

**A propos de la philosophie
de la connaissance chez
Kateb Yacine**

Dalila Mekki
Département des Langues
Etrangères
Université Badji Mokhtar
d'Annaba

Résumé :

En 1959, Yacine Kateb publie aux éditions du Seuil une pièce théâtrale de genre satire philosophique : La Poudre d'intelligence. Cette pièce présente des situations dialogiques qui font se confronter différents points de vue et formes de connaissances et de savoirs. Nous considérons la réflexion de l'auteur dramatique sur ce patrimoine de source orale, ou bien écrite- de textes philosophiques occidentaux-, à travers l'exemple d'une scène tout à fait représentative des pages 79-80. Notre objet est de mettre en lumière la façon dont sont articulées les diverses expressions, ainsi que la mise en jeu dans l'écriture katébienne de leurs implications et perspectives.

Abstract:

In 1959, Yacine Kateb published a play of a philosophical satire genre entitled La poudre d'intelligence (Seuil publishing house). The play notably sets out dialogue situations where different points of view and kinds of knowledge and learning are being confronted. We consider the playwright's reflection on this patrimony- of western philosophical texts- rooted in the oral or written mode, through the example of the scene presented in pages 79-80. Our objective is to highlight how the various expressions are articulated as well as the way their implications and perspectives are brought into play in Kateb's writing.

Différentes attitudes face à la connaissance, aux savoirs, et aux modalités de leur acquisition ou transmission sont théâtralisées dans la pièce de Kateb Yacine intitulée *La Poudre d'intelligence*.¹ Nous avons choisi de présenter la pluralité, la richesse du traitement de la question de la connaissance chez Kateb Yacine à travers une scène assez représentative située aux pages 79 et 80.

Quelle est donc l'histoire représentée ?

Dans le premier temps de la scène, un dialogue plutôt vif entre le héros, philosophe populaire, Nuage de fumée, et son épouse, Attika, indexe le rôle déterminant du personnage féminin dans la dynamisation de la question de la connaissance, sous sa forme à la fois concrète, pratique et existentielle.

Dans le deuxième temps, un jeu de reprises- adaptations de citations philosophiques fait l'objet d'une micro- scène très dense autour du savoir et ses formulations selon trois énonciateurs différents que séparent soit l'époque, soit la culture, soit l'espace.

Dans le troisième temps, le thème de la connaissance porte sur la vie, la mort, et le chemin de la sagesse.

Cette scène est découpée en trois micro- scènes, comme autant d'étapes successives et nécessaires pour découvrir la philosophie de la connaissance charriée par le texte de l'auteur. Chacune expose un aspect relatif à la connaissance, initiateur, et/ou critique. De plus, leurs sources respectives -texte d'auteurs, ou de référence populaire, orale- les différencie. Car plusieurs formes de connaissance se croisent dans cette scène : les sujets relevés l'indiquent assez. Les textes choisis par Kateb qui les inspirent, sinon les portent, y sont pour quelque chose. Ainsi, l'héritage de la culture orale dans les premier et troisième temps de la scène va produire un type de discours, des figures, un « message » tout autres que dans le temps médian de la scène centré sur le questionnement des savoirs savants et leur adéquation au réel de la pièce.

Quels sont plus précisément ces legs divers en jeu ?

¹ In *Le Cercle des repréailles*, Editions du Seuil, Paris, 1959.

L'héritage savant est nettement philosophique, de source occidentale. Il s'agit de la philosophie grecque, de Socrate, et de la philosophie française du XVII^{ème} siècle, de Descartes. La référence à Socrate est tenue dans ce passage, nous nous contenterons de la signaler ; par contre celle qui renvoie à Descartes est très importante. Sa célèbre formule philosophique : « *je pense, donc je suis* » sert de fil d'Ariane à la scène. Qu'est ce que connaître dans le Maghreb sous domination coloniale ? s'interroge en fait Nuage de fumée en convoquant Descartes, mais aussi Socrate. Le groupe populaire, désigné par « le chœur » apporte indirectement sa contribution au questionnement sur la connaissance en se positionnant non pas au niveau conceptuel mais empirique, de l'observation de la vie.

L'héritage populaire, lui, est profondément spirituel, ouvert à plusieurs strates culturelles et modes d'expression. Il est présent à travers la figure féminine de l'ouverture ainsi que le conte de D'jha qui « clôt » la scène. Ils expriment une forme de connaissance dont l'appréhension n'est sans doute plus immédiate pour nous lecteurs d'aujourd'hui, mais l'efficacité du mode de communication demeure. Nous absorbons ce que le texte diffuse et transmet.

Voir le mode de relation entre les différentes formes de connaissance en texte, en ménageant des passerelles entre la dimension subjective de la lecture, et la distance qu'implique tout travail de lecture qui ouvre le texte et « l'étoile », c'est là notre objet. Il s'agit de mettre en lumière la logique scénique qui articule dans l'espace/temps de la scène les héritages de la culture philosophique savante, rationnelle, ici occidentale, et la littérature orale qui exprime largement le non rationnel, bien qu'elle s'étende aux perspectives intellectuelle, psychologique, spirituelle, et à la conduite de la vie. Notre démarche s'appuie sur l'approche que Roland Barthes a présentée dans S/Z² à propos du lecteur et que nous citons : « *Le lecteur (...) est seulement ce quelqu'un qui tient rassemblées dans un même champ toutes les traces dont est constitué l'écrit.* ». En tant que lecteur critique nous nous proposons de rassembler quelques unes des écritures multiples dont est fait le texte.

² Roland Barthes, S/Z, page 67.

Nous considérons tout d'abord le regard sur la connaissance porté par le legs populaire oral dans la scène katébienn :

La figure féminine :

Elle se présente dans un écrit proprement katébienn, qui ne cite aucun texte oral. De plus, très simplement, comme l'épouse du personnage principal. Cependant, le rôle joué par Attika, ses propos, indiquent le peu d'intérêt à considérer le personnage comme l'interlocuteur banal de Nuage de fumée, ni à le réduire à son sexe ou sa fonction sociale. Même si le texte n'insiste pas sur ce personnage, il lui confère une envergure certaine. On peut certes appréhender le personnage par rapport à une image féminine volontaire, « douée pour le commandement », comme dit son époux. Mais Attika se situe au-delà. Sa désignation seule l'indique. Le mot arabe « attika » inclut une idée de sagesse et d'ancienneté qui ne suggère guère une lecture de ce type. « *Le Nom propre est en quelque sorte la forme linguistique de la réminiscence* » écrit Roland Barthes³. Et nous savons qu'un personnage est surdéterminé par son nom. Aucune désignation n'est fortuite. Notre hypothèse est qu'Attika rappelle, bien que de façon atténuée, l'archétype de la femme sauvage. L'archétype est une structure mentale innée ; il est sur le plan mental ce que les instincts sont au plan biologique de l'être.

Clarissa Pinkola Estés, analyste junguienne et docteur en études multiculturelles, écrit à propos des « Histoires et mythes de l'archétype de la Femme sauvage », ⁴ que les femmes dont l'archétype de la femme sauvage a été revivifié en elle « *reçoivent le don d'une observatrice intérieure permanente, une personne sage, intuitive, une inspiratrice, quelqu'un qui écoute, crée, réalise, guide, suggère, qui insuffle une vie vibrante au monde intérieur et au monde extérieur* ». Les récits de la tradition orale en perpétuent le souvenir, selon Estés. Les pièces théâtrales du *Cercle des repréailles* de Kateb Yacine le confirment à leur manière.⁵ Ce qui fait que même si Attika est un

³ . Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, « Proust et les noms », page 124

⁴ page 15.

⁵ Cf le coryphée : « Et si loin qu'on remonte, une femme sauvage »...in *Les Ancêtres redoublent de férocité*, page 148.

personnage katébien, elle s'inscrit néanmoins dans une lignée qui perpétue une figure féminine emblématique, archétypale, que nous retrouvons dans les autres pièces de Kateb sous d'autres traits, par exemple ceux de Nedjma transformée en « femme sauvage » dans *Les Ancêtres redoublent de férocité*. Attika ravive le souvenir très ancien de la femme sauvage : tout comme elle, elle sait – par intuition, sens pratique – ce qu'il est nécessaire de faire à un moment donné et le décide. Elle guide autrui dans ce sens. Ainsi, elle pousse Nuage de fumée à scier du bois, et par cette demande impulse l'activité intellectuelle de son époux sur le thème de la connaissance, mais aussi sur le plan de la conduite de la vie. Au départ, il y a la parole exigeante d'action d'Attika. Sa parole est tout à la fois autoritaire et intérieurement persuasive car elle cherche à définir les bases du comportement de Nuage de fumée et son attitude à l'égard du monde.⁶ En ordonnant à son époux de s'inscrire dans le faire, elle lui octroie l'opportunité de sortir de sa passivité, d'œuvrer sur la matière, le bois – et aussi de réfléchir sur lui-même, et de libérer sa parole. De fait, Attika conduit Nuage de fumée à relier action et propos sur la connaissance. Plus précisément, elle l'amène à articuler travail opératif et travail intellectif. De ce fait, elle le mène à la transformation. De manière indirecte, et sur un plan psychologique, Attika fait s'enclencher des processus qui permettent à Nuage de fumée d'avancer dans ses paysages intérieurs.

Le personnage féminin joue un rôle bénéfique en dépit de sa brutalité : son dire ordonnant, répétitif, sans concession rappelle à l'ordre, pousse à l'éveil, en amenant l'autre à agir tout à la fois sur la matière et sur soi, de manière à créer le lien générateur d'un phénomène de transformation intérieure dynamique concomitant avec l'activité de la quête de la connaissance. Attika est porteuse de sagesse parce qu'elle série ce qui est nécessaire et contribue à ce que Nuage de fumée ne fuie pas le réel, fidèle en cela au nom qui le désigne ! Son rôle ne s'arrête pas là, elle favorise la prise de conscience de son époux par rapport à son vécu propre et le ramène au monde, lui qui à l'ouverture de la pièce, se réfugiait dans le sommeil continu. Attika,

⁶ Ref. M. Bakhtine, Esthétique et théorie du roman, page 161

figure féminine archétypale ? Oui, car elle est nourricière, et favorise le mouvement de connaissance de soi et du monde en plaçant son époux sur la voie qui lui permet de se dire dans son originalité intrinsèque.

Qu'en est-il de l'expression d'origine orale, populaire dans laquelle kateb Yacine a abondamment puisé ? Quelles questions/réponses retrouve t-on à propos de la connaissance dans le conte satirique ?

Le conte de D'jha :

Il expose la quête des hommes du « bon chemin » et la réponse du philosophe populaire. L'histoire est la suivante : Le chœur emmène Nuage de fumée passé pour mort au cimetière pour l'y enterrer. Il discute du meilleur chemin à prendre. Le plus court ? le plus facile ? Sur ces entrefaites, Nuage de fumée revient à la vie et répond : le premier chemin venu !

Le conte populaire relatif à la question de la connaissance joue sur l'équilibre du ton grave et de l'humour. Mais il est clair que ce n'est pas une simple facétie. L'histoire parle de questionnement comme préalable méthodologique à la connaissance, de discernement, de raisonnement, mais surtout, et c'est là que réside l'essentiel, suggère que la voix/voie de la connaissance échappe à la logique, et aux lois du monde physique en faveur de l'entrée en force du non rationnel. La scène se termine sur cette chute. Son message en est d'autant plus fort.

•La quête du « bon chemin » :

Le personnage populaire collectif prend la parole pour dire sa perplexité quant au meilleur chemin qui conduit au cimetière. Le passage est ambigu. Le sens à attribuer à chemin est-il concret, pratique ou bien intérieur, sinon spirituel ? C'est indécidable.

Le fait que la quête du chœur porte sur le meilleur trajet à suivre permet d'introduire dans ce passage très dense un certain nombre de pensées philosophiques relatives à l'attitude adoptée en vue d'obtenir des réponses :

La première consiste à savoir que l'on ignore. En effet, le chœur commence par poser son ignorance, c'est le premier pas sur le chemin de la connaissance. Ignorance et recherche sont intimement liées ;c'est une des leçons de Socrate que fait sienne le chœur. Ce dernier aurait pu se contenter de reprendre les réponses d'autrui, de marcher sur les pas des autres, sans chercher à réfléchir par lui-même. La quête du bon chemin n'est pas triviale, elle est symbolique, et implique le locuteur comme sujet potentiel. C'est la raison pour laquelle sa démarche mérite de l'attention. Elle révèle que c'est là l'attitude d'un sujet collectif émergent porteur d'une nouvelle conscience, et pour qui il s'agit de faire ses propres choix.

Une réponse carnavalesque :

Précisons tout d'abord ce que nous entendons par « carnavalesque ». Nous reprenons le mot de M. Bakhtine⁷. Cet auteur lui donne une très large acception. Il y inclut le carnaval et la vie de la fête populaire . Les traits caractéristiques sont :- le temps joyeux qui détrône l'ancien et couronne le nouveau.- le principe corporel joyeux opposé aux pensées effrayées.- les jeux, amusements (énigmes, jeux sportifs...)- l'abolition de la hiérarchie.- l'usage d'une langue et d'images qui symbolisent le monde « éternellement mourant et renaissant »⁸ .- l'ambivalence. Ces traits essentiels se retrouvent dans l'écriture du conte de D'jha actualisé par Kateb Yacine.

La fin du conte se centre sur le phénomène de la mort/résurrection de Nuage de Fumée et sa réponse à la question du chœur. La mort/résurrection du personnage appelle à une interprétation ouverte. L'articulation entre les propos du personnage et son mouvement suggère la prépondérance du carnavalesque . C'est à dire la référence à des pratiques de carnaval et à ses « inversions de règles» le temps de sa durée. C'est un temps joyeux de renouvellement dont le maître mot est le rire. D'ailleurs le motif de la mort/résurrection est cité par

⁷ L'œuvre de François Rabelais, « chapitre III, les formes et images de la fête populaire dans l'œuvre de Rabelais, Page 218.

⁸ Bakhtine, ibid, page 251.

M. Bakhtine dans les pratiques de carnaval.⁹ Cet auteur en parle comme d'un « jeu comique original à la mort/résurrection mené par le même corps, qui choit sans cesse dans sa tombe, se meut sans cesse de bas en haut (numéro habituel du clown qui fait le mort pour ressusciter de manière imprévue). Dans le contexte particulier d'insertion de ce motif, son sens est orienté vers des questions de connaissance. La fin du conte qui l'inclut se moque bien de philosophie, des sciences naturelles ou des lois de la physique. Lorsque le « mort » revient à la vie, il bouscule tous les repères, et remet en question les frontières entre la mort et la vie. D'un coup, elles ne paraissent plus intangibles. Dans son propos, de plus, Nuage de fumée utilise l'humour carnavalesque, mais il reste néanmoins très sérieux¹⁰. En effet, que dit-il ? Il apporte une réponse inattendue à la question du chœur : se laisser guider par la vie. C'est un « gai savoir » apporté par le récit ancien ; une pensée autre transmise par le philosophe populaire katébien, loin du savoir rationnel et de ses méthodes. La pensée carnavalesque que manipule Nuage de fumée utilise le discernement mais suit une voie qui sort des chemins tracés. D'ailleurs, le « mort » revenu brutalement à la vie donne à la question du bon chemin une réponse d'écoute de la vie, ou pour reprendre la formule de Jung du « laisser advenir ». Le pétrissage du motif de la mort/résurrection avec le carnavalesque qui traverse quasiment toute la pièce apporte une sagesse particulière dont nous ne sommes pas coutumiers. Celle-ci est montrée dans son observation de l'esprit de mouvement dont la dynamique obéit à une rotation cyclique. Dans les pratiques de carnaval, c'est la figure de la roue qui indique que rien n'est immuable. Ici, dans ce conte adapté par le dramaturge, ni la mort ni la vie ne sont montrés comme des états définitifs : ils ne sont pas vus isolément, mais dans le tout qu'ils forment. c'est le rapport mort/vie qui est montré, dans l'interpénétration de ses éléments. L'un nourrit et engendre l'autre. La fécondité du cycle mort/vie en matière de

⁹ Bakhtine, *ibid*, chapitre V, « l'image grotesque du corps chez Rabelais et ses sources », page 351.

¹⁰ Cette approche de l'ambivalence du propos carnavalesque s'appuie sur l'étude abondamment illustrée de Mikhaïl Bakhtine à propos de Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge. L'auteur indique notamment que le carnaval verbal libère la conscience ancienne, « en préparant un nouveau sérieux lucide », page 422.

réflexion sur la connaissance est un exemple scénique fort . Il découvre que le conte éveille à une forme de conscience ouverte qui s'appuie sur une histoire culturelle riche.

Quel est alors l'apport de la culture philosophique savante, « consacrée », dans la quête de la connaissance chez les personnages de *La Poudre d'intelligence* ?

La citation philosophique, ses enjeux :

La micro- scène médiane concentre le travail de citations relatives à la connaissance. Nuage de fumée enclenche le mouvement de citations en chaîne dans le cadre suivant : Nuage de fumée en coupant du bois en arrive à scier la branche sur laquelle il était assis. Sa chute, son immobilité l'amène à proférer ces paroles : *j'ai froid, donc je suis mort.*

Survient le chœur qui le palpe et dit à son tour : *il a froid, il est donc mort.*

La citation semble être fidèle au texte cité, et le restituer de façon quasi identique. La différence résiderait dans le statut du locuteur et sa position seconde dans l'énonciation. Ainsi le chœur est à la fois témoin, vérificateur de l'état de Nuage de fumée et confirmatif du propos de ce dernier. Cependant, il substitue au « je » du sujet Nuage de fumée le « il » non pas de la troisième personne, mais de la non- personne . C'est à dire que l'acte de la réappropriation de l'énoncé entraîne sa transformation! La tirade du chœur gomme le sujet-au sens philosophique du terme- alors qu'elle était essentielle chez Nuage de fumée. Lorsque le philosophe populaire parlait, il interrogeait son état de sujet. Ce n'est pas du tout l'attitude du chœur qui se cantonne dans le jugement extérieur.

Que la reprise des mots d'autrui, en changeant de locuteur, ait entraîné sa modification, c'est une vérité vérifiable par deux fois dans cette micro-scène ; pas seulement entre le chœur et Nuage de fumée, mais aussi entre Nuage de fumée et le premier émetteur de l'énoncé ! Car Nuage de fumée cite lui- même autrui, tout en effaçant les indices textuels de la citation explicite. Lorsque Nuage de fumée affirme : « *j'ai froid, donc je suis mort* », il reprend non pas les termes, mais le

moule syntaxique de la célèbre formule du philosophe français Descartes op. citée. C'est un cas d'adaptation de citation d'auteur. Mais tout est fait pour laisser penser le lecteur que le seul sujet de l'énoncé est Nuage de fumée, et que la réponse à la question : qui parle ? ne laisse entrevoir aucune épaisseur référentielle autre que celle de la micro- scène immédiate. C'est en réalité un phénomène de nivellement du texte, pour reprendre les catégories d'Antoine Compagnon¹¹, car la différence entre le langage- objet (ce dont Nuage de fumée parle) et le métalangage (ce avec quoi il parle) est gommée du fait de l'absence du texte- source. Celui- ci n'est repérable que pour ceux qui connaissent peu ou prou Descartes et qui peuvent donc repérer les clins d'œils, lire la micro- scène dans le croisement des discours qui la construit . C'est un des procédés d'écriture de Kateb qu'il serait intéressant de considérer de plus près. Voyons donc ce « trompe- l'œil » :

L'adaptation par Nuage de fumée de la citation de Descartes ne peut être comprise comme une simple altération du texte original. C'est certes une liberté prise par rapport à son auteur, mais l'expression émane maintenant d'un autre sujet, pris dans d'autres circonstances. La citation est infidèle, déformée du fait que le personnage de Kateb y glisse son propre « je ». En transformant l'original, Nuage de fumée crée un phénomène de décomposition mortifère des héritages de la pensée du XVIIème siècle en France. La raison en revient au décalage, à trois siècles de distance entre les deux histoires , les deux sociétés d'occident et du Maghreb sous domination coloniale. La citation de Descartes ne peut traduire la complexité du réel ni traduire le vécu des intellectuels de double culture, maghrébine et française représentés dans la pièce par Nuage de fumée. La citation n'est cependant pas posée pour faire l'objet d'une critique sans nuances. La question du sujet, centrale chez Descartes, n'est pas amoindrie chez Kateb ; et la question de la modernité que Descartes a impulsée à partir de la mise en relief de ce « je » sujet est présente dans toute la pièce de Kateb.

¹¹ Antoine Compagnon, *la seconde main ou le travail de la citation* , « l'écriture brouillée », page 387.

Précisons l'apport philosophique de Descartes : Descartes a recherché les conditions d'une connaissance vraie par elle-même : le philosophe a été amené à associer théorie de la connaissance rationnelle et le sujet, fondement d'une telle connaissance. Sa célèbre formule présente simultanément trois dimensions en étroite relation :

La conscience = penser

La conscience de soi= le « je » de « je pense »

La conscience personnelle comme existence= « je suis »

La formule met en évidence le caractère déterminant du sujet « je » dans l'expérience philosophique de la connaissance. Le « je » de Descartes rend compte d'une connaissance de soi, du monde, et du moi intérieur.

La réponse de Nuage de fumée :

Tout comme Descartes le préconise, Nuage de fumée ne part pas d'une opinion mais d'une expérience « vérifiable ». Le personnage katébien s'appuie sur sa sensation pour dire l'expérience vécue et sa conscience intérieure. La vérité du sujet katébien, telle qu'elle s'exprime, déroute : elle bouleverse le bon sens commun. En effet, Nuage de fumée partant de sa sensation corporelle (le froid), fait une déduction intellectuelle mortifère. Comment un sujet peut-il se penser, ressentir, et se dire mort ? Son texte verse-il dans l'absurde ? En fait, c'est son usage de la conjonction de la conclusion « donc » qui rend perplexe. Son examen s'impose. Dans la phrase : « *j'ai froid, donc je suis mort* », le « donc » n'est pas conducteur d'une déduction logique ; il est plutôt celle d'une association poétique qui relie la sensation à l'être : c'est une association d'identité. Ainsi, si sa sensation de froid fait conclure Nuage de fumée à sa mort, nous ne pouvons qu'interroger ce que le mot « mort » peut recouvrir, dans un processus poétique analogue. Le personnage peut sous entendre qu'il est mort en tant que sujet, et là la référence à Descartes se comprend comme une inversion des valeurs que le philosophe français portait, parce que transmises dans une histoire coloniale qui niait l'autochtone en tant que sujet. Mais aussi, toujours pour les mêmes effets de la violence coloniale exercée à l'encontre des intellectuels, Nuage de

fumée s'expose dans sa mort symbolique, « mort avant de mourir », parce que dans la séparation d'avec sa « branche », qu'il a sciée lui-même, c'est à dire, sa communauté. La suite montre fort bien que l'intellectuel ne parle plus le même langage que les siens ; les mêmes mots utilisés par l'un et par l'autre ne sont pas porteurs de la même signification !

Le point de vue du groupe populaire :

Dans la suite de la micro-scène, la tension entre ces deux paramètres continue ; est introduit, de surcroît, le point de vue populaire dans l'appréhension de la question de la connaissance. Après examen clinique de Nuage de fumée immobile, le chœur conclut à la mort : c'est formulé comme une sentence, énonciatrice d'un fait irrévocable. Qu'est ce qui a permis au chœur d'exprimer ses conclusions de façon si péremptoire ? Quelles méthodes d'acquisition de la connaissance a-t-il suivies ?

Le chœur observe, vérifie l'état clinique du philosophe et formule sa compréhension des faits. La fin de la scène invalide le savoir du chœur. Qu'est ce qui distingue la connaissance de l'opinion ? Ici, le chœur utilise la méthode des sciences expérimentales : observation, examen par palpation, puis déduction, formulation de synthèse. L'erreur méthodologique est de considérer qu'une vérité générale est toujours valable. Le chœur n'a pas pris en compte la dimension psychologique du personnage. Il n'a vu qu'un corps physique. C'est ce qui l'a empêché de s'interroger s'il était dans le vrai.

Précédemment, Nuage de fumée remettait en cause l'universalité de la pensée. Celle-ci est toujours inscrite dans un contexte. Le voir entrave la reproduction mimétique. Cette attitude est celle du philosophe aussi critique à l'égard de l'héritage conceptuel de l'occident, qu'à celui perpétué par son groupe populaire qui copie des mécanismes de pensée en occultant les particularités des cas de figures considérés.

En guise de conclusion :

Le texte médian de la scène qui réfère aux savoirs savants appelle à l'intelligence critique qui va au-delà des apparences, et recherche la singularité de chaque situation. La scène valorise la recherche personnelle, certes éclairée par les différents savoirs qui peuvent la baliser. D'ailleurs, le travail de la citation en cascade a montré que l'absence d'interrogations sur la pertinence de la reprise, de la réflexion d'autrui, ou encore d'acquis intellectuels sans réexamen, pour chaque cas considéré, pouvait rendre caduque la référence, quelle que soit sa forme ou sa nature. C'est visuellement signifié dans la scène par l'image de « la mort » de Nuage de fumée ou encore celle de son « enterrement ». De plus, le croisement de discours de locuteurs pris dans des postures culturelles et intellectuelles différentes produit un effet tragique ; les jeux de reprises de Mots d'autrui ne font que révéler le cloisonnement de chacun. Ainsi, la citation philosophique référentielle sur la connaissance se vide de son sens premier, d'un locuteur, l'autre. Finalement, elle devient mortifère.

Que nous enseigne alors l'expression culturelle orale dans le texte de Kateb Yacine ?

L'insertion du patrimoine oral ancien dans cette scène permet de mettre en relief une philosophie de la connaissance qui valorise le savoir intérieur dont disposent ceux qui ont des liens très forts avec l'univers instinctuel, à l'exemple d' Attika au début de la scène. La réactivation des archétypes dans le texte de Kateb permet un impact « coup de poing » sur ses lecteurs, avec le dépoussiérage de l'archétype de la Femme Sauvage. Sinon, le procédé d'écriture théâtrale qui articule le carnaval au motif de la mort/résurrection du personnage-sujet rend compte sous des facettes différentes de la spiritualité qui imprègne l'univers de l'oralité. La théâtralisation du changement opéré en Nuage de fumée après qu'il ait connu le passage de la mort symbolique et la « résurrection » condense les parcours individuels de l'évolution instinctive et spirituelle.

Parallèlement à ceci, la pensée symbolique du corpus oral est revivifiée dans le texte de l'auteur dans la correspondance entre le

personnage humain et l'arbre. Celle-ci est fréquente dans le théâtre de Kateb, mais elle est présentée ici de manière à mettre en évidence le cycle vie/ mort/ vie. Lorsque Attika demande à son époux du bois, elle met l'accent sur l'aspect bénéfique de l'arbre (parce qu'il sert à chauffer, ou à faire cuire les aliments...), tandis que le philosophe commence par désigner l'analogie entre l'état de la branche morte qu'il a sciée et sa propre posture :de chute, d'immobilité, de froid. La mort-mutilation touche dans le même temps l'homme et son environnement, le végétal et l'humain. Mais le retour à soi ramène à la vie un Nuage de fumée transformé. La vie s'est nourrie de ce qui était mort. La connaissance dont est porteur le philosophe populaire réside, pour l'essentiel, dans son vécu. Connaître, c'est co- naître. C'est le message de Nuage de fumée, alias D'jha.

La chute du conte qui clôt la scène nous enseigne que la plus grande des connaissances niche dans le symbolisme de notre capital culturel le plus ancien. Hommage est ainsi rendu par Kateb Yacine à la sagesse contenue dans le legs traditionnel.

BIBLIOGRAPHIE :

Mikhaïl Bakhtine, L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance, N.R.F., Editions Gallimard, 1970. Traduit du russe par André Robel.

-----, Esthétique et théorie du roman, Gallimard, N.R.F, 1975. Traduit du russe par Daria Olivier.

Anne Balansard, Savoir et ignorer dans Le Ménon de Platon, Editions Belin, Paris, 1999.

Roland Barthes, Le Degré zéro de l'écriture, Editions du Seuil, collection Points, 1953 et 1972.

-----S/Z, Editions du Seuil, Coll. Tel Quel, 1977.

Antoine Compagnon, La Seconde main ou le travail de la citation, Editions du Seuil, Paris, 1979.

Clarissa Pinkola Estés, Femmes qui courent avec les loups, Histoires et mythes de l'archétype de la Femme sauvage, Grasset, Paris, 1996. Traduit de l'américain par Marie- France Girod.

C.G. Jung, L'Homme à la découverte de son âme, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 1967.(6^{ème} édition).

Yacine Kateb, Le Cercle des représailles, Editions du Seuil, 1959.

Jean Milly, Poétique des textes, Nathan/HER, 2^{ème} édition, 2001.

Robert Misrahi, Les Figures du moi et la question du sujet depuis la Renaissance, A. Colin, Paris, 1996.

Michel Pierssens, Savoirs à l'œuvre, essais d'épistémocritique, Pressés Universitaires de Lille, 1990.