://www.persee.fr/docAsPDF/lgge_0458-726x_2004_num_38_153_934.pdf).

[145] BAUDRILLARD J. (1er janvier 1982), « La modernité ou l'esprit du temps. » (Repéré sur http://www.universalis.fr/encyclopedie/modernite/)

[146] BONN, C., (2007), «Scénographie postcoloniale et ambiguïté tragique dans la littérature algérienne de langue française, ou : pour en finir avec un discours binaire», in Colloque Pour une histoire critique et citoyenne. Le cas de l'histoire franco-algérienne, 20-22 juin 2006. Lyon 2, ENS LSH. (repérer sur http://www.limag.refer.org/Textes/Bonn/2006Tipasa.pdf)

[147] COMBE, D., (1985), Lire la poésie, lire le roman, selon Valéry : une phénoménologie de la lecture in, Littérature, n°59, Voix et figure du poème. (repéré sur http://www.persee.fr/docAsPDF/litt_0047-4800_1985_num_59_3_2252.pdf)

[148] COMPAGNON, A. La notion de genre. Disponible sur : http://www.fabula.org/compagnon/genre.php

[149] GENETTE, G., (2002), Les livres vus de dos, propos recueillis par BERMOND, D. (repéré sur http://www.lexpress.fr/culture/livre/gerard-genette_806821.html)

[150] HOPPENOT E. (2002), « Maurice Blanchot et l'écriture fragmentaire : "le temps de l'absence de temps" », in L'Écriture fragmentaire : théories et pratiques, Presses Universitaires de Perpignan. (Repéré sur https://remue.net/cont/Blanchot_Hoppenot.pdf)

[151] KALINOWSKI, I., (1997), « Hans-Robert Jauss et l'esthétique de la réception », Revue germanique internationale (repéré sur: https://rgi.revues.org/649)

[152] LAABI A. (1966), A propos du « Polygone Etoilé » de kateb yacine, Souffles, numéro 4, pp. 44-47. (Repéré sur : http://clicnet.swarthmore.edu/souffles/s4/12.html)

ANNEXES

Annexe 01

Bibliographie de Kateb Yacine:

Livres de Kateb Yacine :

- *Nedjma*, roman.
- *Le Cercle des représailles*, recueil de théâtre comprenant :
    - *Le cadavre encerclé ;*
    - *Les ancêtres redoublent de férocité ;*
    - *Le vautour ;*
    - *La poudre d'intelligence.*

- *Le Polygone étoilé*, roman.
- *L'Homme aux sandales de caoutchouc*, théâtre.
- *L'Œuvre en fragments*, inédits rassemblés par Jacqueline Arnaud

Théâtre de Kateb Yacine :

- *Mohammed prend ta valise*, 1971.
- *Saout Ennisa*, 1972.
- *La guerre de 2000 ans*, 1974.
- *La Palestine trahie*, 1972-1982.

Annexe 2

Nedjma ou le poème ou le couteau

Nous avions préparé deux verres de sang Nedjma ouvrait ses yeux parmi les arbres.
Un luth faisait mousser les plaines et les transformait en jardins
Noirs comme du sang qui aurait absorbé le soleil
J'avais Nedjma sous le cœur frais fumais des bancs de chair précieuse
-Nedjma depuis que nous rêvons bien des astres nous ont suivis…
Je t'avais prévue immortelle ainsi que l'air et l'inconnu
Et voilà que tu meurs et que je me perds et que tu ne peux me demander de pleurer…
Où sont Nedjma les nuits sèches nous les portions sur notre dos pour abriter d'autres sommeils ;
La fontaine où les saints galvanisaient les bendirs
La mosquée pour penser la blanche lisse comme un chiffon de soie.
La mer sifflée sur les visages grâce à des lunes suspendues dans l'eau telles des boules de peau de givre…
C'était ce poème Nedjma qu'il fallait conserver.

Nedjma je t'ai appris un diwan tout-puissant mais ma voix s'éboule je suis dans une musique déserte j'ai beau jeter ton cœur il me revient décomposé.
Pourtant nous avions nom dans l'épopée nous avons parcouru le pays de complainte nous avons suivi les pleureuses quand elles riaient derrière le Nil…
Maintenant Alger nous sépare une sirène nous a rendus sourds un treuil sournois déracine ta beauté.
Peut-être Nedjma que le charme est passé mais ton eau gicle sous mes yeux déférents ;
Et les mosquées croulaient sous les lances du soleil
Comme si Constantine avait surgi du feu par de plus subtils incendies
Nedjma mangeait des fruits malsains à l'ombre des broussailles
Un poète désolait la ville suivi par un chien sournois
Je suivis les murailles pour oublier les mosquées
Nedjma fit un sourire trempa les fruits dans sa poitrine
Le poète nous jetait des cailloux devant le chien et la noble ville… Et les émirs

firent
des présents aux peuples c'était la fin du Ramadhan
Les matins s'élevaient du plus chaud des collines une
pluie odorante ouvrait le ventre des cactus. Nedjma tenait mon coursier par la bride
greffait des cristaux sur le sable
Je dis Nedjma le sable est plein de nos empreintes gorgées d'or ;
Les nomades nous guettent leurs cris crèvent nos mots ainsi que des bulles
Nous ne verrons plus les palmiers poussés vers la grêle tendre des étoiles
Nedjma les chameliers sont loin et la dernière étape est au Nord ;
Nedjma tira sur la bride je sellai un dromadaire musclé comme un ancêtre.
Lorsque je perdis l'andalouse je ne pus rien dire j'agonisais sous son souffle il me fallut le temps de la nommer
Les palmiers pleuraient sur ma tête j'aurais pu oublier l'enfant pour le feuillage
Mais Nedjma dormait restait immortelle et je pouvais toucher ses seins déconcertants…
C'était à Bône au temps léger des jujubes Nedjma m'avait ouvert d'immenses palmeraies
Nedjma dormait comme un navire l'amour saignait sous son cœur immobile.
Nedjma ouvre tes yeux fameux le temps passe je mourrai dans sept et sept ans ne sois pas inhumaine ;
Fouille les plus profonds bassins c'est là qu'elle coule quand ses yeux ferment les nuits comme des trappes.
Coupez mes rêves tels des serpents ou bien portez-moi dans le sommeil de Nedjma je ne puis supporter cette solitude

(Publié in « Mercure de France », 1er janvier 1948, Paris. Kateb Yacine avait 18 ans.)

Annexe 3

La Rose de Blida

En souvenir de celle qui me donna le jour
La rose noire de l'hôpital
Où Frantz Fanon reçut son étoile
En plein front
Pour lui et pour ma mère
La rose noire de l'hôpital
La rose qui descendit de son rosier
Et prit la fuite
A nos yeux s'enlaidissant par principe
Roulée dans le refus de ses couleurs
Elle était le mouchoir piquant de l'ancêtre
Nous accueillait tombés de haut
Comme des poux en manœuvre
Plus son parfum de plèbe en fleur nous fit violence
Par son mélange dépaysés
Plus elle nous menaça
Du fond de sa transhumance meurtrie
Cueillie ou respirée
Elle vidait sur nous
Son cœur de rose noire inhabitée
Et nous étions cloués à son orgueil candide
Tandis qu'elle s'envolait pétale par pétale
Neige flétrie ou volcanique
Cendre modeste accumulant l'outrage
Exposée de soi-même à toutes les rechutes
Dilapidée aux quatre vents
Venait-elle dans cette chambre ?
Elle venait.
Amante disputée

Musicienne consolatrice
Coiffée au terme de son sillage
Du casque intimidant de la déesse guerrière
Elle fut la femme voilée de la terrasse
L'inconnue de la clinique
La libertine ramenée du Nadhor
La fausse barmaid au milieu des Pieds-Noirs
L'introuvable amnésique de l'île des Lotophages
Et la mauresque mise aux enchères
A coups de feu
En un rapide et turbulent
Et diabolique palabre algéro-corse
Et la fleur de poussière dans l'ombre du fondouk
Enfin la femme sauvage sacrifiant son fils unique
Et le regardant jouer du couteau
Sauvage ?
Oui
Sa noirceur native avait réapparu
Visage dur lisse et coupant
Nous n'étions plus assez virils pour elle
Sombre muette poussiéreuse
La lèvre blême et la paupière enflée
L'œil à peine entrouvert et le regard perdu
Sous l'épaisse flamme fauve rejetée sur son dos
Le pantalon trop large et roulé aux chevilles
Et le colt sous le sein
Avec la paperasse et la galette brûlée
Rarement, avec un soupir, elle retrouvait le collier d'ambre qu'elle mordait plutôt ou triturait, pensive, et brandissant le luth fêlé de son ultime admirateur, Visage de Prison, qui prononçait son nom de cellule en cellule, sans parler de Mourad et sans parler du bagne, sans parler de l'aveugle, un nommé Mustapha, que poursuivait son ombre en une autre prison, lui qui avait pourtant franchi les portes, mais il ne savait pas qu'il était libéré.
Nous n'étions plus alors que sa portée

Remise en place à coups de dents
Avec une hargne distraite et quasi maternelle
Elle savait bien
Elle
A chaque apparition du croissant
Ce que c'est de porter en secret une blessure
Elle savait bien
Elle
En ses seins pleins de remous
Ce qu'était notre fringale
Pouvait-elle
Sillon déjà tracé
Ne pas pleurer à fleur de peau
La saison des semailles ?
Même à sa déchirure de rocaille
Pouvait-elle ignorer comment se perdent les torrents
Chassés des sources de l'enfance
Prisonniers de leur surabondante origine
Sans amours ni travaux ?
Fontaine de sang, de lait, de larmes, elle savait d'instinct, elle, comment ils retomberaient, venus à la brutale
conscience, sans parachute, éclatés comme des bombes, brûlés l'un contre l'autre, refroidis dans la cendre du bûcher natal, sans flamme ni chaleur, expatriés.

TABLE DES MATIERES

TABLE DES MATIERES

DÉDICACE 4

REMERCIMENTS 5

INTRODUCTION 7

Chapitre I : L'éclatement : pensée et esthétique de la modernité 13

I.1. L'essence de la modernité 15

I.1.1. L'incarnation de la modernité en littérature 16

I.1.2. Les marques de la modernité littéraire 17

I.2. La question de la modernité dans la littérature maghrébine d'expression française 20

I.2.1. Une littérature de la remise en cause 21

I.2.2. Kateb Yacine : L'esthète de la modernité dans la littérature maghrébine d'expression française 24

I.2.2.1. *Nedjma*, figure de la modernité 26

I.2.2.2. *Le Polygone Etoilé*, figure de l'hétérogénéité 28

I.3. La modernité, l'éclatement des genres et l'intergénéricité 29

I.3.1. L'éclatement en question 30

I.3.2. La notion du genre littéraire 30

I.3.2.1. Du genre à la généricité 32

I.3.2.2. De l'intergénéricité : 36

Chapitre II : Aux abords de l'éclatement 40

II.1. Les « seuils » du texte comme indices de l'éclatement 42

II.1.1. L'apport du paramètre paratextuel 44

II.1.2. Aux seuils de *Nedjma* et du *Polygone Etoilé* : un contrat de lecture en rupture 46

II.1.3.1 La première de couverture 47

II.1.3.2. L'incipit 60

II.1.3.3. Le dos de couverture 62

II.2. L'œuvre comme structure matérielle 65

II.2.1. Une structure matérielle 66

II.2.1.1. Structure de *Nedjma* 66

II.2.1.2. Structure du *Polygone Etoilé* 68

II.2.2. Une structure matérielle éclatée 69

II.2.2.1. Pages blanche dans *Nedjma*. 70

II.2.2.2. Espaces blancs dans *Le Polygone Etoilé*. 73

II.3. L'œuvre comme structure profonde 75
II.3.1. La fable dans *Nedjma* 76
II.3.2. La fable dans *Polygone Etoilé* 77
Chapitre III : *Nedjma*: au-delà du roman 79
III.1. l'éclatement de la composante romanesque de l'œuvre 81
III.1.1. (Dé)construction narrative 84
III.1.1.1. Destruction de la linéarité 85
III.1.1.2. Diffraction de l'instance narrative 87
III.1.1.3. Enchâssement des récits : 93
III.1.1.4. Ellipses 94
III.1.1.5. Répétitions 96
III.1.2. Le temps 98
III.1.2.1. Les flash-back : 100
III.1.2.2. Les analepses 102
III.1.2.3. Les prolepses 105
III.1.3. L'espace 106
III.1.4. Le récit en tous genres : 110
III.1.4.1. Le récit autobiographique 110
III.1.4.2. Le journal (intime) : 112
III.1.4.3. Le récit mythique 115
III.1.4.4. Le récit/témoignage historique : 116
III.2. Quand le roman se veut poème 119
III.2.1. Morceaux de poésie : 121
III.2.1.1. *Nedjma*, le « roman-poème ». 123
III.2.1.2. *Nedjma*, l'épopée. 127
III.3. Constantes dramaturgiques 130
III.3.1. Premiers indices de la théâtralité: 131
III.3.1.1. De la mise en scène : 132
III.3.1.2. De la mise en dialogue : 133
III.3.2. Dramatisation du romanesque 137
III.3.2.1. Du tragique 139
III.3.2.2. Du tragi-comique 140
Chapitre IV : *Le Polygone Etoilé* : au carrefour des genres 143
IV.1. De la mise en récit 145

IV.1.1. Du récit: 145
IV.1.1.1. Désorganisation narrative : 146
IV.1.1.2. Déstructuration de la narration 149
IV.1.1.3. Désordre spatio-temporel : 152
VI.1.2. Genres de récits 157
VI.1.2.1. Le récit autobiographique 157
VI.1.2.2. Le récit de voyage : 160
VI.1.2.3. Le récit historique : 162
VI.1.2.4. Le récit politique : 164
VI.1.2.5. Le récit journalistique : 165
IV.2. Le mélange prose poésie 166
IV.2.1. De la prose poétique 168
IV.2.2. Des libres versifications 172
IV.2.3. Du lyrisme 179
IV.3. L'omniprésence théâtrale 182
IV.3.1. La métaphore théâtrale 182
IV.3.1.1. De la mise en dialogue 185
IV.3.1.2. De la mise en scène 188
IV.3.2. L'hybridation des tonalités dramatiques 189
IV.3.3. L'esthétique carnavalesque 191
CONCLUSION 196
BIBLIOGRAPHIE 203
I. Corpus principal 204
II. Corpus secondaire 204
III. Œuvres littéraires 204
IV. Ouvrages théoriques sur la littérature maghrébine d'expression française 205
V. Articles théoriques sur la littérature maghrébine d'expression française 206
VI. Ouvrages théoriques : 206
VII. Articles théoriques 209
VIII. Thèses 210
IX. Interview, conférence et articles avec et/ou sur l'auteur 211
X. Dictionnaires 212
XI. Sitographie 212
ANNEXES 214

TABLE DES MATIERES 221
RESUME 226
ABSTRACT.....227
ملخص.....228

RESUME

Kateb Yacine est une grande figure de la littérature maghrébine moderne dont les œuvres ont contribué grandement à l'évolution et la transformation de cette dernière. A travers une écriture éclatée et diversifiée, il a réussi à pulvériser, littéralement, les modèles hérités de la tradition littéraire classique. L'enjeu de ce travail est de cerner, pour le corpus, à travers une étude formelle de l'intergénéricité, les diverses modalités par lesquelles l'auteur algérien a abolit les frontières entre les genres, en mobilisant différents mécanismes de l'écriture. Ainsi, l'étude a établi en consacrant l'éclatement des genres comme une « hybridité » formelle dans la mesure où il est un processus associant deux ou plusieurs genres littéraires, dans un même texte. Ceci a permis de démontrer que l'auteur a procédé à la déconstruction de la logique générique traditionnelle et a tenté d'inscrire son œuvre dans le courant d'une esthétique de (la dynamique des genres) l'hétérogénéité.

Mots-clés : modernité, fragmentation, éclatement, éclatement des genres, généricité, intergénéricité, hétérogénéité, frontières génériques.

ABSTRACT

Kateb Yacine is a great figure of the Modern North African Literature whose works have contributed greatly in the evolution and transformation of the latter. Throughout an exploded and diversified writing, he managed to literary spray the inherited models of the classical literature. The objective of this work is to identify, for the corpus, through a formal study of the intergenericity, the various modalities by which the Algerian author abolished the boundaries between the genres, by mobilizing different mechanisms of writing .Thus, the study established by devoting the bursting of genres as a formal hybridity to the extent that it is a process involving two or more literary genres within the same text. This made it possible to demonstrate that the author has proceeded to the deconstruction of the traditional generic logic and attempted to inscribe his work in the course of an aesthetic (genres dynamics) of heterogeneity.

Key words: modernity, fragmentation, shattered writing, bursting of genres, heterogeneity, intergenericity.

ملخص

يعتبر كاتب ياسين واحدا من بين ابرز الكتاب الجزائريين في الأدب الحديث لشمال إفريقيا. و اشتهر من خلال كتاباته المنفصلة والمتنوعة، حيث تمكن من رفض النماذج الموروثة من الأدب الكلاسيكي. الهدف من هذا العمل هو دراسة للطرق المختلفة التي ألغى بها المؤلف الجزائري الحدود بين الأجناس الادبية في نصوصه ، وذلك عن طريق حشد آليات الكتابة المختلفة و اعتماده على المزج بين نوعين أو أكثر من الأنواع الأدبية داخل النص نفسه. وبذلك يكون كاتب قد شرع في تفكيك المنطق العام التقليدي وحاول تسجيل أعماله في إطار جمالية (ديناميات الأنواع) من عدم التجانس.

الكلمات المفتاحية : الحداثة ، عدم تجانس الأنواع والخطابات ، الكتابة المجزأة ، ديناميات الأنواع