Résumé long :

En 1954, Kateb Yacine publie dans la revue *Esprit* sa première pièce de théâtre, *Le Cadavre encerclé*. Cette œuvre est aujourd’hui reconnue comme emblématique de la littérature francophone algérienne, et son auteur, comme une figure mythique d’inlassable militant et de perpétuel rebelle, qui continue de fasciner la critique. Son nom demeure associé à une période bien précise de l’Histoire : la guerre d’Algérie. Sa proximité avec différents mouvements nationalistes, ses prises de parole flamboyantes dans la presse, l’ont en effet peu à peu imposé comme un écrivain engagé, militant, un écrivain au service du peuple, tel qu’il s’est souvent lui-même présenté. Au cours du temps, ses différentes prises de position ont fait de lui un révolutionnaire, tantôt contre l’impérialisme français, tantôt contre les dirigeants du Front de Libération Nationale (FLN) après l’indépendance, tantôt contre l’influence des Frères musulmans en Algérie. Dans la construction de cette icône d’écrivain constamment engagé, l’activité théâtrale de Kateb Yacine tient une place cruciale, et la réception du *Cadavre encerclé*, un rôle décisif.

Kateb a écrit, tout au long de sa carrière, dix pièces de théâtre. Mais pour bien comprendre l’importance exacte de cette production théâtrale dans l’œuvre de Kateb, le constat de sa quantité ne doit pas occulter ce fait : toutes ces pièces sont le fruit de sollicitations extérieures. Ce fait, trop rarement pris en compte par la critique, ne doit pas nous empêcher de faire le constat suivant : le théâtre n’a jamais été un moyen d’expression spontanément choisi par l’auteur. Deux exceptions, pourtant, confirment cette règle : il s’agit des deux premières pièces de Kateb, *Le Cadavre encerclé* et *La Poudre d’intelligence*. Toutes deux entreprises en 1945 – Kateb Yacine était alors âgé de seize ans – elles sont de factures très différentes et presque radicalement opposées. Alors que *La Poudre d’intelligence* est un hommage de Kateb aux farces bouffonnes qui constituaient une grande part des spectacles fréquemment joués en Algérie durant son enfance, *Le Cadavre encerclé* est une pièce grave, sous-titrée « tragédie ».

 Le théâtre ne fut pas toujours un lieu où Kateb Yacine se sentit à l’aise : la première représentation du Cadavre encerclé, et celle de sa dernière pièce, Le Bourgeois sans-culotte, lui furent dououreuses. Pourquoi le théâtre fut-il, en ces deux occasions, si douloureux à Kateb Yacine ? Disons dans un premier temps que ce n’est pas le théâtre en lui-même qui l’effraie : Kateb a, dès son plus jeune âge, connu les planches en jouant dans différents spectacles de troupes locales. Disons également qu’à partir de la rencontre avec Serreau, c’est-à-dire à partir du moment où Kateb se met à écrire *pour* le théâtre, la représentation du texte ne lui pose aucun problème non plus : on ne relève aucune trace de colère ou d’angoisse de sa part ni vis-à-vis de Serreau, ni vis-à-vis d’Ali Zamoum, le metteur en scène du Théâtre de la Mer. Les deux seules représentations qui ont attiré sa peur ou sa colère furent celle du *Cadavre encerclé* par Serreau, et celle du *Bourgeois sans culotte* par Thomas Gennari. Or ceci n’est évidemment pas un hasard : ces deux pièces sont faites du même matériau, Kateb ayant réintroduit dans sa dernière pièce, testamentaire, des fragments entiers du *Cadavre encerclé*. La nature de ce matériau est précisément ce qui pose problème, et ce qui problématise le recours de Kateb au théâtre en 1945, au début de sa carrière. Aussi paradoxal que cela puisse paraître, lorsqu’il commence à écrire *Le Cadavre encerclé* en 1945, Kateb fait le choix d’une forme théâtrale – il sous-titre lui-même le texte « tragédie » – pour en faire le lieu d’une recherche littéraire qui ne nécessite pas le théâtre. C’est l’hypothèse que cette étude se propose de défendre. Si le passage du texte à la scène lui fut si douloureux en ces deux occasions précises, c’est parce que par deux fois, Kateb a utilisé le théâtre à des fins chargées d’un projet, selon le mot de Kateb Yacine lui-même, anti-théâtral. Pourquoi anti-théâtral ? Qu’est-ce qui, dans ce texte, cherche à s’imposer contre ce qui se donne à voir, contre le spectacle proposé de manière si détaillé dans la lettre même du texte ? Ce projet est, peut-être, celui d’une écriture de soi. La rencontre avec Serreau vient mettre fin à cette pratique : comme nous aurons l’occasion de le voir, le spectacle qui succède au *Cadavre encerclé, La Femme sauvage*, ne conserve aucune trace des fragments autobiographiques prévus par Kateb, comme le fait apparaître la comparaison entre les différents brouillons de l’auteur et l’exemplaire de scène des comédiens de Serreau – le texte de la représentation. Par la suite, seule la pièce *Le Bourgeois sans-culotte* réactivera cette veine autobiographique, et par la même occasion, l’appréhension de Kateb vis-à-vis du théâtre. En 1988, Thomas Gennari se voit confier par la municipalité d’Arras la création d’une pièce de théâtre pour célébrer le bicentenaire de la Révolution dans la ville natale de Robespierre. Il décide de commander l’écriture de la pièce à Kateb Yacine. Ce dernier saisit cette occasion pour en faire une pièce testamentaire. Des fragments autobiographiques du *Cadavre encerclé* réapparaissent, le matériau est réactualisé, complété, et le portrait de Robespierre sert à Kateb Yacine de support à une écriture de soi qui achève celle entreprise dans *Le Cadavre encerclé*, quarante-quatre ans plus tôt.

Le projet de cette œuvre, investie d’un matériau autobiographique, ne tend pas à faire apparaître Kateb Yacine en tant qu’auteur militant, bien au contraire. Cette image ne commencera à être introduite qu’après la rencontre avec Serreau, et par Serreau lui-même. Jean-Marie Serreau, au moment où il découvre ce texte dans la revue *Esprit*, est un acteur très important de l’avant-garde théâtrale, qui mène une recherche esthétique et politique. Il est alors en train d’œuvrer à ce que la critique appellera plus tard le théâtre de la décolonisation. Le texte, publié dans une revue militante, mis en scène par un homme de théâtre engagé, représenté à Bruxelles lors d’une soirée très ouvertement politique, est d’emblée interprété comme un texte de militant. Pourtant, une étude de ce texte par le biais d’une approche sociocritique, en le confrontant à la production littéraire face à laquelle Kateb Yacine va se positionner ainsi qu’au discours ambiant, permet de porter un autre regard sur ce texte. À la lumière des archives de l’auteur, de sa production littéraire de jeunesse, systématiquement occultée par la critique, il apparaît que le texte relève plutôt d’un geste créateur typiquement romantique, dans la lignée des poètes romantiques qui furent les modèles de Kateb Yacine. Mais au moment où il publie son texte, son positionnement d’auteur romantique écrivant pour chanter son déchirement ne correspond aucunement aux attentes des milieux littéraires qui peuvent assurer sa visibilité : un poète lyrique, en ce début de la guerre d’Algérie, n’a pas sa place. Kateb va donc s’inventer un destin, celui de réapprendre à la France ses valeurs humanistes, va renoncer à revendiquer l’investissement autobiographique de son œuvre et le romantisme de sa facture. Les travaux de Jérôme Meizoz sur la notion de posture permettent de cerner les stratégies que Kateb a peu à peu élaborées pour négocier son apparition sur la scène littéraire. Le matériau autobiographique de l’œuvre, quant à lui, tentera de ressurgir au cours de la collaboration entre Kateb Yacine et Jean-Marie Serreau, pour finalement réapparaître dans la dernière œuvre de Kateb.

Ce travail se propose donc de cerner un processus : celui de la façon dont Kateb Yacine devint écrivain. La publication d’un texte lyrique inadéquat aux attentes du moment, la négociation d’une posture militante qui pouvait lui permettre d’acquérir une visibilité immédiate, la tentative de réaffirmer son lyrisme un peu plus tard, lorsqu’il fut en position de force, et enfin la posture d’un écrivain martyr, haï pour son courage exceptionnel, sont autant d’éléments qui jalonnent le parcours de Kateb Yacine, et nous permettent de comprendre comment il construisit la posture avec laquelle il s’affirma. Pourquoi donc engager une étude du *Cadavre encerclé* sur le terrain de la sociocritique, et plus précisément, en le mettant à l’épreuve de la notion de posture ? Parce que cette méthode d’approche, en orientant l’attention vers la façon dont Kateb conçoit ce texte au moment où il le publie, permet de retrouver le sens de l’avènement de cette pièce. Elle permet de regarder ce texte comme l’œuvre d’un écrivain en construction, au lieu de le regarder comme la production d’un francophone colonisé écrivant en réaction face à une puissance dominante. C’est pourquoi, si la problématique qui nous occupe est centrée sur la redécouverte du *Cadavre encerclé* en tant qu’expérience littéraire d’affirmation et de différenciation, le déroulement de ce travail suit la façon dont ce texte matriciel a été successivement retravaillé. La première partie se propose d’étudier la genèse de cette œuvre, qui permet d’expliquer le choix du recours au théâtre, ou plutôt, ce que choisit Kateb en choisissant le théâtre. Elle parcourt les œuvres de jeunesse de Kateb, et son rapport au militantisme. La genèse du texte apparaît ainsi comme une longue traversée de cette nuit qui sera le territoire du *Cadavre encerclé*, texte chargé de restituer cette traversée de l’horreur. La seconde partie sera consacrée à la confrontation du texte tel qu’il est écrit par Kateb – une prestation de poésie lyrique très orchestrée – à son interprétation par Jean-Marie Serreau – une pièce engagée sur la décolonisation, pour schématiser. Enfin, la dernière partie s’attachera à étudier les deux refontes successives du matériau autobiographique du *Cadavre encerclé* : *La Femme sauvage*, spectacle écrit pour Serreau en 1963, et *Le Bourgeois sans-culotte*. Commandée par la ville d’Arras en 1987 pour le bicentenaire de la Révolution, cette dernière pièce est l’œuvre d’un Kateb entièrement digéré et récupéré par le milieu littéraire qu’il a tant contesté, et qui lui a attribué, en 1985, le Grand Prix national des Lettres. Œuvre testamentaire, très désabusée et mélancolique, elle présente le révolutionnaire en bouc-émissaire de la société pour laquelle il se bat, et brosse en creux un autoportrait de l’auteur qui fait ses adieux au monde.