

Études et Documents Berbères, 17, 1999 : pp. 7-17

KATEB YACINE ET LES LANGUES EN ALGÉRIE

Revalorisation des langues populaires à travers le théâtre

par
Zalia Sékaï

À partir des années 70, Kateb Yacine s'engage à utiliser les langues populaires algériennes dans le théâtre. De cette manière, en les réhabilitant, il répond au phénomène de diglossie, phénomène de communication que l'on peut appréhender ainsi :

*« Ici en Algérie, si j'écrivais encore un Nedjma ou un Polygone étoilé, ça n'aurait aucune signification. »*¹

Le concept de diglossie désigne dans un État plurilinguiste, des rapports de coexistence entre deux ou plusieurs langues, de statut et de corpus (usages)² inégal. Ces langues sont en outre caractérisées par une dissociation fonctionnelle : à chaque langue est attribuée une fonction précise ; dissociation accompagnée d'un repli sur soi et donc d'une perte de contact avec la réalité des autres langues existantes.

Cette situation linguistique à plusieurs vitesses est révélatrice d'un état social profondément inégalitaire et dysfonctionnel.

En Algérie, les relations diglossiques sont en grande partie le produit des politiques d'expansion linguistique française et arabe, des tentatives d'unification linguistique, qui impliquent un état de minoration et de subordination linguistique de l'oral face à l'écrit, du dialecte face à la langue.³

La production théâtrale de Kateb Yacine révèle les difficultés de coexistence des différentes langues en Algérie. Elle s'inscrit précisément dans une perspective de rupture avec le schéma diglossique qui impose la langue écrite de l'idéologie dominante sur le marché linguistique.

1. Kateb YACINE, *Éclats de Mémoires*, Imec, 1994, p. 67.

2. La notion de *corpus* est définie par CHAUDENSON comme volume de production linguistique réalisé dans la langue et la nature de la compétence des locuteurs, cité par Louis-Jean Calvet, *Les politiques linguistiques*, PUF Que sais-je ?, 1996, p. 34.

3. Awal n° 2, *Une science et une politique pour Babel*, Domenico Canciani, p. 27 s.

En effet, la prééminence de l'écrit (voir la part importante du budget des pays en voie de développement pour l'instruction) entraîne la dévaluation de ce qui n'est pas écrit, de l'expérience même des techniques assurant l'approvisionnement en nourriture, des occupations essentielles à la société.⁴ Elle a séparé l'apprentissage de l'action⁵, le discours de l'action.

C'est précisément là que réside tout le combat de Kateb Yacine : utiliser la parole comme acte politique, faire de l'art et de la politique un seul tenant, écarter l'écrit en tant que pouvoir et représentation de la parole.

Dans cette perspective, il investit le champ théâtral (I), s'évertuant à lutter contre la représentation, l'image figée en théâtre (II), pour s'engager dans la notion d'espace, d'action, de réalité, de révolution, de justice.

Face à l'impérialisme linguistique de l'arabe classique, Kateb Yacine produit un théâtre destiné à réhabiliter les dialectes, l'oralité, le peuple. Il réactive la tradition populaire dans le dessein de la révolution, de l'autre libération, de la réconciliation des Algériens avec eux-mêmes, leur histoire, leur langue, leur pluralité.

En allant au-devant du peuple, c'est lui qui s'adapte au peuple et non l'inverse.

Remise en question de l'écriture *en tant que représentation de la parole*

a) Démystification et démythification de l'écriture et de l'arabe classique

L'écriture est devenue nécessaire car « *les comptages notés maintenaient l'ordre social. Ils situaient chacun à sa place – celui qui apportait une récolte, celui qui la stockait, la redistribuait et le fonctionnaire responsable – ils donnaient à voir la relation entre les hommes, puis, au-delà, la relation des hommes aux dieux* ». ⁶ En d'autres termes, l'écriture rendait visibles et consolidait les relations préexistantes de dépendance et de hiérarchie entre les hommes.

L'écriture est étroitement associée au pouvoir, d'une part parce qu'elle en est directement issue (l'écriture a d'abord été la propriété des classes sociales au pouvoir) et d'autre part parce qu'elle continue à évoluer dans les strictes limites de celui-ci. Dès lors, la suprématie de l'écriture sur les coutumes, l'habitus, est sans cesse réaffirmée.

C'est sur ce point que Kateb Yacine intervient, tant sur le plan formel que sur le fond, dans la perspective de revaloriser la culture de groupe par la langue parlée, référence essentielle à la collectivité, à un moment où la culture

4. Jack GOODY, *Entre l'oralité et l'écriture*, PUF Ethnologies, 1993, p. 175.

5. Mêmes références, p. 198.

6. Chaire DE L'IMA, *L'Orient ancien et nous*, Clarisse Herrenschildt, Albin Michel, p. 104.

communautaire s'amenuise avec la généralisation de l'écriture, l'émergence des nouvelles formes de communication et la mondialisation. C'est une action d'autant plus difficile à mener que le théâtre est *écrit* par des *intellectuels* pour être joué devant le peuple.

Cette recherche de l'identité orale demeure une constante dans son discours, passant de l'écriture à l'oralité⁷, refusant l'isolement de l'homme de lettres. Parler la langue du peuple, c'est dépasser la condition d'écrivain (voir *infra*). Car il sait qu'en dépit de la reconnaissance pour ce à quoi il œuvre, ses livres ne sont pas lus.

Même si elle marque une rupture avec l'écriture à partir des années 70, son œuvre s'inscrit toutefois dans une certaine continuité thématique et éthique : la forme théâtrale de Nedjma préfigurait en effet son œuvre théâtrale⁸.

Et même par-delà le fait que l'expérience théâtrale de Nedjma a été une expérience aliénante.

On a voulu me « foutre » dans le nouveau roman, on a essayé de spéculer sur mon nom. J'ai vécu de façon très aliénante parce que je ne pouvais pas faire autrement. J'étais en France. C'est comme ça que j'ai été amené à trouver la forme très complexe de Nedjma ; je sentais bien qu'il fallait à la fois « la boucler » aux intellectuels et en même temps toucher suffisamment de gens pour leur montrer ce que c'était l'Algérie, même de loin, qu'ils aient une idée à travers la littérature de ce que pouvait être l'Algérie.

Dans sa recherche à sensibiliser le peuple à la révolution⁹, l'œuvre théâtrale de Kateb Yacine est l'expression de son combat contre l'élitisme fomentée par l'écriture, combat contre le capitalisme linguistique de l'arabe classique.

En effet, l'arabe classique ou littéraire est une langue écrite hautement codifiée, non expressive, non représentative de l'oralité bien qu'elle ait été, à ses débuts, porteuse de tradition orale (par la nature même du message de Muhammad) jusqu'à ce que la Révélation soit consignée par écrit. Le prophète, selon certaines sources, ne savait ni lire ni écrire, mais c'est lui qui exigea que le Coran soit écrit dans la langue des moines syriaques qui était la langue la plus lue au Machrek. L'Islam est alors devenu religion du Livre. L'utilisation de l'écriture a été ensuite largement favorisée par divers éléments : le désir d'exalter la culture arabe antéislamique ; la fabrication du papier (moins cher et plus facile) ; l'évolution du type d'enseignement (issu du manuel de grammaire de Sibawayi du VIII^e s.) ; le développement de l'art calligraphique.¹⁰

7. Awal n° 15, Zalia SÉKAI, *La langue à deux têtes*, 1997, p. 51.

8. Awal n° 9, *Spécial Kateb Yacine*, p. 147, Beïda CHIKLI, *Le théâtre et son double. À propos de la description dans Nedjma*. Voir aussi Itinéraires et contacts de cultures, *Actualité de Kateb Yacine*, vol. 17, 1^{er} semestre 1993, L'Harmattan, p. 56.

9. Problématique également abordée par Augusto BOAL, *Théâtre de l'opprimé*, La Découverte/Poche Essais, Paris, 1996.

Puis dans le dessein de conserver le texte sacré, dans son état initial de pureté, s'est développée la grammaire, nécessaire pour une lecture correcte et une compréhension exacte du Coran. Depuis, la vénération de la grammaire s'est accentuée, consolidant l'idée de supériorité de la langue arabe et du même coup de l'écriture. Certains allèrent même jusqu'à considérer que la langue arabe est révélation d'Allah.

Mais l'adoration excessive de la grammaire était loin de représenter une attitude générale surtout dans le peuple. L'anecdote suivante rapportée par Nadia Angheliescu est révélatrice des 2 parties en présence, qui met en scène 2 personnages : *un grammairien et un homme ordinaire qui discutent sur le pont d'un navire. Le premier demande à son compagnon de voyage : « - Sais-tu la grammaire ? » « - Non », lui répond celui-ci. « - Eh bien, lui dit le grammairien, tu as perdu la moitié de ta vie. » Quelque temps après, la tempête se lève et le marin demande au grammairien « - Tu sais nager ? » « - Non » répond-il. « - Eh bien, dit l'autre, tu as perdu toute ta vie ? »*¹¹

C'est dans ce contexte qu'en 1972, *Le cercle des représailles* traduit en arabe classique fut joué au TNA (Théâtre national algérien). Mais les représentations furent arrêtées faute de spectateurs. Le théâtre, par l'utilisation de l'arabe classique, est d'une certaine manière confisqué, et son concept déformé. « *On a tenté une fois de monter Le Cadavre encerclé en arabe littéraire. Cela s'est fait sans moi. Au nom d'une arabisation démagogique, on continue à assommer le peuple avec une langue classique qu'il ne parle pas. Ce coup-là m'avait complètement anéanti.* »

En revanche, *Mohammed, prends ta valise* jouée en arabe populaire a été un franc succès en Algérie même si elle n'a été jouée que devant le public restreint des centres de formation professionnelle, et en France auprès des immigrés (chez Renault, dans les entreprises, les cités...) et bien que l'option dialectale puisse poser le problème du régionalisme. Elle a été également jouée en berbère à Tunis où elle a été très favorablement accueillie.

Ce qui nous fait dire que le choix de la langue, du modèle de communication est fondamental. Kateb Yacine, à partir des années 70, dans *Mohammed, prends ta valise* (1971) ou *La guerre de 2 000 ans* (1974), tente de démythifier l'arabe classique au profit du dialectal, de la langue maternelle.

Afin d'éviter que ses nouvelles pièces soient montées en arabe littéraire, d'une part, il n'écrit plus ses pièces (elles sont enregistrées), d'autre part il y mêle arabe dialectal, français et berbère (car traduire ces trois langues par la seule langue arabe littéraire éliminerait les nuances introduites entre le dialectal, le français et le berbère).

10. Nadia ANGHELESCU, *Langage et Culture dans la civilisation Arabe*, L'Harmattan, 1995, p. 45 s.

11. Voir références *supra*, note 10.

Il est nécessaire de démythifier la culture, l'acte d'écrire. Prenons l'exemple de grands révolutionnaires comme Lénine ou Hô Chi Minh. Voyons ce que signifie pour eux la culture. Quand Lénine créa L'Étincelle, le journal qui fut le précurseur de la révolution d'Octobre, il y fit s'exprimer des analphabètes. Ces gens qui ne savaient pas écrire, ou qui faisaient des fautes d'orthographe avaient quelque chose à dire. Peu importe la forme, le contenu seul est important. Donc pour faire un journal, il faut saisir la réalité, sans chercher la perfection et sans attendre la bénédiction d'en haut.

... L'acte de penser, d'écrire, ne doit pas être réservé à une catégorie de gens, cela doit être le fait de tous. Il faut faire circuler les idées par n'importe quel moyen... et en faisant participer le maximum de gens¹².

Dans cette continuité de désacralisation de l'arabe classique et de l'écriture, il s'accorde une liberté d'expression, en s'affranchissant de certains codes linguistiques écrits, en créant par exemple des néologismes (ex. : La Gandourie : pays dont les habitants sont en gandouras), en introduisant de l'arabe, du français et du berbère. Cette recherche de revalorisation de la langue orale ne doit pas occulter le fait qu'il a eu recours à l'écriture, se servant abondamment de documents historiques et journalistiques, évitant ainsi de s'enfermer dans le ghetto des langues populaires, de l'oralité.

b) Les limites de cet engagement

Après la libération, l'engagement est d'autant plus lourd à assumer que la classification entre langues écrites et langues orales est d'une certaine manière officialisée par la politique d'arabisation menée à partir de 1962 qui privilégie au grand jour la langue arabe écrite à l'exclusion de toute autre. Le pouvoir poursuit comme objectif l'intériorisation de cette distinction, en discréditant et muselant l'oralité, et par là même tous ceux qui contribuent à la défendre, avec une plus grande acuité à la mort de Boumediène en 1978.

Sur le plan culturel, cette politique d'arabisation a eu pour effet de limiter sinon de suspendre les subventions et aides accordées par les institutions à Kateb Yacine et à sa troupe (entre autres). Cette situation matérielle indigente impose de travailler différemment : l'acteur joue plusieurs personnages, les décors sont limités à l'extrême... On peut y voir un renvoi au statut social du public auquel il s'adresse.

Cette contrainte correspond d'autre part à une nécessité de mobilité. Mais ce combat matériel révèle avant tout un véritable combat politique : la troupe de Kateb Yacine ACT (Action culturelle des travailleurs) est expulsée de son lieu de travail pour y être expédiée à Sidi Bel Abbès où tout est fait pour les

12. Kateb YACINE, *Minuit passé de douze heures, Écrits journalistiques 1947-1989*, Seuil, 1999, p. 300.

empêcher de travailler. Les problèmes de logement, d'argent se posent avec acuité aux comédiens.

En dépit des contraintes financières et des actions de dissuasion exercées à leur encontre (interdiction de la troupe, sabotage de la publicité) ils réussissent à imposer la langue populaire au théâtre, et même au TNA, avec bien sûr pour ce dernier, des lourdeurs et l'intention de revenir au théâtre d'élite. La langue du peuple permet un vrai travail d'expression. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle Kateb Yacine et sa troupe ACT ont une plus large audience que le TNA, son champ d'action étant plus vaste : paysans, ouvriers...

À cela s'ajoute le caractère en principe gratuit de ses spectacles qui ouvre des perspectives encore plus grandes d'audience, ainsi que son énergie à aller chercher le public là où il se trouve : écoles, entreprises, lieux de travail des ouvriers agricoles.

Mais l'exercice de la censure pèse toujours sur lui : les éditions ENAL lui refusent la publication de ses pièces en arabe parlé, de même que la télévision et la radio s'opposent à la programmation de ses pièces.

En 1982 sous la présidence de Chadli Bendjedid, le pouvoir interdit à Kateb Yacine de jouer à Tizi-Ouzou sa pièce « *La guerre de 2 000 ans* », deux ans après que Mouloud Mammeri ait connu le même interdit frappant sa conférence sur « *La poésie ancienne des Kabyles* ». Sans compter les campagnes de dénigrement auxquelles il doit faire face.

Pourquoi? Parce que, en principe lorsque le gouvernement autorise des pièces théâtrales, c'est qu'il peut assurer un contrôle certain. Or le théâtre katébien introduit la participation du public, symbolique de la société : celui-ci devient acteur, brise le schéma de passivité et de soumission auquel il est accoutumé.

Kateb Yacine utilise la parole comme un acte politique comme il l'a déjà fait avec la langue française. Il rétablit une égalité linguistique confisquée et replace ainsi le peuple à égalité de parole avec les autorités, en conférant aux langues populaires un certain pouvoir. En donnant la parole au peuple, il lui donne le pouvoir, la liberté du discours, s'immiscant sur le terrain des pouvoirs.

L'écrivain algérien Tahar Djaout assassiné en 1993 à Alger rapporte que Kateb Yacine a vécu au Centre Familial de Ben-Aknoun, un lieu réservé aux réfugiés politiques, aux apatrides et aux cas sociaux, comme si son pays, ajoute-t-il, refusant de le reconnaître, avait décidé de le cantonner dans la marge.¹³ Il fut maintes fois accusé de trahison pour ses positions favorables aux langues populaires.

À sa mort en 1989, l'imam égyptien Mohamed El Ghazali déclarait à la radio

13. Kateb YACINE, *Éclats de Mémoires*, Imec, 1994, p. 5.

algérienne : « Il ne doit pas être enterré dans un cimetière musulman », ce qui n'a pas empêché le peuple d'accompagner le poète jusqu'au cimetière d'Alger.¹⁴

Remise en question de la représentation en théâtre

a) *Le théâtre : un combat d'idées collectif et permanent*

... *Faire de la littérature, le revolver en poche. Comprendre une fois pour toutes, qu'on n'a le droit d'avoir des idées que lorsqu'on les applique dans la vie.*¹⁵

Avec l'expérience de la prison c'est-à-dire de la politique, de l'homme, de la vie collective, de la communication, Kateb Yacine prend conscience que *le ferment de la littérature réside là et non dans les livres de Baudelaire et de Rimbaud*, selon ses propres termes¹⁶. Il met un point d'orgue sur la conscience politique qui, dit-il, supprime tout écart entre la classe ouvrière et les intellectuels.¹⁷ Précisément parce que l'intellectuel se définit par son engagement politique.

Il choisit alors de vivre dans la rue et avec la rue, de produire des œuvres engagées militantes souvent taxées de propagandistes, liant combat politique et moyens d'expression, combat politique et théâtre.

Ce théâtre, acte politique, est un combat d'idées qui dépasse ainsi le seul cadre de la littérature.

*Pour les écrivains qui ne sont pas des militants, ils ne voient que la littérature. Ils sont frustrés à juste titre. Moi j'ai choisi la Révolution. Je suis prêt à sacrifier beaucoup de recherches de formes pour atteindre les objectifs de fond, vitaux pour la littérature. Je considère qu'il faut être un homme et pas seulement un écrivain.*¹⁸

Dans cette optique, il exprime les préoccupations d'un peuple sans voix, l'aide à s'exprimer en défendant la culture populaire, refusant l'oppression et l'exclusion, réunissant la culture et le peuple, mettant le théâtre au service de la révolution.

Il veut rester imprégné et impliqué dans l'actualité, dans le réel, sortir de la représentation et impliquer le peuple dans le fonctionnement de la société. Il choisit de se dissoudre dans le peuple, de disparaître, de devenir anonyme, et de mener son combat d'idées : femmes, langues, obscurantisme religieux, pouvoir militaire.

14. Mohamed BENRABAH, *Langue et pouvoir en Algérie. Histoire d'un traumatisme linguistique*, Séguier, 1999, p. 257.

15. D'après Richard HUELSENBECK, *En avant DADA*, Paris, 1983, p. 16-19.

16. Kateb YACINE, *Éclats de mémoires*, Imec, 1994, p. 58.

17. Kateb YACINE, *Minuit passé de douze heures (Écrits journalistiques 1947-1989)*, Seuil, 1999, p. 299.

18. Kateb YACINE, *Éclats de Mémoires*, Imec, 1994, p. 71.

Pour... *faire que ce théâtre sache frapper dans les tibias...*¹⁹, il va mener un combat sur la base d'un travail collectif et non solitaire, en travaillant forme et fond avec sa troupe.

Ce travail collectif s'accompagne d'un travail de longue haleine, de durée, un travail permanent de profondeur toujours prêt à être remodelé, restructuré, traduit, dans le dessein d'être écouté et vu par le plus grand nombre de spectateurs et les plus divers. En effet, aucune version de ses textes n'est définitive. Son théâtre est en perpétuel mouvement et recommencement de fond et de forme : les titres se modifiant, les pièces s'incorporant au fil du temps et de l'histoire les unes aux autres répondant à un devoir d'information. Chacune de ses pièces ne doit pas être appréhendée dans son individualité mais bien dans l'ensemble de son œuvre qui offre des interactions, ramifications entre elles.

b) Réappropriation des moyens de production théâtrale

Il réorganise et gère l'espace de manière à assurer une interactivité optimale entre les différentes parties en présence au sein du théâtre : public, comédien, auteur.

Il essaie de se rapprocher de la condition du travailleur, d'effacer les distinctions sociales, intellectuelles entre public/acteur/auteur. S'interrogeant sur les rapports de l'intellectuel face au pouvoir et au peuple, il dit :

« Autrefois, chez les Grecs, on voyait des foules entières venir pendant toute une semaine habiter l'immensité théâtrale, vivre avec les acteurs, prendre tout le temps d'écouter l'œuvre intégrale des auteurs qui se confrontaient. C'était le bon vieux temps. Mais, dans la société occidentale d'aujourd'hui, le peuple est aliéné aussi bien dans le temps que dans l'espace. Non seulement il vit mal, non seulement il mène une vie de chien, mais encore on l'exclut du théâtre ; ce qui explique l'envahissante médiocrité des scènes de Paris, New York, où le théâtre populaire livre une lutte inégale contre le pouvoir, l'argent, la bêtise, le vide. »

L'aspect formel du théâtre katébien repose sur la sollicitation et la participation du spectateur, en d'autres termes sur la communication (objet même de la diglossie), rendues possibles par la remise en cause de la séparation et de la formalisation établies par la scène. Il reconquiert les moyens de production théâtrale auparavant confisqués par la classe dominante, en détruisant les barrières qu'elle avait établies : division acteurs/spectateurs, acteurs protagonistes/chœur.²⁰

Cette suppression des barrières est une constante des anciens rites égyptiens

19. Kateb YACINE, *Boucherie de l'espérance*, œuvres théâtrales recueillies par Zebeida Chergui, Seuil, 1999, p. 20, Déclaration à la République d'Oran, mars 1973, p. 263.

20. Voir dans ce sens Augusto BOAL, *Théâtre de l'opprimé*, La Découverte/Poche Essais, Paris, 1996.

et mésopotamiens que l'on retrouve dans le théâtre grec classique, le théâtre élisabéthain, ainsi que dans le théâtre moderne européen et oriental.

« *Un peuple est né pour agir. Il ne cesse d'agir, il réclame des actes. Il aime se voir et s'entendre agissant sur une scène de théâtre. Comment ne se comprendrait-il pas lui-même quand il parle par sa propre bouche...* »²¹

C'est une réponse au phénomène de diglossie qui est apportée à travers cette réappropriation des moyens de production théâtrale. Il rétablit une « égalité » matérielle, formelle.

Kateb Yacine produit un théâtre des opprimés où le spectateur agit et s'implique dans le spectacle, préfigurant ainsi d'une certaine manière ne l'oublions pas, l'action réelle, la révolution. Sa production théâtrale iconoclaste est une forme de déni de la représentation et par conséquent une valorisation de l'approche de la réalité qu'il exprime à travers cette implication du public. Il ne veut pas créer un espace de représentation mais faire vivre l'espace. À l'image de Brecht, il veut détruire le théâtre d'illusion, hypnotique pour sauvegarder l'esprit critique du spectateur. On retrouve d'ailleurs dans l'art contemporain cette problématique de la représentation, de la relation public/auteur/institution.²²

Par ailleurs il porte un intérêt à l'espace dans l'espace, au lieu dans l'espace, en d'autres termes au théâtre dans l'espace.

Kateb Yacine a toujours vécu et travaillé dans des espaces ouverts à tout le monde. N'importe qui pouvait entrer chez l'écrivain, s'exprimer, se faire écouter.²³

Écrivain public, il aimait à être imprégné de la réalité.

Dans cet esprit, il dénonce le théâtre d'appartement réservé à quelques personnes. Car les bouleversements socio-politiques dépendent de la mobilisation. Le déroulement des représentations à Arras en 1984 de « *Le Bourgeois Sans-Culotte ou le Spectre du parc Monceau* » réalisé à l'occasion du bicentenaire de la Révolution fut une déception. « La municipalité lepéniste lui refusa les grandes salles. Ils durent jouer leur pièce sur la révolution dans un musée ! », lui qui porte une attention particulière aux théâtres de plein air, aux lieux populaires, aux usines, aux comités agricoles, aux centres de formation professionnelle, aux cités...

Est ici posé le problème de l'espace, de la communication sociale au public et de la mobilisation. En effet, le théâtre bourgeois au sens où l'entend Kateb Yacine se fait dans un endroit clos en relation avec la tradition écrite, rigide. Par conséquent, la problématique de l'espace est liée à celle de l'oralité, de la

21. Awal n° 9, *Spécial Kateb Yacine*, 1992.

22. Sur ce point voir notamment l'œuvre de Claude RUTAULT, *Définitions/Méthodes*, Intelligence Service Productions, Paris, 1979.

23. Kateb YACINE, *Éclats de Mémoires*, Imec, 1994, p. 8.

communauté. Ce théâtre des opprimés diminue la distance entre le regard et l'objet du regard. Il rejoint la tradition fonctionnaliste plastique arabomusulmane où l'art arabo-musulman fut inscrit sur des objets usuels, les objets du quotidien (tissus, plats, murs...) et non dans les musées.²⁴

Kateb Yacine va plus loin dans son opposition au théâtre bourgeois, dans l'élimination des barrières : ses pièces ne sont pas reliées par un ordre chronologique mais par une rotation dans le temps si bien qu'elles peuvent commencer par n'importe quel acte.²⁵ La notion de hiérarchie est ainsi écartée.

Nous venons de le voir, l'existence de Kateb Yacine, son parcours littéraire, le caractère militant de son œuvre mettent en lumière un problème de communication, un problème d'ordre linguistique, la diglossie auquel il tente de remédier par le théâtre. Mais comment réhabiliter les langues populaires par le théâtre populaire alors même que le théâtre populaire est lui-même dévalorisé ?

D'autre part, on peut se demander si l'intérêt des autorités politiques n'est pas d'accentuer ce phénomène de diglossie afin d'inciter le peuple à abandonner ses langues usuelles et préférer l'arabe classique, cette attitude s'inscrivant dans la politique arabo-islamique et le « grand projet arabe ». Mais elle démontre également l'inégabilité de la langue arabe littéraire.

En tout état de cause le phénomène de diglossie révèle la difficulté de concilier la volonté de créer un État unitaire et la situation du plurilinguisme. Il est issu de l'échec de la politique d'arabisation, d'uniformisation, de résistance des particularités, à l'image même du mythe de Babel (Dieu a dispersé les hommes rassemblés autour de Babel parce qu'ils allaient se contraindre à l'uniformité).

Il marque la tendance à faire de la diversité une division et soulève la question des relations particulier/universel. Il s'avère par conséquent nécessaire d'établir une politique linguistique capable avant tout de marquer le respect et la valorisation des différences afin d'éviter ou de limiter une hiérarchisation des idiomes linguistiques et donc une classification sociale des locuteurs. Même si l'on sait que la ou les langues officielles seront toujours celles de la classe dominante parce qu'elle est l'unique détentrice des moyens de la diffuser et que « *les armes du faible seront toujours de faibles armes* ».²⁶

Par ailleurs, une autre question peut être soulevée :

Aujourd'hui que l'on envisage l'écriture berbère pour que le degré de reconnaissance de cette langue se rapproche de son degré d'usage, on peut se demander si le passage à l'écrit ne va pas faire naître une situation comparable à celle que connaît la langue arabe. D'autant plus que le processus de passage à

24. Mohamed AZIZA, *L'image et l'Islam*, Albin Michel, 1978, p. 100.

25. Kateb YACINE, *Le poète comme un boxeur*, Entretiens 1958-1989, Seuil, p. 41.

26. Cité dans Pierre BOURDIEU, *La domination masculine*, Seuil, sept. 1998, p. 38.

l'écrit de la langue berbère réaffirme les rapports de subordination écriture/oralité car il s'impose pour la reconnaissance et la survie d'une langue. Autrement dit l'écriture en tant que pouvoir est garante d'une reconnaissance d'une langue sans pouvoir.

ZALIA SÉKAÏ