Fabula / Les Colloques
Kateb Yacine, *Nedjma*

Histoire et production mythique dans *Nedjma*

Charles Bonn (Université Lyon II)

Pour citer cet article

Charles Bonn (Université Lyon II), « Histoire et production mythique dans *Nedjma* », *Fabula / Les colloques*, « Kateb Yacine, *Nedjma* », URL : https://www.fabula.org/colloques/document1227.php, article mis en ligne le 31 Janvier 2009, consulté le 02 Mai 2025

Ce document a été généré automatiquement le 02 Mai 2025

Histoire et production mythique dans *Nedjma*

Charles Bonn (Université Lyon II)

Une inscription plurielle de l'Histoire

La production de l'Histoire par *Nedjma* [1] est complexe. Kateb ne se contente pas de laisser dire l'injustice par ses victimes dans une parole transparente à travers laquelle s'expriment les exclus de l'Histoire et du Verbe. « Autobiographie plurielle », *Nedjma* n'est pas un espace de parole prêté, comme outil pour la maîtrise de leur situation socio-politique, à d'autres que l'auteur. Parlant de l'Algérie, Kateb parle de lui. Ses quatre héros, tous en quête de Nedjma, sont en partie des aspects divers de son propre drame personnel, biographique. Mais en même temps, jamais cette « auto-biographie », même« plurielle », ne se présente explicitement comme telle.

D'ailleurs, « autobiographie plurielle », *Nedjma* l'est aussi de, toute une génération : celle qui a vécu tragiquement les massacres du 8 mai 1945. Celle qui, d'errement en tragédie, s'achemine, parfois à son insu, vers le soulèvement révolutionnaire décisif du 1er novembre 1954. Celle qui découvre à la fois l'idée de nation algérienne, grâce au pouvoir générateur du mythe, et la répétition de l'échec. C'est pourquoi, à la transparence de textes qui laissent l'Histoire se dire, je serais tenté d'opposer l'épaisseur drue, mythique et tragique à la fois de *Nedjma* qui se saisit de l'Histoire pour la fonder, grâce à une violence génératrice de tout le texte. Or cette violence qui produit le texte est également celle, aussi bien de la répression du 8 mai 1945, que de la geste fondatrice de l'ancêtre Keblout, que de la passion désespérée des quatre amis pour Nedjma, l'« ogresse au sang obscur ».

Je n'ai pas l'intention de proposer ici une lecture exhaustive d'un texte comme *Nedjma* qui, non seulement est antérieur à l'Indépendance, puisqu'il a été publié pour la première fois sous forme de roman en 1956 [2], mais a déjà fait l'objet de bien des travaux, dont le plus récent et 1e plus exhaustif est la thèse monumentale et irremplaçable de Jacqueline Arnaud à laquelle je vais reprendre bien des éléments dans les pages qui suivent. Je tenterai cependant de dire quelques mots sur la manière dont l'Histoire génère *Nedjma,* et sur la manière dont *Nedjma* à son tour génère l'Histoire. J'aimerais montrer surtout, à travers une relecture du tragique déjà souligné par J. Arnaud, comment *Nedjma* donne de façon radicale, cette fois, sa pleine dimension historique à ce que j'avais appelé jadis l'espace maternel [3]. Espace que j'avais trop facilement considéré alors comme extérieur à l'Histoire.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Il convient d'abord de préciser, comme J. Arnaud l'établit de façon indubitable, que le référé explicite de *Nedjma* ne peut déjà être la guerre d'Algérie. J. Arnaud s'inscrit particulièrement en faux contre le calcul de Marc Gontard [4] selon lequel les révélations de Rachid à la fumerie de Constantine auraient lieu en 1956. Selon J. Arnaud, cette séquence qui est effectivement la plus tardive de la chronologie diégétique de l'oeuvre, ne peut se situer au-delà de 1952. Composé par fragments entre 1946 et 1955, *Nedjma* est, pour elle, « un roman d'avant le ler novembre 1954 et le déclenchement de l'insurrection, puisque des passages importants sont déjà publiés en 1953 ». Par contre, elle souligne bien que « nul, parmi les écrivains algériens, n'évoque aussi précisément la répression du 8 mai 1945 : « La parole de Kateb a la force de la vérité : il y a eu des morts dans sa famille, à Sétif et à Guelma » [5].

C'est pourquoi lorsque dans le roman Mustapha affirme : « Depuis le 8 mai 1945, quatorze membres de ma famille sont morts, sans compter les fusillés » (p. 83) (77) [6], c'est Kateb lui-même que nous entendons. Et quelles que soient les significations multiples du prénom de Nedjma, qui désigne l'étoile en arabe, J. Arnaud encore souligne que ce symbolisme astral « prend toute sa signification quand on se rappelle que le premier rassemblement nord-africain d'inspiration laïque qui ait revendiqué l'indépendance s'appelait « l'étoile nord-africaine », d'où est sorti le P.P.A. » [7].

Comme pour *L'Incendie,* l'inscription historique et biographique de *Nedjma* est donc très précise. Le texte naît de la violence du 8 mai 1945 qui le génère. D'ailleurs Kateb dit bien que c'est l'expérience de la prison, même s'il avait déjà écrit quelques poèmes auparavant, qui fit de lui l'écrivain qu'il est devenu. « C'est à ce moment-là », dit-il dans une interview, « que j'ai accumulé ma première réserve poétique », et ailleurs : « Je crois que je serais resté un poète obscur s'il n'y avait pas eu la manifestation du 8 mai 1945 » [8]. La torture de Lakhdar (pp. 58-60) (54-55) est vécue. *Nedjma* s'ouvre et se ferme sur l'image du couteau, que l'on verra circuler dans toute la première partie du roman. Cette première partie, haletante, est toute entière baignée dans la violence des rapports coloniaux au chantier et autour du chantier, rapports qui aboutissent au meurtre de M. Ricard par Mourad, lors de ce mariage burlesque et tragique qui en constitue l'un des sommets (pp. 25-28) (22-25).

La violence de la répression du 8 mai 1945 est également l'élément générateur du théâtre tragique de Kateb, du *Cadavre encer*clé aux *Ancêtres redoublent de férocité,* et jusqu'au long poème du *Vautour* qui clôt la tétralogie du *Cercle des représailles.* Cette répression, la dispersion de la manifestation et ses suites, sont à l'origine de l'image *d'éclatement,* fondement même du symbole de Nedjma, l'étoile. Or la dispersion de la manifestation du 8 mai 1945 est également, on le verra, celle de la tribu des

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Keblouti. Le leitmotiv de la séparation des quatre amis apparaît dès la première partie (p. 34) (30-31), et clôt le roman. La dispersion consécutive à la violence (celle de la répression, mais celle aussi du meurtre de M. Ricard par Mourad), est l'un des deux motifs générateurs essentiels du texte de *Nedjma,* qui est ainsi produit par la violence de l'Histoire.

L'autre motif générateur en est le corollaire, et relève de la même violence : il s'agit des figures *d'enfermement,* contraire et complément de la figure de *dispersion.* Les deux motifs sont contenus dans le symbolisme du prénom de Nedjma, car « l'ogresse au sang obscur » est aussi celle qui retient prisonniers ses quatre prétendants dans une passion sans issue. Surtout, si le roman nous parle dès la première page du couteau de Mourad, sa première ligne est : « Lakhdar s'est échappé de sa cellule. » (p. 11) (9). La prison d'où sort Lakhdar ouvre le livre. Celle où se retrouve Mourad est inhérente à la figure d'éclatement, répétée à deux reprises (pp. 33-34 et 256) (30-31 et 244-245), qui le clôt (« Mais Mourad n'est pas là. Ils songent à Mourad. »). Et pour bien préciser la complémentarité de la dispersion et de l'enfermement, la première page du livre, qui parle à la fois de la prison de Lakhdar et du couteau de Mourad, est répétée une page avant la figure d'éclatement de la fin (pp. 255-256) (244-245). Mais la prison est également celle où Rachid, déserteur, verra lui apparaître l'ancêtre Keblout (p. 134) (126) ou réentendra les paroles les plus significatives de Si Mokhtar (pp. 128-129) (120-122) : dans les deux cas la prison est l'antre où s'élabore le *récit* fondateur. Aussi les révélations de Rachid à l'écrivain public se feront, en cinquième partie, dans cet autre lieu clos, où il s'est lui-même enfermé, qu'est la fumerie, laquelle surplombe la grotte du Rhummel où fut conçue Nedjma. Et ses révélations à Mourad (III A, pp. 91-105) (85-122) se feront dans la chambre où l'enferme la maladie. Enfin, la rencontre de Rachid avec Nedjma se fait dans la clôture d'une clinique où Si Mokhtar l'a enfermé avec elle, comme Lakhdar enferme Nedjma avec Mustapha, croyant l'avoir enfermée avec Mourad, à la villa Beauséjour à la fin du roman. D'ailleurs Lakhdar crée ainsi une autre des situations génératrices du récit : la répétition de l'épisode de la grotte du Rhummel, dont le mystère sur ce qui s'y est réellement passé est également l'un des motifs producteurs les plus féconds du texte de *Nedjma* [9].

Cette complémentarité entre les figures d'éclatement et d'enfermement – les unes comme les autres étant elles-mêmes produites par une violence fondamentale –, du texte comme de la situation historique dans laquelle il s'inscrit, est génératrice de quelques-uns des thèmes essentiels de l'œuvre. J. Arnaud a montré, on l'a vu, que si *Nedjma* est appel à la prise de conscience de l'identité nationale algérienne, c'est d'abord le roman de l'impasse et de l'espoir à la fois. L'ambivalence de la figure du cercle devenant spirale, dans la construction de l'œuvre, prend ici tout son sens.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

« Le retour au Nadhor des origines a abouti à l'échec ; la manifestation est apparue comme un soulèvement avorté ; pour l'instant, tous les chemins mènent à la prison, ou à l'exil, ou au point de départ, à la mort lente de Rachid sur son Rocher natal. L'amour est impossible, la révolte est impossible, c'est l'impasse. Pourtant le cercle n'est pas irrémédiablement clos. Le couteau reste symbole d'explosion latente, et Rachid prédit la future forme de la patrie : le cercle est en réalité une spirale qui se détendra le moment venu » 10. Cette impasse, cette violence et cet espoir d'une unité toujours introuvable, sont bien ceux de l'époque même dont *Nedjma* est, autant que de son auteur, l'autobiographie plurielle et la re-création. A cette impasse, qui est également celle de la rue des Vandales dans *Le Cadavre encerclé, Nedjma* comme le théâtre de Kateb donne un sens, par sa construction même : la structure du texte est productrice d'Histoire.

Que la structure de *Nedjma* soit productrice du sens des années de latence entre le 8 mai 1945 et le 1er novembre 1954, je me risquerai à en proposer une preuve supplémentaire dans le système de numérotation des chapitres, dont la rigueur duodénaire ou biduodénaire me semble trop frappante pour ne pas l'interroger.

A un premier niveau, la récurrence du chiffre 12 peut suggérer l'écoulement des douze mois de l'année selon le calendrier chrétien, qui n'est donc pas celui de l'Hégire auquel pourrait renvoyer le symbolisme religieux de l'étoile, « nedjma ». On aurait ainsi une opposition de deux calendriers qui pourrait être significative, aussi bien de la violence culturelle coloniale, que de l'opposition entre le temps historique d'une modernité révolutionnaire laïque, et celui de la prosternation religieuse.

Mais on pourrait aller plus loin s'il s'avérait exact que la numérotation des chapitres ait été faite tout à la fin de la période de rédaction, qui se termine, selon J. Arnaud, en 1955, soit après le déclenchement de la lutte armée. *Nedjma* est composé, certes, de six parties, mais la troisième, la quatrième et la sixième partie, au lieu d'une série de douze, comportent chacune deux séries de douze chapitres. On arrive donc à un total de neuf séries de douze chapitres. Or, entre 1945 et 1954, neuf ans se sont écoulés : ces neuf années de latence, d'impasse historique, sujet même du roman, ne sont-elles pas ainsi désignées et camouflées à la fois par ces neuf séries de douze chapitres, ou de douze mois ? Ce qui n'est pas directement signifié dans des textes écrits pour la plupart avant le 1er novembre 1954, pourrait donc l'être par la structure numérique du roman. C'est là, certes, une hypothèse extrême qui demande à être confirmée (et encore, ce ne serait pas une preuve) par l'établissement de la date à laquelle cette numérotation des chapitres a été faite. Mais elle contribuerait à montrer, surtout si cette opération s'était faite, chez l'écrivain, à un niveau non explicite, que l'Histoire et la Révolution peuvent être signifiées par un discours qui ne se désigne nullement comme idéologique ou

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

pédagogique 11. Le texte peut signifier par sa logique interne, hors de toute intention de signification explicite chez son auteur.

Le sens de l'Histoire, ainsi, découlerait non d'un discours explicite préexistant au texte littéraire, mais serait produit par le texte en tant que fonctionnement, c'est-à-dire dans la rencontre entre les sens explicites du texte et ceux qu'une lecture active fera foisonner en s'appuyant sur les structures et les formes de celui-ci. La production du sens historique se ferait donc, dans une oeuvre à forte densité mythologique comme celle de Kateb, dans l'épaisseur fondatrice du texte.

Ce qui ne signifie pas que *L'Incendie* soit davantage un discours explicite. Certes, *L'Incendie* est un texte beaucoup plus directement idéologique que *Nedjma,* et le discours idéologique de l'auteur et de son engagement y est à peine caché. Mais on a vu que sa portée historique et idéologique venait essentiellement de la tension didactique qu'y provoquait le *spectacle* d'une parole révolutionnaire paysanne *en train de* se constituer, et non encore affirmative, comme l'est un discours idéologique constitué.

Le discours de *Nedjma* est, lui, affirmatif. Mais il l'est avant tout par l'épaisseur même de son écriture, par la multiplication des niveaux où elle produit le sens. Sans vouloir donner à la structure formelle du roman une importance exagérée, force nous est de constater qu'elle est un des niveaux de production du sens, et ceci, bien sûr, n'est pas vrai que pour *Nedjma.* L'intérêt, cependant, est que le sens produit est, précisément, l'Histoire.

La production mythique du sens historique

Même si sa description de l'univers colonial est souvent saisissante, le but de Kateb n'est pas le réalisme. Pour produire l'Histoire, il ne suffit pas de décrire les faits, il faut les recréer. Or, le *récit* possède, pour qui sait en utiliser toutes les virtualités, un pouvoir de signification du réel infiniment supérieur à celui du discours d'une description réaliste.

> En effet, je me garderai bien, ici, d'opposer Histoire et mythe comme on le fait trop souvent, même si je suis conscient qu'ils reposent l'un et l'autre sur des perceptions du temps radicalement différentes. Car la production mythique des récits, comme le montre en partie J.-P. Faye, est une dimension essentielle à la constitution historique de tout nationalisme. Le mythe a une fonction mobilisatrice dans toute révolution. Toute révolution est création de valeurs, de significations nouvelles. On l'a vu chez Frantz Fanon.

On concevra que dans la constitution de la nation algérienne, phénomène historique par excellence et où le culturel joue un rôle essentiel, la production mythique collective soit d'une importance capitale. Le mythe, ici, produit le réel. Il

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

est le moteur de l'Histoire, et non sa fuite. Encore faut-il qu'il ne se trompe pas d'objet : *Nedjma,* roman fastueusement producteur de mythes, est également l'un des plus démystificateurs à une époque où certains discours auxquels ses successeurs seront confrontés sont à peine en gestation. Il est révolutionnaire en ce qu'il est producteur de réel par sa créativité mythique. Mais il l'est également parce qu'il pourfend les mythes de camouflage destinés à empêcher l'accession de la société algérienne à son Histoire.

Plutôt donc que de faire de son texte le lieu où l'Histoire se dit, linéairement, dans une transparence qui n'est, à tout prendre, que celle d'un discours idéologique extérieur à la production diégétique, Kateb va donner à l'Histoire, dans *Nedjma* et dans tout le cycle de textes non-romanesques qui l'entourent, l'épaisseur et les dimensions du mythe. Ce n'est qu'après avoir lu l'Histoire à travers le mythe, que l'écriture romanesque pourra revenir à l'Histoire, avec un véritable impact.

L'Histoire objective, réelle, est présente d'un bout à l'autre de *Nedjma,* dans les deux récits de la répression du 8 mai 1945, ou dans la description réaliste des rapports entre les deux communautés. Mais très vite le récit historique dépasse le niveau strict des faits pour s'inscrire dans le récit d'une mémoire beaucoup plus globale. Il s'agit de la légende d'un peuple à qui Kateb veut que revienne le dernier mot des *Ancêtres redoublent de férocité,* car « rien n'appartient à l'homme », dit-il dans ses indications scéniques, et il précise : « La légende se montre plus vraie, plus lucide que l'Histoire : c'est la revanche du verbe ancien » 12.

Cette légende dépasse l'événement présent. Elle est la geste d'une résistance millénaire et immémoriale du peuple algérien à tous les envahisseurs. Elle donne à Hassan cette tranquille assurance qui lui fait dire : « Notre peuple en a vu d'autres. Il sait bien, lui, qu'une guerre comme la nôtre, n'ayant jamais cessé, ne sera jamais finie » 13. Or le pouvoir mythique de la légende repose sur la prolifération du symbole. Symbole de Nedjma-patrie, « vierge dans un désert ennemi, tandis que se succèdent les colonisateurs, les prétendants sans titre et sans amour » *(Nedjma,* p. 175) (165). Symbole des Ancêtres, qu'il « suffit de remettre en avant pour découvrir la phase triomphale, la clé de la victoire refusée à Jugurtha, le germe indestructible de la nation écartelée entre deux continents » (ibid.) Symbole des villes. On retrouve ici la dimension spatiale inséparable de l'Histoire dans la production mythique. Et c'est encore Rachid, face au ravin de Constantine, qui dégage le plus nettement la production du mythe dans la rencontre des villes et d'une Histoire millénaire : « Car les Cités qui ont connu trop de sièges n'ont plus le goût du sommeil, s'attendent toujours à la défaite, ne sauraient être surprises ni vaincues » (pp. 173-174) (164).

Le symbolisme de l'événement insignifiant comme de l'espace lui-même repose en partie sur une autre figure génératrice de l'œuvre, que je dégagerai ici après celles de la dispersion et de l'enfermement : celle de la *répétition.* Ainsi l'arrivée de Rachid à

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Constantine évoque, par exemple, celle de Lamoricière cent ans plus tôt (p. 155) (146).

Si l'espace est producteur de sens mythique, c'est que sa lecture le charge de souvenirs collectifs accumulés comme les cadavres de la rue des Vandales. Le sens mythique des différents niveaux diégétiques de *Nedjma* est dégagé essentiellement par Rachid, dans la fumerie qui surplombe le Rhummel, faille symbolique, et la caverne où Nedjma fut conçue et où mourut le père de Rachid. Le sens mythique, dans *Nedjma,* est produit par deux ou trois *lieux* où Rachid le plus souvent dit et interprète ce qui s'est passé en d'autres lieux. Ces lieux générateurs du discours mythique sur ce qui s'est passé en d'autres lieux, et que j'appellerai *lieux du sens* par opposition aux *lieux de l'action,* ou encore *lieux du discours* par opposition aux *lieux diégétiques,* sont essentiellement de deux types. Il s'agit d'abord, comme on vient de le voir, de Constantine, la ville dont la configuration physique même dit l'Histoire des conquêtes et des rapts. C'est là que Rachid parle à l'écrivain. Mais il s'agit aussi de la chambre de Mourad où Rachid se fait narrateur pour son hôte, dans la troisième partie. Ou bien encore du bateau de pèlerinage à la Mecque, où Si Mokhtar livre à Rachid le récit mythique de la tribu. La chambre de Mourad ou le faux pèlerinage à la Mecque n'existent que pour permettre les récits qui s'y livrent, mais dont le lieu diégétique est ailleurs. Or, ces espaces de production de récits par Rachid (et autour de lui, symétriquement, par Mourad d'un côté et Si Mokhtar de l'autre) sont caractérisés en tant que lieux, contrairement à la non-précision du lieu d'où parle le narrateur anonyme lorsque le récit n'est pas le fait de l'un de ces personnages (le carnet de Mustapha n'est pas un lieu). C'est-à-dire que ces espaces doublent les espaces diégétiques. Le sens mythique des récits de *Nedjma* repose en partie sur cette *répétition,* spatiale autant que temporelle, du lieu de l'histoire par le lieu du récit, ou de la narration. Car cette répétition introduit la *distance* qui rend possible l'élaboration du sens mythique de l'événement. Cette distance est quasiment nulle à Constantine, où Rachid dit dans l'espace même qu'il déchiffre. Mais le surplomb même de la fumerie au-dessus de la caverne et du Rhummel dédouble cet espace en deux lieux dont la fusion qui guette, par l'attirance du gouffre, rendrait le récit impossible. Ce récit est ainsi suspendu comme la fumerie au-dessus de son propre anéantissement, et c'est encore une fois le dédoublement des lieux qui lui permet d'acquérir un sens mythique.

Mais si elle est génératrice au niveau des espaces, la répétition l'est simultanément au niveau du temps, chacune des histoires qui raconte *Nedjma* apparaissant comme la répétition d'une autre histoire, proche ou lointaine, et c'est à chaque fois la répétition qui produit le sens de l'événement. Or, temps et espace sont ici inséparables, ce qui nous permet de ramener la multiplicité des récits aux *figures* qui les génèrent, et qu'on va voir se continuer pour donner au roman sa dimension

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

mythique. On a déjà vu la figure de la dispersion des quatre amis se répéter dans le corps du texte (pp. 33-34 et p. 256) (30-31 et 244-245). Or cette répétition ne prend véritablement sens que parce qu'elle-même *répète* la dispersion de la tribu décimée en quatre branches. Inversement, les figures d'enfermement ne prennent sens que dans leur répétition d'autres enfermements. Ainsi, en deuxième partie, Lakhdar, arrêté pour un délit de droit commun, se souvient aussitôt de son arrestation un an plus tôt pour délit politique. Plus profondément, l'emprisonnement inévitable des quatre amis-ennemis par Nedjma répète celui, tout aussi inévitable, des quatre conquérants par la patrie en gestation : « comme les Turcs, les Romains et les Arabes, les Français ne pouvaient que s'enraciner, otages de la patrie en gestation dont ils se disputaient la faveur » (p. 102) (95-96). Et de la même façon, les quatre amants de Nedjma répètent les quatre amants de sa mère (voir entre autres p. 103) (96-97).

La répétition dessine, ainsi, une progression du récit dans une dimension toujours double. Le récit dialogue avec la mémoire spatiale et temporelle de son lecteur, c'est-à-dire le plus souvent avec le souvenir qu'y a laissé un autre récit du même roman. La répétition donne au récit une efficacité plus grande que n'importe quel discours idéologique. Ainsi, lorsque le récit, en sixième partie, de la torture subie par Mustapha en 1945 (p. 233) (222-223) répète celui, en deuxième partie, de Lakhdar à la même date mais en un autre lieu, point n'est besoin de discours pour que ce récit ainsi dédoublé voie ce que j'ai appelé son *pouvoir générateur* (c'est-à-dire générateur d'autres récits dans le roman, mais aussi de la prise de conscience politique par le lecteur), démultiplié.

Processus fondamental de génération du texte comme du sens, la répétition se transforme donc, dans *Nedjma,* en dédoublement du signifiant. Dédoublement au niveau des symboles. (L'association par exemple entre 11,9 et II,10 par la répétition de la formule « Invivable consomption du zénith ! Prémices de fraîcheur » (p. 69) (64)et par le double sens de « fraîcheur », relie Nedjma au 8 mai 1945, ce qui produit une signification politique importante et inattendue.) Dédoublement au niveau d'épisodes obsessionnels comme l'arrivée dans une ville (celle de Lakhdar à Bône (p. 69) (64), puis celle de Rachid à Constantine (pp. 151 sq.) (142 sq)). Dialogue de récits qui s'appellent les uns les autres par la seule structure du texte. Réponse d'un récit au creux, au désir d'en savoir plus généré chez le lecteur par le récit précédent. Jeu sur l'opposition entre réalité et irréalité de ce que dit le texte. On pourrait multiplier les exemples. L'essentiel était de montrer qu'un récit, dans *Nedjma,* ne prend sa pleine signification qu'en écho à un autre récit du texte katébien.

Or, c'est précisément cette composition musicale, polyphonique, qui permet au sens produit de dépasser la singularité de ce texte pour devenir l'épopée mythique d'une nation en gestation. Et le style, au sens traditionnel du terme, de certains

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

passages, contribue à ce grandissement épique du récit. Je me contenterai de souligner, à titre d'exemple, l'utilisation de l'anaphore lors des retrouvailles du mythe tribal par Rachid ou Si Mokhtar : phrases commençant systématiquement par « Et… » (pp. 133-134) (125-126), ou bien amorces de segments narratifs sur une formule comme « Oui, la même tribu… » (p. 124) (116-117), etc. Ailleurs, des phrases-leitmotive donnent le thème musical d'un personnage ou d'un groupe : « Invivable consomption du zénith » et « prémices de fraîcheur » pour Nedjma (pp. 68-69) (63-64), « un enfant terrible égaré dans un déménagement » ou « un collégien en rupture de ban » pour Lakhdar (pp. 71-72) (65-66), « Mère, le mur est haut » (qui est, de plus, le refrain d'une chanson populaire) pour Lakhdar et les bagnards (pp. 41-42) (37-38).

Le caractère épique de l'écriture de Kateb se trouve également dans le traitement des personnages. Dans *Le Cadavre encerclé,* Lakhdar a été lu comme un symbole : celui du peuple. Mais dès ce texte théâtral, Lakhdar dépassait cette dimension symbolique univoque, pour entrer dans ce que j'appellerai la polyphonie du mythe, par la rencontre entre le sens qu'il incarne, et la *figure* scénique : la position de Lakhdar sur la scène, comme le titre même de la pièce, *rappelle* Prométhée sur son rocher. Mais c'est dans la *rencontre* entre cette *résonance* et l'action même, que Lakhdar acquiert sa dimension mythique : sans abandonner sa charge symbolique, il sera en quelque sorte déchargé de l'univocité de celle-ci par l'introduction du chœur, ou encore celle de l'arbre. Le chœur et l'arbre sont des éléments symboliques univoques, en ce qu'ils sont déchiffrables, transparents. Ils ne peuvent être des mythes. C'est pourquoi ils permettent à Lakhdar de le devenir : d'entrer dans la polyphonie.

Le même processus est à l'œuvre, on l'a déjà vu, pour le personnage de Nedjma. J. Arnaud s'insurge, à juste titre, contre l'image d'une guerrière sur fond de drapeau déployé qui orne la jaquette d'une édition libanaise de *Nedjma* traduit en arabe : « Nedjma n'a pas grand chose à voir avec cette figure de propagande : c'est une femme réelle qui, par ses contradictions, devient le symbole d'un pays déchiré : toujours, le symbolisme s'enracine sur un réalisme ». Et le travail de J. Arnaud montre ensuite le passage de cette singularité biographique qui brise toute lecture symbolique hâtive, à la complexité du mythe de Nedjma, en qui Rachid, « nomade en résidence forcée, (entrevoit) l'irrésistible forme de la vierge aux abois, mon sang et mon pays » (p. 175) (165). « Car la figure de Nedjma devient apte à toutes les métamorphoses, et c'est pourquoi elle peut devenir comme un archétype de la terre violée, « vierge après chaque viol » 14. J'ajouterai qu'elle devient également l'archétype des villes glorieuses du passé, Cirta ou Hippone, tout comme de leurs doubles modernes, Constantine ou Bône, coupées comme Nedjma d'une Histoire que pourtant elles incarnent comme elle tout entière.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Or, Nedjma ne se fait jamais la voix de son symbole, incarnant et disant les valeurs qu'elle représenterait. Bien plus, elle n'apparaît pour ainsi dire qu'à travers les récits des quatre amis, ou à travers le récit à la troisième personne de l'auteur. Elle n'utilise la première personne, dans ce dernier récit, qu'encadrée par les guillemets du discours rapporté (pp. 67-68) (61-62). C'est-à-dire qu'elle n'est jamais l'une des voix narratrices du roman, qui pourtant distribue généreusement le rôle de narrateurs aux « quatre amis », ou, à un deuxième niveau, à Si Mokhtar. C'est-à-dire qu'à la différence du Lakhdar du *Cadavre encerclé,* Nedjma dans le roman devient mythe, non en *remplissant* un espace de parole et de présence scénique tous deux codés par des résonances culturelles, mais par le *creux* qu'elle représente au centre des différents récits qui gravitent autour d'elle. Nedjma est, paradoxalement, productrice de sens mythique par l'absence même de sa parole sur la scène romanesque. Absence de parole qui produit le sens mythique par le même processus de dédoublement spatial décrit plus haut pour les récits et leurs lieux. L'absence de parole est encore un écho producteur de sens mythique.

Et c'est bien l'un des paradoxes majeurs de ce roman qui produit plus que tout autre le sens mythique, que de ne pas avoir comme les anciennes épopées qui remplissent également cette fonction de personnage central porteur du sens et pivot de l'action, pas plus que de narrateur unique. Le procédé, certes, n'est pas nouveau et qui ne s'est essayé à son petit parallèle entre Kateb et Faulkner, ou Joyce ? Mais précisément, Faulkner et Joyce, si différents et singuliers que soient leurs apports techniques, ont également en commun avec Kateb de signifier, au-delà de la singularité assumée dans l'éclatement des points de vue, et par elle en même temps, une totalité mythique : celle du Sud, ou celle de l'Irlande.

Le mythe, chez Kateb, s'inscrit dans le creux du polygone que dessine la figure d'éclatement même des quatre amis. Et ceci est vrai aussi bien du mythe personnel, les quatre amis comme Nedjma représentant chacun un aspect de la biographie personnelle de l'auteur, que du mythe collectif de la nation en gestation. Mais la production du sens sera d'autant plus forte que le référent symbolique sera plus estompé, plus énigmatique, plus problématique.

Ne subsiste alors que la production mythique à l'état brut, qui se donne elle-même en spectacle. Ainsi, non seulement Nedjma reste une énigme, comme le pays à venir, mais certains récits mythiques mêmes, dans le roman, s'irréalisent. Etudiant la chronologie interne à l'œuvre, J. Arnaud constate que l'épisode de l'aigle attaqué par les sœurs de Mustapha (p. 133) (125) ne peut y trouver de place. Mais elle va plus loin : l'épisode du Nadhor, qui suit ce passage, est également « ininsérable » dans une chronologie interne du roman et pourrait être tout simplement un épisode rêvé, pourquoi pas dans la cellule de déserteur où Keblout apparaît en rêve

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

à Rachid (p. 134) (126) 15 ? Or, cette irréalité, cette obscurité dans la vraisemblance chronologique qui caractérise l'épisode du Nadhor, vont être le lieu où prendront sens, en partie par le phénomène de *résonance* que j'ai décrit plus haut, les épisodes les plus crûment réalistes, comme la description de la situation coloniale. C'est-à-dire que le texte de *Nedjma* joue sur l'ambivalence de sa diégèse pour signifier, précisément, qu'il n'est pas de fait brut, plat. L'événement s'inscrit dans l'ambiguïté d'un sens mythique qui échappera toujours au décodage symbolique univoque. La richesse sémantique de *Nedjma* provient de son refus du discours simplement affirmatif de l'épopée, et pourtant, la polyphonie mythique du roman surgit de son jeu même avec des modes de récit épiques.

Ce jeu avec une vraisemblance chronologique interne au roman peut certes échapper au lecteur. Il est plus visible dans la confrontation que permet l'éclatement des points de vue narratifs, entre les différents récits du même événement. Procédé utilisé par Faulkner, et qui dans le Nouveau Roman signifie souvent un vacillement de l'objectivité du réel, mais qui, ici, produit d'autant plus la signification mythique qu'il en *montre* l'élaboration. Ainsi, le récit de Rachid, avant d'être dit par lui-même, est reconstitué par Mourad qui souligne le travail auquel il se livre (p. 91 (85) : « Trop de choses que je ne sais pas, trop de choses que Rachid ne m'a pas dites », p. 94 (88): « J'appris, un mois plus tard, que Rachid... », p. 95 (89): « De Mustapha, j'appris encore que Rachid... », « Au bout de quelques jours, j'avais à peu près reconstitué le récit que Rachid ne me fit jamais jusqu'au bout », etc.). Bien plus, le récit à la troisième personne par Mourad qui compose la première section de cette troisième partie entraîne le récit à la première personne de Rachid, ce que souligne la répétition de la formule, avec simple changement de pronom : « Elle vint à Constantine sans que Rachid sût comment. Il ne devait jamais le savoir... » (IV, A, 12, p. 104 (98)). « Elle vint à Constantine, je ne sais comment, je ne devais jamais le savoir. » (IV, B, 1, p. 105 (98)) : le récit génère son narrateur. Le travail de reconstitution du récit a été plus fécond, certes, que Mourad ne s'y attendait...

Or, le personnage-récit par excellence est Si Mokhtar : *Nedjma* sera en grande partie le récit de l'énonciation de ses aveux. De même que Mourad raconte l'énonciation réticente de son récit par Rachid, de même Rachid raconte l'énonciation réticente (« Et le vieux brigand m'en avouait chaque fois un peu plus », p. 98) de son récit par Si Mokhtar. Là encore, la production du sens se donne en spectacle, et elle est d'autant plus signifiante que son énonciation comme son énonciateur sont irréalisés. Car le récit de Si Mokhtar est d'autant plus grave que son énonciateur n'est qu'un bouffon. Si Mokhtar est d'autant plus habilité à parler des origines et de l'identité qu'il n'est qu'un faux père, et l'épisode du Nadhor est d'autant plus vrai qu'il n'a pas pu exister dans 1a chronologie diégétique du roman. C'est dans l'ambivalence de ces paradoxes que je vois la dimension mythique la plus féconde

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

de l'œuvre : la production du sens historique majeur, l'idée de nation, se fait grâce à l'envers exact d'un « héros positif ».

En ce sens, l'irréalité de l'épisode du Nadhor qu'a dégagée l'analyse de la chronologie diégétique est productrice de sens historique. Une fois de plus un vide produit un plein. Et c'est pourquoi le rôle de Si Mokhtar me semble essentiel. Certes, Si Mokhtar doit mourir, comme l'époque dont il est le symbole, pour que le futur puisse naître. Mais Lakhdar, dans *Le Cadavre encerclé,* la Femme Sauvage dans *Les Ancêtres redoublent de férocité,* ne font pas autre chose. L'important, pour Si Mokhtar, me semble être qu'il meure précisément au Nadhor dans un épisode qui serait rêvé, et ce, juste après le faux pèlerinage à La Mecque où il a livré ses secrets à Rachid. La répétition du motif de Rachid dans sa cellule en III, B, 12 (pp. 128-129) (120-122) *« croyant* entendre sur le pont les révélations passionnées de Si Mokhtar » et en IV, A, 2 (p. 134) (126): « Et le vieux Keblout légendaire apparut *en rêve* à Rachid, dans sa cellule de déserteur » me semble particulièrement significative en ce qu'elle relie le récit du faux pèlerinage à La Mecque au récit faux de l'épisode du Nadhor. On a ainsi une double production par le simulacre (« Rachid *croyait* » – *«* apparut *en rêve »)* de ces deux récits qui fonderont le passage du mythe tribal à l'idée de nation. De plus, la cellule de Rachid n'est pas celle du manifestant du 8 mai 1945, mais celle du déserteur. Pourquoi l'ancêtre n'apparaît-il pas plutôt à Lakhdar ? La désertion de Rachid n'est un acte positif que par refus d'un acte négatif. Elle n'est jamais posée comme une affirmation politique en soi. C'est-à-dire qu'elle joue, par rapport à l'acte révolutionnaire positif, le même rôle que le personnage de Si Mokhtar le bouffon de *Nedjma,* par rapport à Hassan dans *Les Ancêtres redoublent de férocité :* l'affirmation d'une positivité de l'idée de nation ne peut se faire que par et dans le *dérapage* de son énonciateur ou de son énonciation elle-même dans le récit. Le dire positif de la nation ne peut être que le fait d'une parole *irréalisée ou* carnavalesque.

Il y a certes à ceci l'explication historique : le référent de l'œuvre de Kateb est la génération du 8 mai 1945 qui doit mourir pour permettre le surgissement de celle du 1er novembre 1954. Il n'en reste pas moins vrai que la production mythique (et non plus uniquement symbolique) du sens historique dans *Nedjma* se fait dans *l'ambivalence* du heurt entre ce sens et le personnage ou la parole qui sont retenus pour le dire 16.

La production mythique du sens historique chez Kateb récuse donc d'avance toute clôture que tendrait à instituer un discours nationaliste univoque. C'est par sa *parodie* burlesque des langages dominants, que ce soit le français ou même la langue des Ulémas, que Si Mokhtar dit bien plus que par une profession de foi 17. De même, c'est par la dérision poétique que Lakhdar, « puce sentimentale », découvre la nation en 1945 :

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

J'ai ressenti la force des idées.

J'ai trouvé l'Algérie irascible. Sa respiration...

La respiration de l'Algérie suffisait.

Suffisait à chasser les mouches... *(p. 54) (49)*

Or, ce plurivocalisme n'est pas seulement un mode de production du sens historique, il est le sens même. Car si j'ai vu en Nedjma un centre absent particulièrement fécond du roman, si Nedjma apparaît à ses amants comme toujours fuyante à leurs approches, c'est qu'aucun discours identifiant ne saurait la cerner tout entière. Nedjma qui donne son nom au roman, l'étoile symbolique de la patrie, ne peut se limiter à un seul sens. La leçon ultime de *Nedjma,* s'il pouvait y en avoir *une,* serait donc qu'il ne peut y avoir de sens un, réponse définitive. C'est pourquoi Kateb a conscience, selon sa formule célèbre, de faire sa révolution à l'intérieur de la révolution politique, d'être, « au sein de la perturbation, l'éternel perturbateur » 18.

Lire la suite.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

PLAN

AUTEUR

Charles Bonn (Université Lyon II)
Voir ses autres contributions

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.