

**République Algérienne Démocratique et Populaire**  
**Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique**  
**Université Mohamed Seddik Benyahia, Pôle universitaire de Tassoust-Jijel**

**Faculté des lettres et des langues**

**Département de langue et littérature française**

N° d'ordre :

N° de série :



Mémoire présenté en vue de l'obtention du diplôme du Master

Spécialité : science du langage

**Sujet :**

*Analyse discursive du texte théâtrale « L'Homme aux sandales du caoutchouc » de Kateb Yassine.*

**Présenté par :**

*Chenah Yassine.*

*Lakhal Mohammed Anis.*

**Membres du jury :**

**Présidente :** *Radjah Abdelwahab.*

**Reporteur :** *Bedouhene Norreddine.*

**Examinatrice :** *Melouah Fatiha.*

**dirigée par :**

*Bedouhene Norreddine.*

Juin 2017.

## **Remerciements**

En préambule à ce mémoire, nous souhaitons adresser nos remerciements les plus sincères à tous ceux qui nous avons apporté leur aide et qui ont contribué à l'élaboration de ce travail.

Nos remerciements sont aussi adressés à notre directeur de recherche Monsieur Bedouhene Norreddine qui a suivi de près notre modeste contribution dans les sciences du langage. C'est grâce à ses remarques si constructives et indulgentes que nous voyons aujourd'hui notre travail aboutir.

Nous remercions, également, tous les enseignants du département qui nous ont formés

## ***Dédicaces***

*Je dédie ce travail à mon défunt père  
.aucune dédicace ne peut exprimer l'amour, le  
respect et la gratitude que j'ai envers lui.*

***Chenah Yassine.***

---

## ***Dédicaces***

*Je dédie ce travail à ma mère, mon père,  
mes frères, ma femme et à toute ma Famille et  
les amis.*

***Lakhal Mohammed Anis***

*« Le rôle de l'écrivain consiste à prendre position. »*

***Kateb Yassine.***

## **Table des matières**

Introduction générale .....	7
-----------------------------	---

### **PREMIERE PARTIE : CADRE THEORIQUE**

#### **Chapitre I : La notion du « discours »**

1- l'analyse de discours selon Charaudeau.....	11
2- l'analyse de discours selon Searle.....	13

#### **Chapitre II : Autour de la notion du « Théâtre »**

1- Le texte théâtral .....	16
2- Le théâtre en Algérie.....	16
3- Le théâtre de la langue française .....	17
4- Un théâtre politique .....	19

### **DEUXIEME PARTIE : CADRE PRATIQUE**

#### **Chapitre I : Autour de l'ouvrage**

1- Le résumé de l'ouvrage.....	22
2- l'universalité de l'engagement du théâtre Katébien.....	22

#### **Chapitre II : Analyse du corpus**

1-Analyse lexicale.....	28
2-Analyse thématique.....	37
3-Analyse pragmatique du discours dans : la pièce théâtrale « <i>l'Homme aux sandales de caoutchouc</i> » .....	42

<b>Conclusion.....</b>	<b>49</b>
------------------------	-----------

<b>Conclusion générale.....</b>	<b>52</b>
---------------------------------	-----------

<b>Références Bibliographiques.....</b>	<b>54</b>
---	-----------

<b>Annexe .....</b>	<b>57</b>
---------------------	-----------

# *Introduction générale*

## - Introduction générale :

Le théâtre est à la fois l'art de la représentation d'un drame ou d'une comédie, un genre littéraire particulier, et l'édifice dans lequel se déroulent les spectacles de théâtre. On parle aussi de genre dramatique. Il s'agit de spectacles dans lesquels des comédiens/acteurs, mis dans les circonstances et les situations créées par un texte et la vision d'un metteur en scène/réalisateur, incarnent des personnages pour un regard extérieur (le public), dans un temps et un espace limité.

Le théâtre est donc, selon les mots de *Roland Barthes* dans ses « Essais critiques », « une machine cybernétique » faisant intervenir simultanément des informations multiples à travers le texte, le décor, les costumes, le jeu des acteurs, etc. Le spectateur est donc confronté à une véritable « polyphonie informationnelle » qui est l'essence même de la théâtralité, cette « épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit ».

Dans le dialogue, les paroles d'un personnage (produites par le scripteur) s'adressent à un double destinataire, les autres personnages et le public. L'auteur lui-même, par la voix de ses personnages, s'adresse au spectateur. Ces paroles échangées par les acteurs sur scène, sont la matière première de la communication théâtrale. Cette parole relève, donc, d'une double énonciation puisque l'acteur personnage ne s'adresse pas simplement à son protagoniste présent ou absent, mais à travers lui au spectateur dont il nie pourtant la présence.

Le théâtre a longtemps été considéré comme un art populaire et éducatif, capable de transformer et d'améliorer la conscience du spectateur. Parallèlement, dans de nombreux pays, un théâtre engagé transforme la scène **en lieu de combat idéologique, politique et social**, pour inciter les hommes à **s'engager**. Ce théâtre essaie de faire s'engager le spectateur dans la vie sociale et politique. Les dramaturges se servent du théâtre pour donner leur lecture politique et philosophique des événements.

Cela étant dit, nous allons nous intéresser, dans le cadre de ce mémoire de master à une œuvre de Kateb Yacine peu connue en Algérie « *L'homme aux sandales de caoutchouc* » notre objet d'étude porte sur une analyse discursive de quelques extraits des chapitres ainsi qu'à l'analyse du titre et des personnages de cet œuvre.

Comme il a combattu pour son pays en écrivant « *Le cercle des représailles* », Kateb Yacine continue son inlassable lutte contre toute oppression en produisant « *L'homme aux sandales de*

*caoutchouc* ». En effet, par rapport aux autres pièces écrites sur « *la guerre du Vietnam* », la pièce de Kateb Yacine ne condamne pas uniquement la guerre elle-même, mais elle véhicule aussi une philosophie idéologique.

L'ouvrage que nous allons présenter est intéressant à plus d'un titre. La pièce fait un tout, avec un fil conducteur : celui des guerres de libération, articulées autour de la guerre du Vietnam... C'est une pièce folle, dans la mesure où tout y est mélangé, entrelacé ; les mots et les idées se détachent et s'entrechoquent, s'éloignent et se rejoignent.

Il est à préciser que notre travail visera l'analyse de quelques extraits de chapitres de cet ouvrage ainsi qu'à l'analyse du titre et des personnages. L'approche idéologique adoptée par le dramaturge est claire également. Elle s'illustre par la présence d'Ho Chi Minh. En chantant et en glorifiant Ho Chi Minh, Kateb Yacine glorifie sa ferme volonté de combattre l'impérialisme et le capitalisme.

Kateb Yacine n'a jamais cessé d'être engagé, C'est un citoyen qui a un pouvoir d'expression qui peut être multiplié, qui peut porter, et faire avancer une idée ou une cause. ; Ce qui nous mène d'une manière inéluctable à se poser la problématique suivante : **quel est le but du théâtre chez Kateb Yacine est-il de divertir ou de dénoncer ?**

Notre recherche se base sur deux parties : une partie théorique et une partie pratique.

Dans la partie théorique, nous avons abordé la notion du discours et ces différents types d'analyse selon Charaudeau et Searle. La deuxième partie, pratique, est consacrée à l'analyse de notre corpus.

- **Les hypothèses :**

- Le théâtre katébien constitue un lieu de combat idéologique, politique et social.
- Kateb se sert du théâtre pour donner sa lecture philosophique et politique des événements.

- **Choix et motivations :**

Le choix de notre sujet n'est pas un choix aléatoire, il prend en charge le thème de l'engagement de Kateb Yacine dans son œuvre scénique par le biais d'une analyse du discours. Sachant que Dans cette pièce, le peuple vietnamien mène sa guerre de libération, il est présent vivant ; il est debout, combattant et héroïque. Kateb Yacine présente en effet, sa souffrance et son courage, son histoire et son déchirement, sa grandeur et ses faiblesses. Ceci dit, un gros

travail de recherche a été fait, une masse de documents historiques, de noms de personnes, de lieux, d'évènements passe par le filtre des mots de Kateb Yacine, de son ironie, de sa satire et de ses coups de poings.

*PREMIERE PARTIE : CADRE  
THEORIQUE*

# Première partie : Cadre théorique

---

Dans cette partie, nous voulons dresser en premier un aperçu des différents types d'analyses du discours de P.Charaudeau et J.Searle que nous allons bien entendu utiliser pour analyser notre corpus et en deuxième nous allons définir le théâtre ainsi qu'une bref illustration du théâtre algérien.

## **Chapitre I : La notion du « discours »**

L'analyse de discours est une approche méthodologique des sciences humaines et sociales. C'est une approche multidisciplinaire qualitative et quantitative qui étudie le contexte et le contenu du discours oral ou écrit.

L'analyse de discours est une approche multidisciplinaire qui s'est développée en France, en Grande-Bretagne et aux États-Unis à partir des années 1960. Elle emprunte de nombreux concepts aux champs de la sociologie, de la philosophie, de la psychologie, de l'informatique, des sciences de la communication, de la linguistique et de la statistique textuelle ou de l'histoire. Elle s'applique à des objets aussi variés que, par exemple le discours politique, religieux, scientifique, artistique. Contrairement à l'analyse de contenu, dans sa définition traditionnelle, l'analyse de discours s'intéresse aux concepts, à la linguistique et à l'organisation narrative des discours oraux et écrits qu'elle étudie.

### **1- l'analyse de discours selon Charaudeau :**

Le travail scientifique de P. Charaudeau est fondateur de l'analyse du discours communicationnelle qui mêle étroitement « analyse de contenu et analyse sémiotique des dispositifs sociaux et institutionnels de la communication humaine »

Donc Si décrire la communication comme un échange participatif entre un énonciateur, un texte et un co-énonciateur relève d'un lieu commun, en définir les enjeux pour la construction du sens et proposer un cheminement théorique apte à son appréhension sont deux objectifs plus complexes et pourtant primordiaux dans le domaine des sciences de l'information et de la communication.

Les mots, les phrases, les façons de parler ont une influence sur l'auditoire. Mais cette influence ne dépend pas des seuls mots. Il faut que ceux-ci soient proférés par un sujet, dans une certaine situation de communication, à l'adresse d'un autre sujet, singulier ou collectif.

L'analyse du discours politique ne peut se satisfaire d'un simple relevé statistique des mots employés par les acteurs politiques, ni de la description de leur seule rhétorique. Car le sens que recouvrent les mots et la rhétorique dépend des conditions dans lesquelles ils ont été employés. C'est pourquoi il est nécessaire de connaître ces conditions et la scénographie dans laquelle se déroule tout discours.

P. Charaudeau pose un modèle socio-communicationnel, autrement dit un modèle de communication social qui n'est pas seulement de transmission d'intention mais de production de sens et d'interprétation dans des situations d'interaction.

Ce genre de positionnement implique les questions suivantes : qui parle ? De quoi parle le sujet ?

C'est à ce niveau que se construit le *texte*, si l'on entend par texte, le résultat d'un acte de langage produit par un sujet donné dans une situation d'échange sociale donnée et ayant une forme particulière. Pour construire un texte, il faut donc une aptitude à ajuster la mise en forme de celui-ci à une intention. Cette mise en forme se fait à trois niveaux, chacun d'eux exigeant un certain savoir-faire :

- Un savoir-faire quant à la *composition textuelle* : la composition du texte dans son environnement (le *para-textuel*) d'une part, c'est-à-dire la disposition des différents éléments externes à un texte (par exemple, la composition des pages d'un journal et leur organisation en sections, rubriques et sous-rubriques) ; la composition interne au texte d'autre part, c'est-à-dire son organisation en parties, l'articulation entre celles-ci et les jeux de reprises et de renvois de l'une à l'autre.
- Un savoir-faire quant à la *construction grammaticale*, c'est-à-dire l'emploi des types de construction (active, passive, nominalisée, impersonnelle), des marques logiques (les connecteurs) de la pronominalisation, de l'anaphorisation, de la modalité et de tout ce qui concerne "l'appareil formel de l'énonciation", selon l'expression de Benveniste (verbes de modalité, adverbes, adjectifs, et diverses locutions).
- Enfin, un savoir-faire quant à *l'emploi approprié des mots du lexique* selon la valeur sociale qu'ils véhiculent. Comme il existe un marché social des rituels langagiers, il

existe un marché social des mots. Ceux-ci, à force d'être employés dans certains types de situation, finissent par acquérir une valeur marchande : ils se dotent d'une certaine "force de vérité" et ils révèlent par là-même l'identité de ceux qui les emploie ("cibler", "positionnement", "image de l'entreprise", "fidéliser le public" renvoient au groupe des experts en communications, de même certaines locutions). (P.Charaudeau, colloque de Louvain-la-Neuve.2000).

## **1- l'analyse de discours selon Searle :**

La pragmatique s'est développée à partir des travaux d'Austin sur les actes de langage (1955). Cette discipline remet en question la conception saussurienne de la langue définie comme code sans prendre en compte l'importance des actes de langage dans la construction de la signification d'un message. Elle part du principe selon lequel le langage ne décrit pas seulement la réalité, mais il agit sur elle. Selon Austin, tout acte de langage possède une « *force illocutionnaire* » qui détermine comment l'énoncé doit être reçu par l'interlocuteur : ordre, promesse, menace... etc. Austin distingue trois notions fondamentales des actes de langage : acte locutoire, illocutionnaire et perlocutionnaire.

En s'appuyant sur la philosophie du langage d'Austin, le philosophe américain J.R.Searle se propose d'étudier systématiquement la force illocutoire des énoncés. Ces derniers portent un sens, une signification abstraite et générale. Les messages échangés participent en même temps à établir ou modifier les relations entre interlocuteurs. De ce fait, les mots ont deux tâches à accomplir : *dire* et *agir*. Pour mieux expliquer la force illocutoire des énoncés, Searle dit :

*« Premièrement, parler une langue, c'est réaliser des actes de langage, des actes comme : poser des affirmations, donner des ordres, poser des questions, faire des promesses, et ainsi de suite (...); deuxièmement, ces actes sont en général rendus possibles par l'évidence de certaines règles régissant l'emploi des éléments linguistiques, et c'est conformément à ces règles qu'ils se réalisent. »*

(Kerbrat-Orecchioni, 2010 : 16)

Dans l'ouvrage des *actes de langage dans le discours* (2010), Kerbrat-Orecchioni cite que Searle considère que tout énoncé linguistique fonctionne comme un acte particulier, exprimant l'ordre, la question, la promesse...etc. c'est-à-dire que l'acte en question vise à produire un

certain effet et entraîner une certaine modification de la situation interlocutive. Il appelle *force illocutoire* la composante de l'énoncé qui lui confère sa valeur d'acte. Cette force illocutoire s'applique au contenu prépositionnel de l'énoncé. Dans des énoncé comme :

- 1- Paul mange beaucoup.
- 2- Paul mange-t-il beaucoup ?
- 3- Mange beaucoup, Paul !
- 4- Plût au ciel que Paul mangeât beaucoup !

Ces énoncés ont le même contenu prépositionnel, mais ils s'opposent quant à leur force illocutoire qui exprime l'assertion, la question, l'ordre et le souhait.

D'un point de vue terminologique, il importe de bien distinguer entre :

- Les *actes de langage*, ou *actes illocutoires*, qui correspondent aux différentes actions que l'on peut accomplir par des moyens langagiers : promettre et ordonner par exemple.
- Les *forces illocutoires*, qui correspondent, dans un énoncé, à la composante qui permet à cet énoncé de fonctionner comme un acte particulier : l'énoncé *Ferme la porte !* possède une force illocutoire d'ordre.
- Les *verbes illocutoires*, qui sont des unités lexicales permettant dans une langue donnée la désignation des différents actes illocutoires.

D'autre part, Searle distingue entre les cinq catégories d'*actes illocutoires* :

« *Nous disons à autrui comment sont les choses (assertifs), nous essayons de faire faire des choses à autrui (directifs), nous nous engageons à faire des choses (promissifs), nous exprimons nos sentiments et nos attitudes (expressifs) et nous provoquons des changements dans le monde par nos énonciations (déclarations).* » (Kerbrat-Orecchioni, 2010. P, 20).

1. Les *assertifs*, ont pour but d'engager la responsabilité du locuteur sur l'existence d'un état de chose, sur la vérité de la proposition exprimée. La direction des *assertifs* va des mots au monde, un acte assertif engage le locuteur sur la véracité d'une proposition. Exemple : informer.
2. Les *directifs*, ayant pour but de constituer des tentatives de la part du locuteur de faire faire quelque chose par l'auditeur. Ces tentatives peuvent être modestes (inviter à, suggérer...etc.), ou au contraire, ardentes (ordonner, réclamer, insister...etc.). selon

l'intensité de la présentation du but, un directif correspond à la tentative de la part du locuteur d'obtenir quelque chose de son destinataire. Exemple : demander.

3. Les *promissifs* sont des actes qui obligent le locuteur à adopter une certaine conduite future, un promissif engage le locuteur sur le déroulement de l'action. Exemple : promettre.
4. Les *expressifs* comme (« remercier », « féliciter », « s'excuser », « déplorer »), se définissent comme ayant pour but d'exprimer l'état psychologique du locuteur, vis-à-vis d'un état de choses spécifié dans le contenu prépositionnel.
5. La classe des *déclarations* a pour caractéristique définitionnelle que, l'accomplissement avec succès de l'*acte de déclaration* garantit que le contenu prépositionnel corresponde au monde. Exemple : si j'accomplis avec succès l'acte de vous désigner Maire, vous êtes Maire, ils modifient parfois un état institutionnel. Exemple : déclarer la guerre.

Cette catégorie (*des déclarations*) contient tous les performatifs dans leur sens le plus fort, dont le fonctionnement repose sur l'existence des institutions (la loi, la constitution) et les règles de rituels bien précises (formules permettant la réalisation d'une déclaration, qui sont fortement codées). Exemple : acte de nomination à un grade supérieur.

## **Chapitre II : Autour de la notion du « Théâtre »**

Le théâtre est un genre littéraire particulier qui concilie à la fois littérature et spectacle. On entend par le terme « spectacle de théâtre », dans un sens restrictif : une pièce de théâtre, mais le terme peut aussi couvrir la comédie musicale, l'opéra, la danse, le cirque et le carnaval, le mime, le spectacle de music ou celui de marionnettes et des fresques historiques. Ces spectacles visent à provoquer émotion ou réflexion chez les spectateurs. Ils visent le plus souvent à divertir et à transmettre des valeurs morales ou politiques même si certaines œuvres présentent un caractère abstrait.

### **1- Le texte théâtral :**

Le théâtre en tant que texte se caractérise par sa double énonciation. En effet, « tout énoncé théâtral a deux émetteurs, l'auteur et le personnage, comme il a deux destinataires, car bien que le personnage de théâtre s'adresse à un autre personnage, il s'adresse aussi, et même surtout devrions-nous dire, au spectateur. Or, toutes les stratégies d'écriture dramatique tiennent compte de cette contrainte. » (Ubersfeld, 1977, cité par Vigeant, 1997, p.30). Donc dans le dialogue théâtral, les répliques d'échanges sont adressées à la fois à un personnage de la fiction, et au spectateur qui est le véritable destinataire du théâtre. C'est pourquoi tant de répliques comportent des didascalies<sup>1</sup> qui ont été définies comme étant des indications scéniques d'un dramatique : le nom des personnages, et les liens de parenté ou les lieux de l'intrigue. Toutes ces indications permettent de comprendre l'action et de connaître les personnages. L'auteur s'adresse au public par l'intermédiaire des personnages. Il exprime aussi leurs sentiments en vue de montrer leurs intentions ce qui est appelé l'aparté dans le langage théâtral.

### **2- le théâtre en Algérie :**

Explorer le théâtre en Algérie, c'est surtout mettre en évidence les étapes qui ont marqué l'espace théâtral et cerner les éléments qui ont contribué à la réalisation du fait scénique. Une lecture attentive de documents et textes de théâtre nous a permis de saisir le fonctionnement de

---

<sup>1</sup> Une didascalie, dans le texte d'une pièce de théâtre ou le scénario d'un film, est une note ou un paragraphe, rédigé par l'auteur à l'intention des acteurs ou du metteur en scène, donnant des indications d'action, de jeu ou de mise en scène.

la pratique théâtrale, en particulier, et la production culturelle d'une manière générale. Pour mieux mener à bien notre analyse, nous devons retracer l'histoire du théâtre en Algérie. La pratique théâtrale y connut tantôt des succès et tantôt des échecs, elle était marquée, particulièrement, par toutes formes de censure, avant le déclenchement de la lutte, pendant la guerre de libération, mais aussi après l'indépendance.

Au début, rien ne pouvait prédire que des Algériens allaient écrire des textes pour investir les scènes. C'est grâce aux différentes expériences menées par des hommes comme Bachetarzi, Ksentini et Allalou que furent, enfin, adoptés le genre comique et la langue dialectale. Mais, il y eut également, une étape qui permit l'écriture de textes dramatiques. Les hommes de théâtre commencèrent à rédiger des pièces de théâtre en calquant l'architecture des pièces françaises. C'est ainsi que commence l'écriture théâtrale en Algérie. Art publique, s'adressant à un public, le théâtre ne pouvait pas ne pas être lié au contexte et donc, à la réalité coloniale.

Cette présence coloniale a induit la naissance d'une littérature engagée, dont le thème principal n'était autre que la colonisation. Le théâtre, lui aussi, a été engagé, toute une génération d'auteurs algériens a produit des textes qui s'articulaient autour de la question coloniale et de ses effets destructeurs sur le plan culturel, économique et social.

C'est avec la génération de 54 que s'affirme cet engagement, bien préparé par les essais antérieurs.

Le théâtre s'est trouvé à l'avant-garde dans le combat contre le colonialisme. Les dramaturges se sentaient impliqués dans ce combat et responsables de la dénonciation d'un état de fait. Ils sont, alors, convaincus que l'art doit servir la cause des peuples en lutte pour la liberté. Le dramaturge se sent lié aux problèmes de la cité.

Parler du théâtre en Algérie, c'est soulever les questions qui ont toujours été liées au politique, même durant la période précédant le déclenchement de la lutte de libération.

### **3- Le théâtre de langue française :**

À la même époque, une dizaine de pièces furent éditées en français. Ces pièces visaient l'instruction et la mobilisation des spectateurs ainsi qu'aux Français sympathisants de la guerre de libération, mais la question qui se pose est celle de la langue française. L'utilisation de la langue du colonisateur qu'on adopte contre lui peut être expliquée comme un outil qu'on retourne contre lui. C'est ce qui a été démontré par Frantz Fanon dans *Les Damnés de la terre* :

pour que l'indépendance se réalise, le colonisé doit apprendre à se servir des armes du colonisateur afin de lui extorquer son pouvoir.

De ce théâtre de langue française, on ne peut omettre des noms d'auteurs comme : Kateb Yacine, Henri Kréa, Mouloud Mammeri, Mohamed Boudia, Hocine Bouzaher. Ces dramaturges décrivaient dans leurs pièces la tragédie de l'Algérie pendant la colonisation. Sur le plan dramaturgique, ils n'ont pas les mêmes conceptions du théâtre. L'auteur de « l'homme aux sandales de caoutchouc » s'est beaucoup investi dans la pratique de l'art de la scène et son théâtre s'est imprégné du théâtre universel. Par contre, les autres dramaturges n'ont publié beaucoup de pièces de théâtre mais leur pratique théâtrale est restée limitée puisque ils n'étaient pas totalement impliqués dans la pratique de l'art dramatique en Algérie. L'écriture théâtrale chez des auteurs comme Boudia et Bouzaher ne prenait pas en compte l'expérience universelle car ils voulaient que cet art reste au service du peuple. Quant à Kateb, il faut dire que la rencontre avec J. M Serreau a apporté une vision sur le théâtre militant.

« Le Cercle des représailles », publiée en 1959, est une suite tétralogique, constituée de trois pièces et d'un poème dramatique. À propos de cette tétralogie, Jacqueline Arnaud écrit :

*« L'ensemble les trois premières pièces, c'est-à-dire Le Cadavre encerclé, La Poudre d'intelligence et Les Ancêtres redoublent de férocité) se conclut sur un long « poème dramatique », Le Vautour, dont les thèmes prolongent sur un mode lyrique plus personnel, ceux des Ancêtres. Kateb donne ainsi une suite théâtrale qui rappelle les tétralogies antiques. Il a toujours depuis souhaité qu'un metteur en scène monte d'un seul tenant son Cercle des représailles, ce qui n'a jamais été réalisé, même par Jean Marie Serreau, l'homme le plus subtil à saisir les desseins profonds de Kateb, celui qui a certainement le mieux compris sa dramaturgie. Ce dernier était tout prêt à admettre l'alternance tragédie-satire-tragédie. »*

Cet ensemble puisé dans l'Histoire et dans le mythe est marqué par l'emploi d'une langue simple dépassant la dimension politique et interpelle l'Algérien. Le vécu algérien est très bien décrypté dans le théâtre de Kateb. La vision de la tragédie chez l'auteur de Nedjma est optimiste à la différence des autres dramaturges, même si la question du colonialisme est posée dans presque toutes les pièces. Dans sa thèse sur le théâtre algérien, Ahmed Cheniki affirme que la tragédie chez Kateb Yacine est optimiste :

*« La tragédie est, chez Kateb Yacine, paradoxalement vouée à l'optimisme ; la mort donne naissance à la vie. Ainsi, quand Lakhdar meurt, c'est Ali qui poursuit le combat. Nous avons affaire à une tragédie optimiste qui associe la dimension épique au niveau de l'agencement narratif et de l'instance discursive. »*

Mouloud Mammeri présente des personnages qui fonctionnent comme des unités indépendantes évoluant dans un espace éclaté. Dans *Le Foehn*, il est question d'une guerre imposée.

Des auteurs comme Kréa, Boudia et Bouzaher affirment leurs intentions idéologiques. Il nous semble que leur théâtre s'inscrit dans un art de combat. Pour eux, la prise de position est nécessaire dans ce conflit. Il fallait dire la souffrance du peuple algérien. Dans *Vérités du théâtre en Algérie*, Ahmed Cheniki souligne :

*« Dire l'Algérie, témoigner de ses propres espoirs et de ses espérances, tel étaient les objectifs affirmés des auteurs qui ne cachaient nullement leurs intentions. »*

Nous avons, d'après les recherches, remarqué que peu de pièces ont été jouées en français. Les Algériens préféraient s'exprimer, surtout, dans la langue populaire. Ecrire des pièces en français dans un pays où sévissait l'analphabétisme, était une entreprise impossible, voire insensée. Le théâtre de langue française se trouvait exilé par la force des choses. Monter en Algérie des pièces de Kateb, de Boudia ou de Kréa était impossible dans le contexte colonial de l'époque. Toute parole libre était muselée. La censure et la répression marquaient le quotidien. En France, aucun théâtre ne voulait prendre le risque de monter *Le Cadavre encerclé* de Kateb Yacine.

Ce n'est qu'en 1958 que l'Union Générale des Étudiants Tunisiens lui propose de réaliser la pièce à Carthage. Il écrit à Jean Marie Serreau. La pièce est créée le 4 Août 1958 alors que celles de Boudia, de Bouzaher et de Kréa ne connurent jamais la scène. Toutes ces pièces décrivaient la tragédie de l'Algérie durant la colonisation.

#### **4- Un théâtre politique :**

En Algérie, les choix politiques orientèrent le contenu des pièces de théâtre. L'art dramatique se mit à illustrer le discours officiel, en optant pour les thèmes chers à Houari Boumediene tels celui de la révolution agraire ou la gestion socialiste des entreprises, bref ; les thèmes relatifs à l'édification de l'état algérien. Ainsi, on assistait à des représentations sur les tâches d'édification nationale. En même temps, d'autres dramaturges optèrent pour un théâtre de contestation. Les deux tendances faisaient partie du théâtre d'état. Le contexte imposait une démarche artistique qui aboutissait impérativement au discours politique. Le pays étant en pleine transformation avait besoin qu'on explique ces tâches.

Ce travail d'explication fait appel à un théâtre qui se voulait révolutionnaire d'où la nécessité d'un apport théorique de dramaturges engagés. En conséquence, ce théâtre a été influencé par les dramaturges européens qui ont laissé des traces dans le domaine du théâtre et dont le théâtre algérien s'est inspiré.

*DEUXIEME PARTIE :*  
*CADRE PRATIQUE*

## **Chapitre I : Autour de l'ouvrage**

### **1- Résumé de l'ouvrage :**

La guerre du Vietnam vient d'éclater. Dans un face à face dramatique et démultiplié, Français et Vietnamiens, Vietcongs et Américains s'affrontent par la parole et par le sang, étapes nécessaires vers la libération.

En huit chapitres dramatiques qui se recourent et se rejoignent souvent, Kateb Yacine s'attaque ici, par mille biais divers, à la guerre du Viêt-Nam.

Il en campe les personnages, français, vietnamiens, Viêt-Cong et américains, face à face. Symboliques, des rencontres s'opèrent avec d'autres combats, guérillas D'Amérique du sud, lutte raciale d'Amérique du nord, conflits israélo-arabes.

Chaque chapitre, composé de séquences brèves où les dialogues alternent avec les chœurs Parlés, est une étape vers la libération. Comme, en réalité, quelques hommes et un minimum d'équipement suffisent aux militants pour faire l'histoire, ainsi le théâtre ne demande pas ici d'autres moyens que la présence corporelle du comédien.

En outre, l'acteur choisira lui-même, dans ce " répertoire vietnamien ", les séquences et les enchaînements qu'impose la nécessité politique.

### **2- L'universalité de l'engagement du théâtre katébien :**

Impliqué depuis toujours dans la vie politique immédiate et les combats d'idées qui s'y rattachent et cela dès la fin de la première moitié des années 40, Kateb Yacine qui n'a pas encore 16 ans alors qu'il participe aux manifestations du 8 mai 1945, s'impliquera sans retenue dans la révolution pour dire ses refus des ordres établis par les puissants.

Arrêté par les forces coloniales sa mère, la croyant fusillé, perd la raison et sera interné dans les hôpitaux psychiatriques durant de très longues années. Ses premiers réquisitoires contre toutes les formes de répressions sont l'expression profonde et mutilée de ces premiers grands drames, de ses douloureuses épreuves.

Après publication à Annaba en 1946 de son premier recueil de poèmes « soliloques » que si Mohamed Tahar Benlounissi, son père spirituel de Constantine, diffusera parce que les libraires refuseront de le faire, Kateb Yacine proche du PPA (parti du peuple algérien) en donnant des cours du soir aux algériens qui sont toujours exclus de l'école. Sa première conférence sur l'Emir Abdelkader, il la donne le 24 mai 1947 à la salle des sociétés savantes à Paris en France.

L'expérience est déterminante pour son parcours d'intellectuel engagé. Son tracé pour une émancipation majeure est retenu. Son œuvre maîtresse « Nedjma » parue en 1956 en est un repère majeur. Dès lors ses révoltes sont datées dans cette longue quête libératrice. « Aussi bien pour le roman poème que pour le théâtre, c'est toujours la même marque violente imprimée au langage ; le même questionnement sur les origines, le pouvoir, sur ceux qui régissent l'histoire et ceux qui en sont les victimes.

Pour beaucoup de jeunes et moins jeunes, il a régulièrement incarné une conscience irrécupérable et insoumise, un courage qui le situe aux antipodes de l'intellectuel serviteur » dira de lui le poète écrivain Tahar Djaout. Lorsque des années plus tard, Kateb Yacine aborde l'actualité comme thème principal de son théâtre contestataire, le sort réservé aux plus faibles continue de l'intéresser au plus haut point. Le constat est toujours accompagné par la dénonciation critique de toutes les formes de dépassement de toutes les injustices.

Théâtre de l'insolence par excellence, l'art dramatique en arabe dialectal chez Kateb Yacine est d'abord pensé en facture esthétique nouvelle mise en branle exclusivement au service du plus grand nombre. En effet, dès le début de cette expérience lancée avec la troupe « l'action culturelle des travailleurs » à la fin des années 60 et poursuivie au sein du théâtre régional de Sidi Bel Abbés dans les années 70, Kateb Yacine a compris, que le théâtre dans sa version classique traditionnelle gonflé de métaphysique universelle ne l'aidera jamais à toucher beaucoup de gens. Rappelons que l'enfant des kablouti avait déjà à son actif plusieurs pièces écrites en langue française éditées sous le titre générique « le cercle des repréailles » et composant deux tragédies « le cadavre encerclé » et « les ancêtres redoublent de férocité » ainsi qu'une pièce satirique « la poudre d'intelligence ».

Sa conception, venue en boucle d'un riche parcours créatif, sera fondée prioritairement sur un théâtre en vadrouille, un théâtre de la remise en cause par réaction à un théâtre destiné aux espaces clos. Ce genre ne peut être réalisé à l'intérieur d'une structure fermée par celui qui dès le départ, manifestait son désir de faire jouer ses comédien partout où il était possible de placer quelques cintres pour y accoucher les costumes.

Le but recherché dans cette option éclatée du jeu d'acteurs est de susciter le débat sur les libertés dans ces pièces au mode parodique conçues pour être transposables dans n'importe quel lieu. dans toutes ses œuvres écrites en arabe local, l'arabe algérien, l'auteur de « Nedjma » se refuse à tout élitisme dans l'art de monter et surtout monter ses pièces. « Je suis contre l'idée d'arriver en Algérie par l'arabe classique parce que ce n'est pas la langue du peuple, je veux

avoir accès au grand public et le grand public comprend les analphabètes ». Ses acteurs complices jouent un théâtre où on nomme les choses par leurs noms afin que le spectateur puisse immédiatement trouver les idées forces véhiculées par l'œuvre proposée.

Régulièrement, les interprètes sortent de leur rôle s'adresser directement au public glissent sur le fait actuel. Ils sont à la fois personnages et médiateurs dans ce théâtre éclectique qui s'adosse régulièrement à des phases historiques précises accouplées à l'instant social.

Agissant ainsi, ce théâtre tente d'éviter que les émotions produites au cours de la représentation n'allient le spectateur en lui ôtant tout esprit critique capable de lui faire discerner le vrai de l'illusion. La purgation est une purgation vigilante, l'identification dont on parle souvent revêt d'autres significations, d'autres pistes, d'autres couleurs. Même s'il s'exprime fréquemment par amples paraboles les théâtres choisis par le paternel.

« La poudre d'intelligence » ne s'est jamais contentée de rester dans l'éloquence des images projetée. La manière de jouer l'événement et les éléments scénographiques accompagnant cet événement artistique se doit de dire au spectateur qu'il est en train de suivre une pièce de théâtre.

Tout décor et autres accessoires qui n'intègrent pas cette vision sont évacués du projet de mise en scène. Les intermèdes et chants introduits dans la pièce théâtrale sont pensés comme haltes nécessaires à l'implication du spectateur dans l'interpellation des contenus de ce théâtre nourri à la mamelle de la caricature et du style burlesque.

Provocateur conscient, Kateb s'est toujours revendiqué d'un théâtre agitateur de conscience, l'agitation exprimée en contrepuissance à toutes les odeurs officielles. Ses pièces, d'où le divertissement n'est jamais absent, ne sont jamais finies ni dans « Mohamed prends ta valise », écrite et montrée au départ avec l'aide de Kaddour Naimi l'animateur premier de la troupe du théâtre de la mer et Hrikes, ni dans les pièces qui ont suivi, à l'exemple de « Saout Nissa (voix de femmes) », « la guerre de 2000 ans », « Palestine trahie », « le Roi de l'Ouest » « Mandela ».

Comme on le constate, l'événement historique proche dans la géographie et le temps histoire constitue le noyau de ces œuvres à « la forme aiguisée » comme il les définit lui-même. Montées en fonction des réalités sociopolitiques du moment et structurées en plusieurs instants de jeu menés par des comédiens qui partageaient totalement les idées avec le géniteur de « *L'homme aux sandales de caoutchouc* » (œuvre écrite en langue française et dédiée à la lutte héroïque du peuple vietnamien à travers son héros phare Ho Chi Minh) ses théâtrales demeurent en constante évolution, en constante transformation. « le théâtre que je fais, je ne le fais pas seul,

je le fais avec une troupe, il évolue..... » C'est la marque de fabrique d'un genre théâtral articulé aussi bien dans la manière d'exprimer la dimension esthétique dans celle liée à souvent, les tréteaux placés en milieu ouvert se transforment en podium pour exhiber les convictions politiques des éléments de la troupe dans une langue simple, le verbe devient alors audacieux. Explicitement revendicateur de liberté.

Périclès<sup>2</sup> disait que « le secret de la liberté est le courage » et Kateb était courageux. Conjuguant volontiers le théâtre didactique au théâtre de la dérision mâtiné à l'humus local cueilli pour l'essentiel dans les milieux humbles Kateb Yacine a été celui qui a le mieux exprimé ce retour en force aux publics populaires à la proximité celle du peuple qu'il connaît celle du public qu'il a su écouter avant d'écrire ses scènes contestataires, ses scènes qui ne pouvaient s'aligner que sur une subversion déclinée en poèmes accusatoires les poèmes insipide de la situation du moment. L'important selon lui, c'est d'être conforme aux exigences de son temps le temps réel ce qui inclut obligatoirement l'honnêteté dans l'art de dire les choses dans leur contexte sociologique précis.

Nous sommes dans un théâtre manifeste, un tarare à veine comédie farcesque ou, mieux encore tragicomique qui va vers son public là où il se trouve, donnant ainsi accès directement à la parole aux gens du quotidien. Des gens acteurs et non de simples consommateurs, ces allers et retours entre scène et public relèvent à la fois du souffle créatif et du débat public et du constat direct.

Chez Kateb Yacine, ses pièces il les conçoit comme des pavés dans la mare de la médiocrité, du confort intellectuel et de l'intégrisme islamiste, il n'était au service d'aucune parti, d'aucune idéologie constituée, d'aucune pouvoir si ce n'est celui atrophié, occulté des opprimés, des déshérités des démunis dont il entendait être le porte-voix » Dans cette relation participative où on évite l'intrigue spectaculaire et son pendant Natural, les virtuosités techniques pas toueurs lisibles au premier abord, ses écrits de rupture produisent régulièrement un effet d'adhésion immédiate.

Ainsi joies et douleurs sont exprimées crument de manière directe et non enrobées de faux semblants ou de fausses et hypocrites indocilités. Dans ce théâtre à bien des égards pamphlétaires, les républiques ampoulées ne sont pas toujours les bienvenues parce qu'elles

---

<sup>2</sup> né à [Athènes](#) vers [495 av. J.-C.](#) et mort dans cette même ville en [429 av. J.-C.](#), est un éminent et influent [stratège](#), [orateur](#) et [homme d'État athénien](#) durant l'[âge d'or](#) de la cité,

peuvent prêter à confusion. C'est là justement la raison pour la laquelle les comédiens se refusent de faire dans l'indécision ou du mot servi en contre-jour.

De la sorte, ils établissent le constat avec les publics partout où il est possible de les toucher et apprennent d'eux. Mes pièces, toujours actuelles ne constituent jamais un travail achevé, ce n'est pas du roman, il faut toujours les réactualiser « En ce sens, l'ajout est considéré comme souci de partage élément d'enrichissement mutuel dans cette relation affective spécifique. Chaque action conflictuelle, dans ses formes à la temporalité subversive parce que non linéaire, est suivie d'une sorte de pause (ou répit) ou le comédien commente l'histoire narrée sur scène, en reconstitue quelques situations tirées d'un réel quotidien et reconnaissable. Une histoire à la cadence heurtée qui se déroule en flash-back pour ne jamais se refermer dans son double discours artistique et politique, ainsi, assez souvent, passé et présent s'intercalent de manière quasi répétitive pour solder des compètes restés suspens.

Dans cette technique du fractionnement ou la pièce invente sa propre tonalité architecturale, la transmission du récit est à la fois morcelée et cumulative, autonome et interdépendante, désintégrée et unie dans le surgissement d'images artistiques remuantes. La fameuse règle des unités est réfléchiée avec une optique différente. C'est le style épisode s'apparentant à l'art du cinéma qui semble prendre le dessus avec, bien entendu une idée maîtresse qui charpente le tout en rythmant l'essence. Une idée pas nécessairement en phase avec les notions d'espace et de temps dans leurs définitions arrêtées.

Les perspectives des embrouilles et débrouilles, déroulés en cataractes de mots aussi humoristiques les uns que les autres, offrent au spectateur un intérêt auditif et visuel indéniables, elles sont par ailleurs aisées à déceler culturellement. Les airs musicaux puisés dans le terroir sont ceux aussi intégrés dans ces choix d'un théâtre engagée à l'esprit place publique, géré comme un acte collectif dans sa relation égalitaire et fraternelle.

Tout est métaphore illuminée, révolte jamais tue, chant à l'écoute des ancêtres et des hommes libres commente l'universitaire et homme de lettres tunisien Tahar Bekri il y a du théâtre épique à la Brecht et du « Hlayki » dans ses références aux gens d'en bas, peints avec leur lucidité caustique, les fragments patrimoniaux qui les unissent, les préoccupations qui les définissent et les intimes référents identitaires qui régissent leur comportement.

Le théâtre de la troupe Kateb Yacine n'a jamais caché ses préférences pour la satire mordante, une satire totalement imbibée de révolte citoyenne, totalement versée dans la démystification des adeptes de la continuité résignée et des rhétoriques figées. Très souvent, le

sarcasme tranchant est mis au- devant de la scène en contrecoup aux traditions théâtrales prônant les règles strictes du théâtre conventionnel et les limites qui lui sont propres. La notion d'envoûtement change de définition dans le théâtre katébien.

Cette forme d'hygiène culturelle et politique est soutenue par une aspiration théâtrale récalcitrante à la grandiloquence verbale et à l'esthétisme tape à l'œil. Cependant, la non adhésion à la catharsis originelle au sens aristotélicien du terme et au quatrième mur (déjà dissous, il est vrai par Bertolt Brecht) ne signifie pas pour autant le rejet des émotions les signes de reconnaissance de bout en bout les logiques internes de ce contrat-spectacle à l'intérieur duquel l'émotion, en tant que plaisir partagé est formulée partout. Les vertus purificatrices du spectacle préposé s'alignent sur d'autres définitions, sur d'autres valeurs d'autres lignes portantes d'autres hardiesses.

« Une pièce de théâtre de Kateb Yacine comme ses romans poèmes est toujours dans son interférence réplétive, ses ruptures burlesques et ses jaillissements déconcertants. Sans plier l'échine, tu as fait parler les racines » écrira Nacer Kettene dans son poème d'amour dédié à Kateb Yacine.

## **Chapitre II : Analyse du corpus**

### **1- Analyse lexicale :**

#### **1-1- Analyse du titre : « L'Homme aux sandales de caoutchouc »**

Dès 1967, Kateb s'attela au projet d'écriture de « *L'Homme aux sandales de caoutchouc* ». La question de la guerre du Vietnam le préoccupait déjà vers la fin des années quarante au moment où il accomplissait une courte carrière (1947-1950) de reporter-chroniqueur à *Alger républicain*, journal de gauche fondé en 1938 par Pascal Pia en collaboration avec Albert Camus.

Au regard du contenu de la pièce, le rôle de Ho Chi Minh émerge sans que sa personne soit cependant consacré comme héros. Cette œuvre de huit dramatiques pourrait tout autant s'intituler *Ho Chi Minh* ou bien *L'Oncle Ho*. Mais *L'Homme aux sandales de caoutchouc* recèle comme titre une valeur connotative et une dimension symbolique remarquables, dépassant la renommée de celui qui est devenu président d'un pays occupant une position stratégique dans le Sud-Est Asiatique.

Si d'un côté, pour les grandes compagnies qui l'exploitaient, le caoutchouc représentait une manne en raison de son potentiel industriel énorme et de ses nombreux dérivés, par contre, de l'autre flanc, c'est-à-dire celui des travailleurs des pays colonisés, le caoutchouc était et demeure synonyme de pauvreté.

Seuls les démunis portent des sandales en caoutchouc, utilisent les ustensiles en plastique, etc. « *L'Homme aux sandales de caoutchouc* » (Ho Chi Minh, le père de la révolution vietnamienne) représente ainsi la masse de ceux qui souffrent et luttent, non seulement dans le Vietnam coupé en deux, mais de même dans tous les pays encore dominés.

Les virtualités de la notion de « *caoutchouc* », dans la pièce, ne se limitent cependant pas à l'ébauche de la distinction exploités / exploités.

Le titre, derrière la figure de l'« un », porte le signe de la multitude. Il ne s'agit pas d'« un » homme en particulier, mais de « l' » homme dans sa dimension universelle.

L'article défini « l' », dans cet intitulé, est un signe de détermination complète parachevée par le complément du nom « aux sandales de caoutchouc », d'un homme du peuple à la fois singulier et commun, mais porteuse de généralisation démonstrative : c'est la majorité qui porte des

espadrilles en latex, celle des masses engagées dans un processus de transformation du cours de l'Histoire.

Nombreuses sont aussi les qualités de cette matière qui peuvent servir les intérêts des résistants, hier exploités dans les plantations de caoutchouc, et aller à l'encontre de ceux de l'ennemi venu d'ailleurs pour en tirer bénéfice sur une grande échelle.

Kateb les associe subtilement à celles du tigre (oncle Ho) qui arrive à bout de l'éléphant en lui lacérant le dos et en lui arrachant des lambeaux de chair (l'armée française, en partie, commandée par Alexandre, général fictif dans la pièce) grâce à son agilité, à sa souplesse (élasticité), à sa ruse.

**Le caoutchouc** des mots traduit, en quelque sorte, la complexité de la situation historico-politique et la flexibilité de la pensée des dirigeants nord vietnamiens extrêmement pragmatique : ils n'hésitent pas, par exemple, à proposer de dissoudre le Parti Communiste, (ce que dit la pièce), pour tenter de persuader les dirigeants du Sud Vietnam d'organiser des élections libres qui faciliteraient la réunification. Un pragmatisme confirmé également par les réponses appropriées qu'ils avancent sur le terrain de la confrontation militaire face à l'ennemi :

ONCLE HO

L'éléphant mourra.  
Il mourra d'épuisement  
Et d'hémorragie.

GÉNÉRAL ALEXANDRE

Dans ce pays de caoutchouc,  
Mes hommes crèvent  
Comme des pneus  
Et moi aussi  
Je suis crevé.

*Il quitte la scène. L'oncle Ho taille dans le pneu une semelle.*

ONCLE HO

Dans ce pays de caoutchouc,  
Les hommes et les arbres

Sont aussi souples que les  
tigres. Un pneu crevé peut aussi  
faire Des sandales pour les  
maquisards.

(page.76)

Les adresses du général Alexandre, qui ironise sur lui-même à partir d'un jeu de mots – une des constantes esthétiques de la pièce – né du caoutchouc.

Et celles de l'oncle Ho, métaphoriques et comparatives, où se retrouve, dans de nombreux termes ou verbes (pneu, crever, souple, arbre, faire des sandales), l'isotopie fondamentale, mise en relief, du « **caoutchouc** », circonscrivent à travers le sens figural, l'abattement de l'un et la détermination de l'autre.

Aussi être maquisard, c'est faire partie de la résistance, participer aux déplacements sur le terrain de la guérilla, donc combattre l'ennemi. La souplesse du caoutchouc permet ainsi à la révolution d'aller de l'avant, de se projeter dans un monde autre et porteur d'un avenir différent pour le peuple vietnamien.

## **1-2- Analyse des personnages :**

Les personnages dans « *L'Homme aux sandales de caoutchouc* » suscitent la curiosité du lecteur. En effet, les noms des personnages sont motivés. Nous retrouvons des noms de personnages illustres à côté de noms forgés de toutes pièces par l'auteur. Et souvent le nom de l'actant coïncide avec son programme. Certains désignateurs sont des instruments de destruction comme le Général Napalm, le Général Massue, le Général Cogne etc... Et certains sont inspirés de l'onomastique vietnamienne. la série de personnages aux noms métaphoriquement chargés, construits à partir de vocables (définis et porteurs de sens) de langue française ou métissés en utilisant le registre familier en symbolisant un univers social colonial et postcolonial difficile pour ce faire l'auteur à travailler sur la transformation de noms de personnage historique connus et en invente d'autres à partir de déterminants, de noms d'objets, d'animaux ou de situations assez connotatives, dont la somme de signifiants, à elle seule, représente une lecture intelligible, comique, choquante, pleine de dérision, parfois caricaturale dans sa manière de jouer avec ce que l'on veut présenter comme argumentaire idéologique (échanges entre le Président des États-

Unis et Alabama, un personnage représentant la communauté noire, dans une église, chap.VI, p. 185-196) des événements et de leur sens politique.

Et nous allons les passer en revue :

- L'appellation du **général Q Ky Tue**, ministre de l'intérieur qui fait son apparition, dans le *Maxim's bar* de Saïgon, (une élavée réplique de celui des Champs Élysées à Paris), donne le ton particulier et un des registres qui marquent esthétiquement la pièce.

La prononciation de la lettre majuscule « **Q** » est rendue, dans le contexte, phonologiquement péjorative.

Aussi dans le dernier chapitre l'auteur va changer le nom du général en **Q.K.C** à l'opposé du premier chapitre dans lequel on voit le général comme un homme sans morale ni scrupule un général omnipotent finissant huit chapitre après ou les dés semblent jetés (défaite presque annoncée) en **Q.K.C**. (en cul cassé, par terre, avec un nom réduit à trois lettres alphabétiques).

Une façon bien habile d'exprimer sans le dévoiler un soutien implicite à la révolution vietnamienne.

Une manière de produire de l'idéologique.

De plus, une brochette de généraux français (nous ne les citerons pas tous) sont également, à partir de leurs noms, brocardés dans « *L'Homme aux sandales de caoutchouc* », parmi lesquels, les généraux Decoq, Alexandre, Salon, Carrière, Massue, Napalm : quatre noms inventés et deux transformés.

**-Le Général Decoq** est forgé à partir de coq qui est le symbole de la France. Ainsi Decoq, qu'on peut traduire par « deux coqs », signifierait que deux France ne peuvent venir à bout du Vietnam, mais aussi que le général fait beaucoup de bruit pour rien, comme deux coqs qui uniraient, à l'aurore, leurs voix. Une ironie cinglante point également derrière le préfixe « De » de Decoq quand on sait que la bourgeoisie française, de vraie ou de fausse descendance aristocratique, aime faire précéder les noms de la préposition « de » (de Gaulle, de Lattre de Tassigny, d'Estaing, de Labordière, etc.). Mais le plus fort, dans la charge caustique portée indirectement par Decoq contre sa propre personne, est dissimulé derrière le symbole du coq lui-même. Celui d'une France campagnarde, orgueilleuse, fière, héroïque, ingénieuse et fertile.

Autant de qualités que devrait doublement posséder le général Decoq, et qui, dans les circonstances décrites, lui font défaut.

**-Le Général Alexandre** porte le nom d'Alexandre le grand qui avec ses qualités : sa volonté d'agir, sa violence, sa générosité, son imagination et son rêve de conquête ne peut pas se comparer avec notre générale dont les qualités se résume en un extrait dans les pages 82 et 83 du livre :

#### LE PÈRE MAILLOT

Je vous apporte une bonne nouvelle.

Le général Pai Chung Si

Vous offre trois cent mille hommes.

Il demande à venir combattre

A vos côtés, dans le Tonkin.

#### GÉNÉRAL ALEXANDRE

Vous appelez ça une bonne nouvelle !

Votre Pai Chung Si est traqué par les Rouges.

Si je le laisse passer,

Ils vont le suivre jusqu'ici.

Vous voyez un peu la salade.

Le monde entier va s'en mêler.

Non, je ne suis pas fou.

#### LE PÈRE MAILLOT, *se retirant* Et ça s'appelle Alexandre !

Dans cet extrais qui met en relief l'usage que fait Kateb des registres et de la dérision et de l'ironie, on voit la posture du père Maillot qui tend à montrer la part de l'Église dans la firme (au sens d'entreprise) colonialiste, et à esquisser un portrait négatif, peu reluisant, du général Alexandre : « Et ça s'appelle Alexandre ! », une formule assassine avec le pronom démonstratif neutre ça. Un « ça » (un rien) ne mérite pas de porter un nom aussi glorieux semble dire le père Maillot rembruni.

Ça indique que le général Alexandre hésite, à peur et ne fait pas preuve de tempérament, alors qu'Alexandre le Macédonien affronta Darius, l'empereur de Perse, avec une armée numériquement inférieure (5 fois moins d'effectifs).

-**Massue** est la transformation de Massu en arme de destruction .C'est un militaire français qui a réellement existé. Massu, un des généraux français les plus violents, est métamorphosé en « Massue » par l'ajout de la lettre « e », qui fait glisser le patronyme (l'identité) à un signifiant dont le signifié est lourd dans les deux sens : propre et figuré. En effet, Massu agit avec brutalité, comme une « massue », un outil particulièrement pesant. Il casse tout, n'hésite pas à faire fusiller dans la pièce.

-**Le général « Salon »** fait référence au vrai général Salan qui était à la tête de ceux que de Gaulle avait, dans un discours, au lendemain de leur aventureuse tentative de coup d'État en 1961 à Alger, dénommés « le quarteron de généraux ». En écrivant « Salon » au lieu de Salan, Kateb ironise de manière dialectique sur le sort de celui qui conspire vainement, confortablement installé dans un salon. N'ayant pas réussi au Vietnam, il va lamentablement échouer en Algérie.

-**Avec le général Carrière**, au nom performatif dans la pièce, toutefois, négativement (il n'essuie que des échecs), Kateb met à nu les ambitions des militaires qui ne s'intéressent qu'aux galons et à leurs consubstantiels privilèges.

-**Le Général Cogne** est la reprise de Cogny avec une légère modification pour en faire un procès de destruction /cogner/, Est un [officier général](#) français.

-**Le Général Napalm** est une pure invention de Kateb Yacine. Comme le napalm a été utilisé pendant la guerre du Vietnam, l'auteur en fait un actant pour dénoncer les méfaits de la guerre. L'actant coïncide avec l'arme de la mort. Il est réduit à sa fonction. Son nom à lui seul est synonyme de mort et de destruction.

A la fin de la pièce Kateb montre que la guerre est remportée par les vietnamiens donc on arrive au constat, ce que montre la pièce, que même l'usage intensif du napalm, comme arme de guerre, ne peut venir à bout du Vietnam.

-**Mohamed** : l'intérêt de la présence de Mohamed dans la pièce dépasse le motif de l'utilisation, par l'armée française, des Algériens (Mohamed les représente en quelque sorte à la fois par le prénom assez symbolique et le statut social : ce sont les pauvres qui portent le prénom du prophète), des Sénégalais et des Marocains contre les Vietnamiens. Il permet, comme à rebours, de situer, sur le terrain de la lutte, la prise de conscience politique, dont feront preuve beaucoup d'engagés volontaires.

De plus, Kateb met en relief le type de solidarité qui peut naître entre colonisés habilement dressés ou utilisés les uns contre les autres :

MOHAMED

Moi, les Viets,  
Je ne peux pas tirer sur eux,  
C'est plus fort que moi.  
Et quand je les vois Monter à l'assaut,  
Je suis fier, comme si c'étaient  
Des gens de mon village.

(Chap. III, p. 121.)

**-Ducolon** formé de "du" et de "colon". L'actant se distingue par la capture. Il prend les biens et supplante le propriétaire.

**-Commandant de La Force** : Une des propriétés de l'actant sert de désignateur.

**-Capitaine Blanc de Blanc** : Ce nom est la modification du Général Blanc, chef d'Etat-major de l'armée de terre qui est ici dédoublé pour dénoncer le racisme.

**-Bah Oh Dadaïe** : à l'origine il s'agit de Bao Dai empereur d'Annam. Le nom est transformé en interjections Bah Oh Da.

Quant à son **Général** il sera désigné par une onomatopée **Hue** utilisé d'ordinaire pour faire avancer un âne. D'ailleurs cet aspect sera réactivé d'une manière explicite. Il fera faire un "tour de piste" au couple Hue en leur disant :

"Hue ! Hue !  
Au trot ! Au galop !  
Hue ! Hue !"

( page 94.)

**-Analphabète** sera découpé en âne, alfa et bête et fera l'objet d'une fiction.

**-Vanucrème** est un personnage parodique qui forme système avec "Nu", « crème».-**Guigne** dont la signification est tirée du contexte. C'est un actant qui ne réussit pas.

**-Zorro** sera suivi d'une espèce de définition :

"Mon général, c'est impossible

Il n'y a pas plus brave que Zorro !"

(page 111.)

**-Lyautey** est un personnage historique connu pour son action au Maroc.

**-Beaufrais** est la modification de Beaufort qui a été le chef de la mission française. Beau et frais cadrent avec « guigne » et « vanucrème ».

**-Namarre** est la transformation de Navarre. Le nom est formé d'une phrase "n'a marre" exprimant la lassitude et l'échec. Ce même nom subira un autre changement. Il deviendra Mac Namara qui est le ministre de la guerre, page 165. Le désignateur sera aussi utilisé pour une stratégie qui est la ligne Namara.

**-Tournehaut** est à l'origine Letourneau qui est le chef des états associés.

**-Niquesonne** est la reprise de Nixon. Le nom est réécrit avec un jeu sur l'aspect phonique.

L'opération transforme le nom en deux procès de capture "nique" et "sonne". De par son désignateur, l'actant est une instance forme-sujet déterminée par le pouvoir du corps. Le nom sera décomposé en deux procès par le Colonel de l'Astre :

« Viens, mon Niquesonne,

Viens que je te nique,

Et que je te sonne ».

(page130.)

Il y a fracture et morcellement du nom. L'Autre est coupé en deux, son corps est oblitéré.

**- L'amiral Rat-d'Ford** est la transcription phonique de Radford nouveau chef de l'état-major. L'auteur a découpé le nom en rat de ford pour le comparé au rongeur sale et fouineur qu'il est.

- **Jaunesonne** est formé sur le modèle Niquesonne. Il s'agit du président Johnson. Le nom subit une deuxième transformation qui est l'inversion "sonnez les jaunes" avec une connotation raciste.
- **Le Général De l'Astre** est la déformation du général de Lattre de Tassigny, haut-commissaire et commandant en chef.
- **Mars** est une légère modification de Marx.
- **Lunine** de Lénine facilement identifiable.
- **Le Colonel Lancedalle** est purement imaginaire formé du procès /lancer/ et du substantif "dalle" qui figure une bombe. D'ailleurs l'actant simulera un bombardement.

## **2- Analyse thématique :**

### **2-1- La modestie du révolutionnaire :**

Dans ce paragraphe l'auteur expose un homme qui, malgré sa position de président de la République Démocratique du Vietnam (proclamée le 2 septembre 1945), reste plein d'humilité, ne se détache pas des masses, porte comme elles des sandales en caoutchouc et pourrait s'identifier à n'importe quelle personne de modeste condition dans le monde. Ce qui explique, quelque part, la légende de ce résistant qu'incarne le personnage de la pièce livrée par le dramaturge Kateb Yacine. Ainsi, nous pouvons lire dans le chapitre VII, p.217-218 :

*REPORTER, au public*

*Le président Ho Chi-Minh est célibataire. Son compagnon de tous les jours est le jardinier de sa résidence, et il porte toujours, ayant horreur du protocole, le même costume de toile, les mêmes sandales de caoutchouc : il a gardé sa vieille tenue de maquisard. Il gagne deux cent quarante dongs par mois, à peu près le prix d'une bicyclette. Ses ministres gagnent de cent quatre-vingts à deux cents dongs. Cette modestie est une leçon d'économie politique. C'est grâce à elle que tant de travailleurs ont pu avoir leurs bicyclettes. C'est la première chose qui m'a frappé à Hanoï: beaucoup de cyclistes, des camions, des véhicules militaires, ou d'utilité publique.*

### **2-2 Vision d'un monde meilleur :**

Dans le paragraphe qui va suivre l'auteur nous montre cette image un peu idéale de l'homme et de sa ville libérée, va dans la même foulée, en aparté, comparer Hanoï à Saïgon, ville située au Sud Vietnam. Ainsi, il décrit la capitale du Sud Vietnam non encore libérée comme une ville immonde de par la saleté de ses rues et de son niveau élevé de dépravation organisée et maintenue par les officiers supérieurs, trafiquants d'opium et mafieux :

Reporter :

*« D'où vient l'argent ? C'est le général Q Ky Tue, ministre de l'Intérieur et chef de la police, qui est le grand patron. Il a son pourcentage sur chaque bouteille qui passe. »*

(Chap. VII, p. 218).

Un descriptif comparatif qui montre, cependant, comment se construit diagonalement une forme d'idéologie textuelle. En effet, tout de suite après les propos du reporter entrent en action le général Q Ky Tue et ses acolytes dans le célèbre *Maxim's bar* de Saïgon. L'auteur, par la bande, indique que le choix, s'il y en a un à faire, s'impose de lui-même, et se situe du côté le plus propre au sens large du terme.

### **2-3 Le peuple (ou le mouvement révolutionnaire du Vietnam) :**

La salubrité des rues de Hanoï qu'on a vue dans le précédent sous thème (Ho Chi-Minh balaie, sur scène, avec le chœur) métaphorise d'une certaine manière celle, politique, des dirigeants du Nord Vietnam plus tournés vers les besoins de leur peuple. C'est ce que laisse entendre l'oncle Ho, dans une claire réplique, au général Giap :

*« Raison de plus pour commencer / Notre réforme agraire. / Plus de mille communes sont administrées par les paysans. / Les plus pauvres ont déjà reçu / Près d'un million d'hectares. / Nous avons brisé les entraves féodales. / En un mot, nous donnons la terre / À ceux qui la travaillent. / »* (Chap. II, p.86)

### **2-4 La barbarie du colonisateur :**

*"Il y avait des cadavres déjà bien affreux, ceux contre lesquels s'étaient acharnées les baïonnettes : les yeux sortis, le corps criblé, tout lardé, tout à trous. Et de grosses mouches à bœufs les mangeaient." page 28-29.*

#### CORYPHÉE

*Hélas, ils espéraient repousser les barbares  
Et ils vont à jamais rejoindre le monde des morts,  
Emportant leur haine inassouvie.*

( page.29)

Dans ces deux extraits L'envahisseur est une force qui détruit tout sur son passage, qui s'abat sur son objet par "arrosage". Les corps sont troués, "la tête cassée" ... Ce qui reste est laissé aux "mouches à bœufs", qui achèvent la destruction. Ces images rendent compte de la sauvagerie du pouvoir. Mais cela constitue surtout un renversement de situation. Les indigènes étaient traités de "sauvages" et ceux-là mêmes qui les qualifiaient comme tels agissent avec une sauvagerie extrême.

Cette stratégie de l'auteur est une forme de dénonciation par inversion. Le mot n'a pas la même signification. Appliqué aux indigènes le mot "sauvage" signifie naturel et contraire à civilisé. Appliqué au contexte de la guerre, il veut dire barbare et cruel. Et paradoxalement ceux qui se prétendent civilisés usent d'une sauvagerie et d'une barbarie inhumaine, car ils s'acharnent sur des cadavres.

## **2-5 l'impérialisme :**

On peut lire, dans la pièce : LE JUGE : *« Vous avez trahi / La France et le monde libre. / HENRI MARTIN: « Celui qui aime la liberté, / Ne l'aime pas seulement pour lui, / Mais aussi pour les autres. / La défense nationale / Doit se faire sur le sol de France, / Et non pas contre un peuple / Qui lutte pour être libre »*

(page.78).

A travers Les propos d'Henri Martin un ancien résistant condamné pour démoralisation des troupes françaises retournées au Vietnam, l'auteur nous montrent la guerre du Vietnam est présentée comme le combat-phare des peuples opprimés contre l'Occident impérialiste, et mettent aussi en relief une forme de crise des valeurs que l'Occident défend sélectivement en fonction des intérêts qu'elles voilent.

## **2-6 Le racisme :**

LANCEDALLE :

*« Beaucoup de Japonais  
Voyant courir dans les flammes  
Toute cette foule carbonisée  
Croyaient que les États-Unis  
Leur avaient envoyé  
Une division noire  
Recrutée à Harlem »*

( page.55-56).

À la cruauté, il adjoint une féroce ironie en métamorphosant les Japonais carbonisés en militaires noirs américains recrutés à Harlem, quartier par excellence des gens de couleur à New York. Derrière cette ironie. L'auteur dénonce le racisme et pose la question des droits civique

des noirs américains le dramaturge fait dire indirectement à Lancedalle comment le blanc recruteur peut utiliser le Noir pour tuer le Jaune.

Dans l'extrait 2 on peut lire

*"Ce n'est pas difficile :  
On tend une corde  
A chaque bout de rue,  
Et tous les nègres  
Qui passent par là  
Sont engagés d'office."*

page 30.

Nous assistons à une chasse à l'homme. Les colonisés sont recrutés sans être consultés, sous la pression et le chantage. Ils sont traités comme des animaux auxquels on tend un piège et qu'on embarque. En somme ils sont engagés de force. Pour dénoncer ce fait, l'auteur recourt à la parodie et au comique cynique que le lecteur perçoit dans l'espèce de rapport fait par l'officier.

## **2-7 La révolte paysanne :**

Nous pouvons lire dans cet extrait :

CHŒUR

*Jamais ils n'étaient venus sur un champ de bataille. Seuls les rizières et les buffles leur étaient familiers. Leur métier n'était pas la guerre.  
Simples habitants de la terre vietnamienne,  
Ils n'ont pas attendu d'être exercés aux dix-huit spécialités des armes.  
Ils n'ont pas appris l'ordre des quatre-vingt-dix batailles classiques.  
Ils avaient pour uniforme un lambeau de toile grossière,  
Et pour arme une pique de bambou.*

« *L'Homme aux sandales de caoutchouc* » p29.

Dans cette séquence l'auteur situe le combat et le courage des paysans vietnamiens c'est la révolution qui doit tout remuer de fond en comble. Pour cela il faut des moyens radicaux.

Ils n'hésitent pas à prendre les armes même si ils n'en n'avaient jamais vu.

## 2-8 Le communisme :

CHŒUR

*« L'armée rouge n'est pas  
Une armée comme les autres.  
Elle mène la guerre du peuple,  
Chasse les féodaux,  
Et donne la terre aux paysans »*

page 79.

Dans cette séquence l'auteur nous montre les valeurs inculqué par la partie communiste et son rôle dans la révolution : établir une démocratie, affirmer les droits de l'homme et les aspirations de la nation. Il nous montre les valeurs d'une révolution nationale, démocratique et populaire et dénonce le capitalisme.

Au niveau international le capitalisme s'oppose au communisme, au Vietnam les ouvriers s'attaquent aux bourgeois et en Chine les paysans affrontent les nationalistes dirigés par Tchang Kai-Chek. Dans la nouvelle idéologie, le chef tel Mao ou Ho Chi Minh n'instaure pas de hiérarchie. Ce sont des combattants comme les autres. Ce nouveau pouvoir est le contre-pied de l'ancien. Ainsi, le capitalisme par son abus de pouvoir a engendré le communisme dont les valeurs sont contraires aux anciennes prônant le non-partage des biens et l'esclavage. L'exemple type qui rend compte de cette situation est le "pousse-pousse", où un homme riche est porté par un autre qui est pauvre.

### 3- L'analyse pragmatique

Dans cette partie d'analyse, nous mettons l'accent sur les actes du langage et leurs répercussions sur les lecteurs ou les spectateurs. Nous avons relevé une série d'énoncés contenant des actes de langage.

Puis nous avons procédé à les analyser de façon à mettre en lumière les intentions de l'auteur par rapport aux thèmes évoqués.

#### - Les actes de langage dégagés dans les énoncés de Kateb Yacine :

(1) Trung Trac et sa sœur Trung Nhi arrivent dans un cimetière, suivis du chœur des paysans, armés d'arcs et de flèches. Trung Trac tombe à genoux devant une pierre tombale.

Trung Trac

*O mon époux !  
J'espérais avec toi  
Passer toute ma vie.  
Est-ce là ma couche nuptiale ?*

(p. 7)

L'acte de langage se range dans la catégorie des actes illocutoires à visée *assertif*, l'auteur nous montre la déception et le désespoir de la femme à cause de la mort de son mari. Cet énoncé véhicule une visée perlocutoire qui est la suivante : on voit qu'il y eut la mort d'un homme avec comme mobile la saisie des terres ou de biens ce que laisse entrevoir **Kateb** en entourant la veuve par le chœur des paysans l'auteur montre les raisons premières de la révolte paysanne.

(2) Entre le général Ma Yuan, une épée à la main. Un seigneur féodal s'incline devant lui

GENERAL MA YUAN

*Le redoutable fils du ciel  
Du haut de son trône à neuf marches  
M'a remis son épée.  
Tout seigneur féodal  
S'il veut garder son fief  
Doit se soumettre sans tarder  
À l'empereur de Chine.*

(p. 7)

Cet acte de langage est un acte illocutoire à visé *directif*, du fait que l'auteur a travers le Générale Ma Yuan met en relief la dictature de l'empereur de Chine, son pouvoir et son autorité envers les seigneurs féodaux

### (3) LE SEIGNEUR

*Je suis l'esclave de l'empereur.*

*(à un paysan)*

*Vends-moi ta part du ciel.*

(p. 7,8)

L'auteur accomplit un acte illocutoire *assertif*, L'auteur montre le dévouement aveugle des seigneurs féodal envers l'empereur de Chine, leur lâcheté et leur exploitation des paysans.

(4) Nous pouvons lire dans le chapitre VII, p. 217-218 :

REPORTER, au public

*Le président Ho Chi-Minh est célibataire. Son compagnon de tous les jours est le jardinier de sa résidence, et il porte toujours, ayant horreur du protocole, le même costume de toile, les mêmes sandales de caoutchouc : il a gardé sa vieille tenue de maquisard. Il gagne deux cent quarante dong par mois, à peu près le prix d'une bicyclette. Ses ministres gagnent de cent quatre-vingts à deux cents dong. Cette modestie est une leçon d'économie politique. C'est grâce à elle que tant de travailleurs ont pu avoir leurs bicyclettes. C'est la première chose qui m'a frappé à Hanoï : beaucoup de cyclistes, des camions, des véhicules militaires, ou d'utilité publique.*

L'auteur accomplit un acte illocutoire *assertif* dans le but est de faire sortir la modestie et l'humilité de l'oncle Ho. Malgré sa position de président du Vietnam, on pourrait l'identifier à n'importe quelle personne de modeste condition dans le monde Ce qui explique, quelque part, la légende de ce résistant qu'incarne le personnage de la pièce.

### (5) ONCLE HO

*L'éléphant mourra.*

*Il mourra d'épuisement*

*Et d'hémorragie.*

(page. 76)

L'auteur effectue un acte illocutoire ayant un but *promissif*, l'auteur montre la témérité et le courage du peuple vietnamien. Dans cette guerre, il ne s'agit pas simplement de l'usage d'armes létales, mais de beaucoup plus.

**(6) CHOEUR**

*Il est quatre heures du matin*

CORYPHEE

*L'oncle ho se réveille*

*A l'heure des balayeurs.*

L'ONCLE HO

*D'abord, la gymnastique.*

*Mouvement de l'oncle ho, qui se munit ensuite d'un balais et d'un arrosoir*

CHŒUR

*L'oncle HO vit comme nous.*

*Il balais sa cour,*

*Arrose les légumes,*

*Avale son bol de riz.*

CORYPHEE

*La même ration que nous.*

CHŒUR

*Mais il travaille plus que nous.*

*Nous voyons la lumière*

*A sa fenêtre, jusqu'à minuit.*

(page. 217)

L'auteur réalise un acte illocutoire a visé *assertif*, dans lequel il met en lumière la vie quotidienne des vietnamiens et de leur président. Cet énoncé véhicule une visée perlocutoire qui est la suivante : la vision politique des dirigeants du Nord Vietnam plus tournés vers les besoins de leur peuple.

(7) ALABAMA

J'ai déserté.  
Je suis un Viet  
A ma façon.  
(*Il tue l'officier.*)  
Que tous les Noirs américains  
Tuent leurs officiers,  
Et la guerre sera juste.

(chap. VII, p. 253)

Cet acte de langage se range dans la catégorie des actes illocutoires ayant un but *directif* du fait que l'auteur exprime sa trajectoire sur la question nodale des droits civique des noirs américains. Et leur solidarité avec les vietnamiens montre une image d'un destin collectif.

(8) CHŒUR

Quand le soleil se lève,  
Je me mets au travail.

CORYPHÉE

Quand le soleil se couche,  
Je vais me reposer.

CHŒUR

Je creuse le puits,  
Si je veux boire.

CORYPHÉE

Je laboure si je veux manger.  
Que viennent faire ici  
Le ciel et l'empereur ?

CHŒUR

Les féodaux du pays Viet  
Se sont ligués avec les Han.

CORYPHÉE

Ils veulent pour eux Toute la terre.

( Chap. I, p.8.)

L'auteur réalise un acte illocutoire a visé *assertif* qui montre le combat du peuple vietnamien et les causes fondamentales de la révolte paysanne ainsi la dénonciation de l'exploitation et la dépossession par les seigneurs féodaux et l'empereur.

**(9) pierre loti :**

*Plus personne à tuer. Alors les matelots, la tête perdue de soleil et de bruit, sortaient du fort et descendaient se jeter sur les blessés avec une espèce de tremblement nerveux. Ceux qui haletaient de peur, tapis dans les trous, qui faisaient les morts, cachés sous des nattes, qui râlaient en tendant les mains pour demander grâce, qui criaient ce han... han... d'une voix déchirante, ils les achevaient en les crevant à coup de baïonnette, en leur cassant la tête à coups de crosse. Il y avait des cadavres déjà bien affreux, ceux contre lesquels s'étaient acharnées les baïonnettes : les yeux sortis, le corps criblé, tout lardé, tout à trous. Et de grosses mouches à bœuf les mangeaient.*

Page 28.

L'auteur réalise un acte illocutoire ayant un but *assertif* qui lui permet de dénoncer de souligner les atrocités commises contre les paysans et de désigner le véritable camp de la barbarie.

**(10)**

On peut lire, dans la pièce :

*LE JUGE : « Vous avez trahi / La France et le monde libre.*

*HENRI MARTIN : « Celui qui aime la liberté, / Ne l'aime pas seulement pour lui, / Mais aussi pour les autres. / La défense nationale / Doit se faire sur le sol de France, / Et non pas contre un peuple / Qui lutte pour être libre »*

(Page.78).

L'auteur réalise un acte illocutoire ayant un but directif l'auteur met en lumière le droit à la liberté du peuple vietnamien. Cet énoncé véhicule une visée perlocutoire qui est la suivante :

Les propos de Martin mettent en relief une forme de crise des valeurs que l'Occident défend sélectivement en fonction des intérêts qu'elles voient.

### (11) GENERAL NAPALM

Bref je me résume  
Un petit toc à droite,  
Un grand toc-toc à gauche,  
Et le gros boum au centre  
Pour le boum je suis là.

Page.122

L'auteur réalise un acte illocutoire ayant un but promissif à travers lequel il explique la stratégie de guerre de la France .cet énoncé véhicule une visée perlocutoire celle d'un conflit menée par des guignols, où l'écart, entre le réel, autrement dit une guerre déjà perçue comme inévitablement perdue, et les vues déréalisées de l'esprit, semble incommensurable.

### (12) COLONEL LANCEDALLE :

Une lumière splendide  
Infiniment variée.

Page.55

A travers les propos de Lancedalle qui compare Hiroshima a un feu d'artifice ou à un arc-en-ciel l'auteur réalise un acte illocutoire *expressif* qui met en avant la cruauté du colonisateur et son esprit psychopathe.

### (13) Nguyen Ai Quoc "

On porte le cochon.  
L'homme, on le tient en laisse.  
Le policier  
"Tu vaux moins qu'un cochon"  
Nguyen Ai Quoc  
"Le prix de l'homme baisse,  
Quand il n'est pas en liberté."

Page 45.

L'auteur réalise un acte illocutoire ayant un but *assertif* qui montre qu'un pouvoir qui n'est pas assorti de limites n'élève pas l'homme, mais le rabaisse, là où il y a un pouvoir excessif, il y a perte de liberté et perte des valeurs humaines.

(14)

HENRI MARTIN : *au public*

*"Six cents personnes  
Sont rassemblées dans une cour.  
Les hommes sont torturés.  
Ensuite, on les massacre."  
"Les filles sont violées.  
Des femmes enceintes sont frappées  
Jusqu'à éclatement de l'abdomen."*

*Page 71.*

L'auteur réalise un acte de langage ayant un but *assertif* afin de dénoncer les atrocités commises envers les hommes et les femmes vietnamiennes.

## - Conclusion :

Nous avons constaté dans notre analyse lexicale, thématique et pragmatique que l'idéologie de l'auteur est présente dans son texte même si nous avons constaté l'absence de l'embrayeur « je » nous avons vu que « *L'Homme aux sandales de caoutchouc* » recèle comme titre une valeur connotative et une dimension symbolique remarquables, dépassant la renommée du président du Vietnam.

Nous avons vu que l'auteur, avec un mot simple qui est « le caoutchouc », en le mettant en accord avec le contexte immédiat (c'est-à-dire celui des travailleurs des pays colonisés, le caoutchouc était et demeure synonyme de pauvreté.) a su représenter ainsi la masse de ceux qui souffrent et luttent, non seulement dans le Vietnam coupé en deux, mais de même dans tous les pays encore dominés.

Cependant nous avons vu aussi Le titre, derrière la figure de l' « un », porte le signe de la multitude. Il ne s'agit pas d'« un » homme en particulier, mais de « l' » homme dans sa dimension universelle.

L'article défini « l' », dans cet intitulé, est un signe de détermination complète parachevée par le complément du nom « aux sandales de caoutchouc » – d'un homme du peuple à la fois singulier et commun –, mais porteuse de généralisation démonstrative : c'est la majorité qui porte des espadrilles en latex, celle des masses engagées dans un processus de transformation du cours de l'Histoire.

Comme nous avons aussi constaté dans un extrait page 76, Les adresses du général Alexandre, qui ironise sur lui-même à partir d'un jeu de mots – une des constantes esthétiques de la pièce – né du caoutchouc. Et celles de l'oncle Ho, métaphoriques et comparatives, où se retrouve, dans de nombreux termes ou verbes (pneu, crever, souple, arbre, faire des sandales), l'isotopie fondamentale, mise en relief, du « caoutchouc », circonscrivent à travers le sens figural, l'abatement de l'un et la détermination de l'autre.

Les personnages aussi ont joué un rôle important dans notre analyse car leurs noms sont motivés. On a retrouvé des noms de personnages illustres à côté de noms forgés de toutes pièces par l'auteur. Et souvent le nom de l'actant coïncide avec son programme. Certains désignateurs sont des instruments de destruction comme le Général Napalm, le Général Massue, le Général Cologne etc... Et certains sont inspirés de l'onomastique vietnamienne.

La série de personnages aux noms métaphoriquement chargés, construits à partir de vocables (définis et porteurs de sens) de langue française ou métissés en utilisant le registre familier ;symbolisant un univers social colonial et postcolonial difficile pour ce faire l'auteur à travailler sur la transformation de noms de personnage historique connus et en invente d'autres à partir de déterminants, de noms d'objets, d'animaux ou de situations assez connotatives, dont la somme de signifiants, à elle seule, représente une lecture intelligible, comique, choquante, pleine de dérision, parfois caricaturale dans sa manière de jouer avec ce que l'on veut présenter comme argumentaire idéologique des événements et de leur sens politique.

Cependant dans notre analyse thématique on a essayé de dégagé quelque sous thèmes ayant un lien avec le militantisme de Kateb Yacine. On a constaté que dans cet œuvre l'auteur dénonce le racisme l'impérialisme et les valeurs que l'Occident défend sélectivement en fonction des intérêts qu'elles voilent en passant par la barbarie du colonialisme par contre il met en lumière sa solidarité avec le peuple vietnamien leur courage et leur bataille afin d'obtenir le droit d'être libre.

D'autre part, les actes de langages illocutoires et perlocutoires utilisés par l'auteur, sont aussi un révélateur de sa présence implicite. Les actes illocutoires les plus fréquents sont les *assertifs* qui montrent les prises de positions de l'auteur envers les atrocités de guerre commise par le colonisateur ainsi que sa solidarité avec un peuple en quête de liberté.

Les actes perlocutoires les plus utilisés ont pour but de dénoncer, influencer, troubler le lecteur spectateur de l'injustice, la cruauté et les affreuseté commise par le colonisateur ainsi les sensibiliser a lutté contre toute forme d'oppression.

# *Conclusion générale*

## - Conclusion générale :

Au terme de cette recherche, nous pouvons dire que l'analyse du discours appartient à un domaine extrêmement complexe est difficile à cerner. Cette complexité est étroitement liée à la nature du discours qui ne se laisse pas appréhender facilement. L'analyse du discours peut être abordée selon plusieurs approches. Dans le cadre de notre objet d'étude sur le militantisme dans le théâtre de Kateb Yacine, nous nous sommes intéressés à l'analyse du discours en optant pour une analyse lexicale et une approche pragmatique. L'objectif de notre recherche est d'étudier les moyens linguistiques utilisés en faveur de l'engagement politique. Nous avons tenté à travers cette analyse du titre, des personnages et de quelque extrait de chapitre de la pièce « L'homme aux sandales de caoutchouc » à décortiquer les intentions communicatives et l'idéologie qui se dégagent du théâtre katebien.

Par ailleurs, le choix de notre sujet est motivé, de prime abord, par un grand souci de mettre en exergue L'approche idéologique adoptée par le dramaturge à travers un théâtre engagé qui transforme la scène en lieu de combat idéologique, politique et social, pour inciter les hommes à s'engager. Ainsi, l'ouvrage de Kateb Yacine « l'homme aux sandales de caoutchouc » que nous avons choisi comme objet d'étude est un choix occasionnel .en effet Dans cette pièce, le peuple vietnamien mène sa guerre de libération, il est présent vivant ; il est debout, combattant et héroïque. Kateb présente en effet, sa souffrance et son courage, son histoire et son déchirement, sa grandeur et ses faiblesses. ; Chose qui nous a conduits à mener une étude sur le discours de KATEB YACINE.

Le choix de notre corpus est dû de son contenu véhiculant une philosophie idéologique. Cela étant dit, cette œuvre a huit chapitre est un appel à la condamnation de la guerre elle-même ainsi qu'une lutte contre toute forme d'oppression. C'est pour cela que nous avons voulu étudier l'universalité de l'engagement de l'auteur de cette pièce contenue dans le discours d'un point de vue lexicale, thématique et pragmatique.

Notre analyse lexicale s'est focalisé premièrement sur le titre , en effet dans cette œuvre Kateb glorifie et magnifie ho chi Minh , on pourrait donc même appeler la pièce l'oncle ho ou ho chi Minh mais on a vu que L'Homme aux sandales de caoutchouc recèle comme titre une valeur connotative et une dimension symbolique remarquables, dépassant la renommée de celui qui est devenu président du Vietnam. Comme pour la notion de caoutchouc en la figurant dans une situation d'exploiteur/exploité nous avons vu que Kateb , a travers de mots simple plus en accord avec le contexte immédiat ) représente la masse de ceux qui souffrent et

luttent, non seulement dans le Vietnam coupé en deux, mais de même dans tous les pays encore dominés. On a vu donc Tout comme le caoutchouc, de par sa forte extensibilité, figure la tension qui soutient le mouvement d'ensemble d'une pièce, à rebondissements spectaculaires.

Par ailleurs on a constaté que les personnages dans « L'Homme aux sandales de caoutchouc » suscitent la curiosité du lecteur. en effet , à coté de personnage historique connus Kateb en invente d'autres à partir de déterminants, de noms d'objets, d'animaux ou de situations assez connotatives, dont la somme de signifiants, à elle seule, représente une lecture comique, choquante, pleine de dérision, parfois caricaturale dans sa manière de jouer avec ce que l'on veut présenter comme argumentaire idéologique des événements et de leur sens politique.

Deuxièmement, nous avons entrepris une analyse thématique qui a pour objectif de dégagé les sous thèmes ayant un lien avec l'esprit de révolte de Kateb Yacine. En effet de la révolte paysanne en passant par le communisme, les sous thèmes relevé mettent en lumière sa conception de la lutte des classes au sein d'une révolution anticoloniale.

Cela étant dit, dans une approche pragmatique, nous avons mis l'accent sur les actes du langage et plus précisément sur les forces illocutionnaires et leurs visées perlocutoires. Par le biais des actes illocutionnaires les plus représentatifs, nous avons constaté que l'auteur utilise des actes illocutoires assertifs. . Ses assertions illustre le combat millénaire des pays colonisé en quête de liberté .les actes perlocutoire utilisé par l'auteur sont dans le but de faire agir le lecteur / spectateur contre toute forme d'oppression.

Au final. Nous dirons qu'avec un rapport textualité/théâtralité « *L'homme aux sandales de caoutchouc* » démontre plus que toute autre pièce, la position idéologique internationale de son auteur qui a toujours lutté contre toute forme d'oppression, qui a toujours été hostile à toute résignation.

# *Références bibliographiques*

## Références bibliographiques :

### - Les ouvrages

- Austin, J.-L. (1970), *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil.
- Bakhtine M. (1984) : Esthétique de la création verbale, Gallimard.
- Baylon, C, (1996), Sociolinguistique, 2 éd. Collection Cursus, Editions Mehdi.
- Benveniste, E, (1974), *Problèmes de linguistique générale*, Tome2, Paris, Gallimard.
- Bourdieu P. (2001) : Langage et pouvoir symbolique, Seuil, coll. « Points Essais », n° 461.
- Bourdieu P.,(1982),*Ce que parler veut dire*, Paris, Fayard.
- Calas, F et Charbonneau, D, (2000), méthode de commentaire stylistique, Collection Cursus, Editions Mehdi.
- Dostie, G, (2004), Pragmaticalisation et marqueurs discursifs, Duculot
- Ducrot O, (1980), *Dire et ne pas dire, principes de sémantique linguistique*, Paris, Éditions Hermann.
- Ducrot O. (1980) : Les Mots du discours, Minuit.
- Ducrot O, 1984. Le dire et le dit, Paris, Minuit.
- Eluerd, R (1985). La Pragmatique linguistique, Nathan, Paris.
- Fallery B., Rodhain F., (2007) « Quatre approches pour l'analyse de données textuelles : lexicale, linguistique, cognitive et thématique », *Congrès de l'AIMS, XVIe Conférence internationale de management stratégique*, Montréal.
- Freud Sigmund, (1998), *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, Paris, Gallimard
- Grevisse, M, (1982), Le Français Correct, guide pratique, Duculot.
- Greimas A.-J, (1966), *Sémantique structurale*, Dunod, Paris.
- Guillaume, G (1973). Principes de linguistique théorique, recueil de textes inédits publiés sous la direction de R. Valin, Presses de l'Université Laval, Québec et Editions Klincksieck, Paris.
- Jakobson, R (1963). Essais de linguistique générale, Paris, Editions de minuit.
- Jakobson R. (1973) : Questions de poétique, Seuil.
- Kerbrat-Orecchioni, C, (2008), *Les actes de langage dans le discours*, Armand Collin, 2008.
- Kerbrat-Orecchioni, C, (1990), *Les interactions verbales*, I, Paris, Armand Colin.

- Kerbrat-Orecchioni, C, (1986), *L'implicite*, Paris, Armand Colin.
- Martinet, A, (2008), *Eléments de linguistique générale*, Armand Collin.
- Maingueneau, D. (1993), « Analyse du discours et archive », *Semen*, 08, Configurations discursives.
- Maingueneau, D, (1984). *Genèses du discours*, Liège, Mardaga.
- Maingueneau, D. (1991). *L'analyse du discours, Introduction aux lectures de l'archive*, Paris, Hachette.
- Maingueneau, D. (1993). *Le contexte de l'œuvre littéraire*, Paris, Dunod.
- Maingueneau, D. (1987). *Nouvelles tendances en analyse du discours*, Paris, Hachette.
- Moeschler, J. (1985), *Argumentation et conversation. Eléments pour une analyse pragmatique du discours*, Paris, Hatier.
- Moeschler, J. (1982), *Dire et contredire Pragmatique de la négation et acte de réfutation dans la conversation*, Berne, Lang.
- Moeschler, J. (1990), *Théorie des actes de langage et analyse de conversation*, in Charolles,
- Mortureux Marie-Françoise, (1997), *La Lexicologie entre Langue et Discours*, Paris, Sedes, Coll. Campus.
- Searle.J.R, (1972), *Les actes de langage : Essai de philosophie du langage*, Herman
- Mémoire de master, fares lounis, *Analyse discursive de la xénophobie dans « Le Suicide Français » d'Eric Zemmour*
- Sabiha Boukhelouf (1997). Thèse de doctorat. *Les instances énonçantes dans l'œuvre écrite de Kateb Yacine*.
- Azouz Ali Ahmed(2014), l'écriture contre l'oubli hétérogénéité et socialité dans l'œuvre de Kateb Yacine.
- Alger républicain- el adib, YACINE.( Kateb Yacine l'homme aux sandales de caoutchouc, B.Lebdai , p 47/52).
- Kateb Yacine, l'homme aux sandales de caoutchouc, EDITIONS DU SEUIL

## **Les Dictionnaires**

- Dubois, J, Marcellesi J-B et Mével J-P. *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*(1994), Paris, Larousse
- Moeschler, J. Reboul, Anne (1994), *Dictionnaire encyclopédique de pragmatique*, Paris, - Seuil.

-Rey, A et Chantreau, S. *Dictionnaire des Expressions et Locutions* (1993), Paris, Le Robert.

-Rey, A, Rey-Debove, J et Paul Robert, (2010), *Le Nouveau Petit Robert*, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française Paris, Le Robert.

-Patrice Pavis, dictionnaire du théâtre (2002)

-Michèle Corvin, dictionnaire encyclopédique du théâtre a travers le monde, BORDAS

## **Sito-graphie**

-<https://www.cairn.info/revue-langage-et-societe-2012-2-page-15.htm>

- <http://www.analyse-du-discours.com/l-approche-pragmatique>

- [http://www.reflexiondz.net/Kateb-Yacine-un-theatre-agitateur\\_a19441.html](http://www.reflexiondz.net/Kateb-Yacine-un-theatre-agitateur_a19441.html)

## **Vidéographie**

- Kateb Yacine \_ écrivain public \_ <https://www.youtube.com/watch?v=9nUNqOXLomc>

- Kateb Yacine - Poète en trois langue - 2001 - Stéphane Gatti \_  
<https://www.youtube.com/watch?v=xJ50ZccUhnY>

POINTS

**Kateb Yacine**

**L'homme aux sandales de caoutchouc**

La guerre du Vietnam vient d'éclater. Dans un face à face dramatique et démultiplié, Français et Vietnamiens, Vietcongs et Américains s'affrontent par la parole et par le sang, étapes nécessaires vers la libération.

Une scène de théâtre, quelques hommes et des chœurs parlés suffisent ici à faire résonner de mille façons la guerre dans ce qu'elle a d'universellement tragique.



*« L'homme que tout un peuple appelle  
L'homme qui ne dort pas beaucoup  
Il marche dans nos rêves  
L'homme aux sandales de caoutchouc. »*

Kateb Yacine (1929-1989) est l'un des principaux fondateurs de la littérature maghrébine moderne de langue française. Il est notamment l'auteur de *Nedjma*, *Le Polygone étoilé* et *Le Cercle des représailles*, également disponibles en Points.

*« Le plus grand et le plus brillant des auteurs algériens. »*

*Libération*



[www.lecerclepoints.com](http://www.lecerclepoints.com)

Photo auteur : © D.R.

Couverture : © John Lund/Getty Images

Éditions Points, 25 bd Romain-Rolland, Paris 14

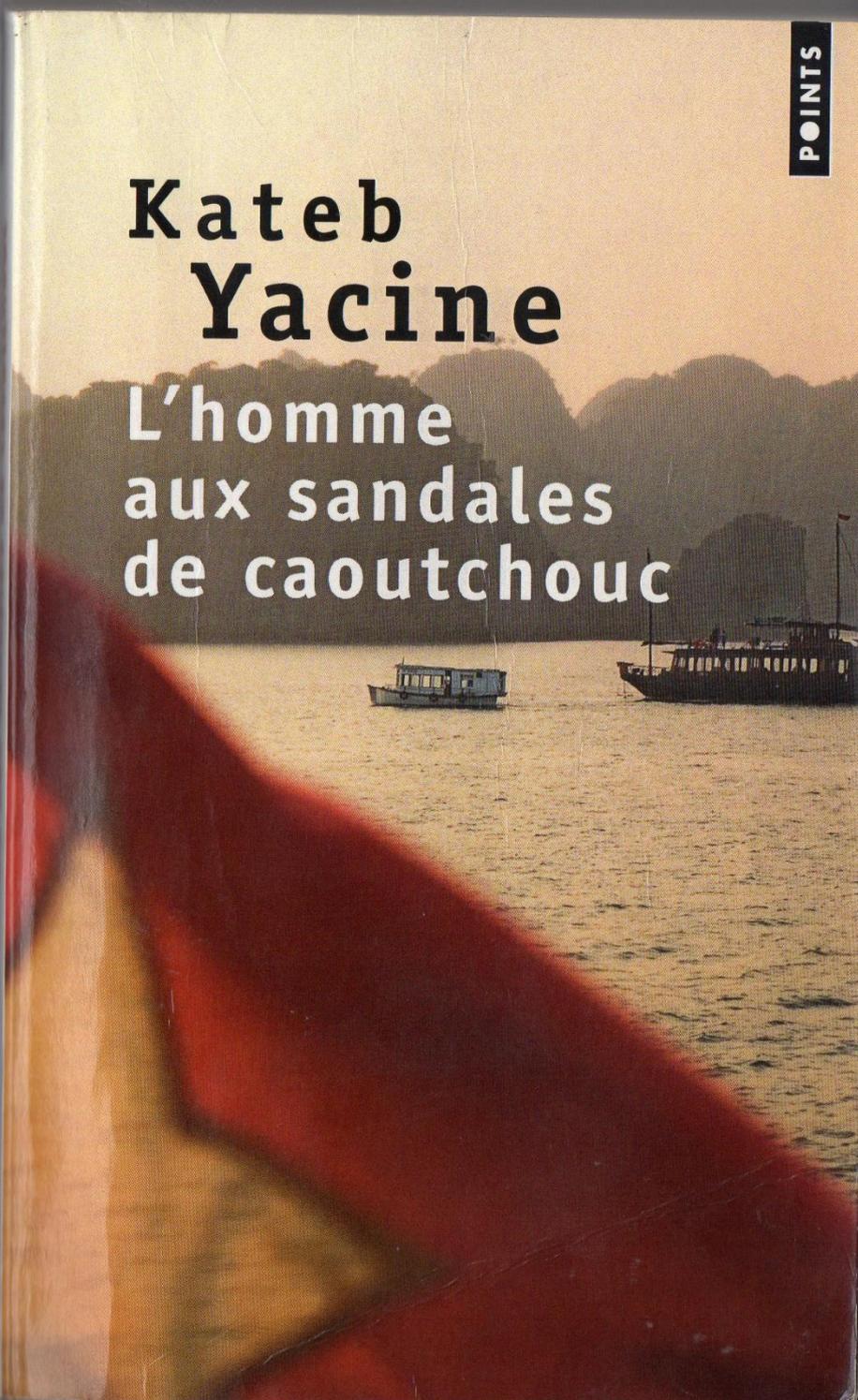
ISBN 978.2.02.052603.6/Imp. en France 10.01

7,30 €

POINTS

# Kateb Yacine

L'homme  
aux sandales  
de caoutchouc



## Le corpus

ONCLE HO

L'éléphant mourra.

Il mourra d'épuisement

Et d'hémorragie.

GÉNÉRAL ALEXANDRE

Dans ce pays de caoutchouc,

Mes hommes crèvent

Comme des pneus

Et moi aussi

Je suis crevé.

*Il quitte la scène. L'oncle Ho taille dans le pneu une semelle.*

ONCLE HO

Dans ce pays de caoutchouc,

Les hommes et les arbres

Sont aussi souples que les tigres. Un

pneu crevé peut aussi faire Des

sandaes pour les maquisards.

*(L'Homme aux sandales de caoutchouc, p.76)*

LE PÈRE MAILLOT

Je vous apporte une bonne nouvelle.

Le général Pai Chung Si

Vous offre trois cent mille hommes.

Il demande à venir combattre

A vos côtés, dans le Tonkin.

GÉNÉRAL ALEXANDRE

Vous appelez ça une bonne nouvelle ! Votre Pai Chung Si

Si je le laisse passer.

MOHAMED

Moi, les Viets,  
Je ne peux pas tirer sur eux,  
C'est plus fort que moi.  
Et quand je les vois  
Monter à l'assaut,  
Je suis fier, comme si c'étaient  
Des gens de mon village.

*(L'Homme aux sandales de caoutchouc, chap. III, p. 121.)*

L'EMPREUR :

"Hue ! Hue !  
Au trot ! Au galop !  
Hue ! Hue !"

*« L'Homme aux sandales de caoutchouc » page 94*

LE COLONEL

"Mon général, c'est impossible  
Il n'y a pas plus brave que Zorro !"

*« L'Homme aux sandales de caoutchouc » page 111.*

COLONEL DE L'ASTRE

"Viens, mon Niquesonne,  
Viens que je te nique,  
Et que je te sonne."

*« L'Homme aux sandales de caoutchouc » page 130.*

Reporter :

*« D'où vient l'argent ? C'est le général Q Ky Tue, ministre de l'Intérieur et chef de la police, qui est le grand patron. Il a son pourcentage sur chaque bouteille qui passe. » (Chap. VII, p. 218).*

C'est ce que laisse entendre l'oncle Ho, dans une claire réplique, au général Giap : *« Raison de plus pour commencer / Notre réforme agraire. / Plus de mille communes sont administrées par les paysans. / Les plus pauvres ont déjà reçu / Près d'un million d'hectares. / Nous avons brisé les entraves féodales. / En un mot, nous donnons la terre / À ceux qui la travaillent. / » (chap. II, p.86)*

CORYPHÉE

*Hélas, ils espéraient repousser les barbares  
Et ils vont à jamais rejoindre le monde des morts,  
Emportant leur haine inassouvie.*

*(L'Homme aux sandales de caoutchouc, p.29)*

LE JUGE : *« Vous avez trahi / La France et le monde libre. / HENRI MARTIN: « Celui qui aime la liberté, / Ne l'aime pas seulement pour lui, / Mais aussi pour les autres. / La défense nationale / Doit se faire sur le sol de France, / Et non pas contre un peuple / Qui lutte pour être libre » (p.78).*

LANCEDALLE :

*« Beaucoup de Japonais  
Voyant courir dans les flammes  
Toute cette foule carbonisée  
Croyaient que les États-Unis  
Leur avaient envoyé  
Une division noire  
Recrutée à Harlem »*

*(p.55-56).*

*"Ce n'est pas difficile :  
On tend une corde A chaque bout de rue,  
Et tous les nègres Qui passent par là  
Sont engagés d'office."*

page 30.

## CHŒUR

*Jamais ils n'étaient venus sur un champ de bataille. Seuls les rizières et les buffles leur étaient familiers. Leur métier n'était pas la guerre.*

*Simple habitants de la terre vietnamienne,*

*Ils n'ont pas attendu d'être exercés aux dix-huit spécialités des armes.*

*Ils n'ont pas appris l'ordre des quatre-vingt-dix batailles classiques.*

*Ils avaient pour uniforme un lambeau de toile grossière,*

*Et pour arme une pique de bambou*

*« L'Homme aux sandales de caoutchouc » p29.*

## CHŒUR

« L'armée rouge n'est pas  
Une armée comme les autres.  
Elle mène la guerre du peuple,  
Chasse les féodaux,  
Et donne la terre aux paysans »

*« L'Homme aux sandales de caoutchouc » page 79.*

## Trung Trac

O mon époux !  
J'espérais avec toi  
Passer toute ma vie.  
Est-ce là ma couche nuptiale ?

*(L'Homme aux sandales de caoutchouc, p. 7)*

## GENERAL MA YUAN

Le redoutable fils du ciel  
Du haut de son trône a neuf marches  
M'a remis son épée.  
Tout seigneur féodal

S'il veut garder son fief  
Doit se soumettre sans tarder  
A l'empereur de Chine.

*(L'Homme aux sandales de caoutchouc, p. 7)*

LE SEIGNEUR

Je suis l'esclave de l'empereur.

(à un paysan)

Vends-moi ta part du ciel.

*(L'Homme aux sandales de caoutchouc, p. 7,8)*

le chapitre VII, p. 217-218 :

REPORTER, au public

*Le président Ho Chi-Minh est célibataire. Son compagnon de tous les jours est le jardinier de sa résidence, et il porte toujours, ayant horreur du protocole, le même costume de toile, les mêmes sandales de caoutchouc : il a gardé sa vieille tenue de maquisard. Il gagne deux cent quarante dong par mois, à peu près le prix d'une bicyclette. Ses ministres gagnent de cent quatre-vingts à deux cents dong. Cette modestie est une leçon d'économie politique. C'est grâce à elle que tant de travailleurs ont pu avoir leurs bicyclettes. C'est la première chose qui m'a frappé à Hanoï : beaucoup de cyclistes, des camions, des véhicules militaires, ou d'utilité publique.*

ONCLE HO

L'éléphant mourra.

Il mourra d'épuisement

Et d'hémorragie.

*(L'Homme aux sandales de caoutchouc, p. 76)*

CHOEUR

Il est quatre heures du matin

CORYPHEE

L'oncle ho se réveille

A l'heure des balayeurs.

L'ONCLE HO

D'abord, la gymnastique.

*Mouvement de l'oncle ho, qui se munit ensuite d'un balais et d'un arrosoir*

CHŒUR

L'oncle HO vit comme nous.

Il balais sa cour,

Arrose les légumes,

Avale son bol de riz.

CORYPHEE

La même ration que nous.

CHŒUR

Mais il travaille plus que nous.

Nous voyons la lumière

A sa fenêtre, jusqu'à minuit

*(L'Homme aux sandales de caoutchouc, p. 217)*

ALABAMA

J'ai déserté. Je suis un Viet A ma façon.

*(Il tue l'officier.)*

Que tous les Noirs américains

Tuent leurs officiers,

Et la guerre sera juste.

*(L'Homme aux sandales de caoutchouc, chap. VII, p. 253)*

CHŒUR

Quand le soleil se lève,

Je me mets au travail.

CORYPHÉE

Quand le soleil se couche,

Je vais me reposer.

CHŒUR

Je creuse le puits,  
Si je veux boire.

#### CORYPHÉE

Je labore si je veux manger.  
Que viennent faire ici  
Le ciel et l'empereur ?

#### CHŒUR

Les féodaux du pays Viet  
Se sont ligués avec les Han.

#### CORYPHÉE

Ils veulent pour eux Toute la terre.

*(L'Homme aux sandales de caoutchouc, chap. I, p.8.)*

#### **pierre loti :**

*Plus personne à tuer. Alors les matelots, la tête perdue de soleil et de bruit, sortaient du fort et descendaient se jeter sur les blessés avec une espèce de tremblement nerveux. Ceux qui haletaient de peur, tapis dans les trous, qui faisaient les morts, cachés sous des nattes, qui râlaient en tendant les mains pour demander grâce, qui criaient ce han... han... d'une voix déchirante, ils les achevaient en les crevant à coup de baïonnette, en leur cassant la tête à coups de crosse. Il y avait des cadavres déjà bien affreux, ceux contre lesquels s'étaient acharnées les baïonnettes : les yeux sortis, le corps criblé, tout lardé, tout à trous. Et de grosses mouches à bœuf les mangeaient.*

#### **GENERAL NAPALM**

Bref je me résume  
Un petit toc à droite,  
Un grand toc-toc à gauche,  
Et le gros boum au centre  
Pour le boum je suis là.

*(L'homme aux sandales de caoutchouc P.122)*

COLONEL LANCEDALLE :

*Une lumière splendide  
Infiniment variée.*

(L'homme aux sandales de caoutchouc P.55)

Nguyen Ai Quoc "

On porte le cochon.  
L'homme, on le tient en laisse.

Le policier

"Tu vau moins qu'un cochon"

Nguyen Ai Quoc

"Le prix de l'homme baisse,  
Quand il n'est pas en liberté."

(L'homme aux sandales de caoutchouc page 45.)

HENRI MARTIN : *au public*

*"Six cents personnes  
Sont rassemblées dans une cour.  
Les hommes sont torturés.  
Ensuite, on les massacre."*

*"Les filles sont violées.  
Des femmes enceintes sont frappées  
Jusqu'à éclatement de l'abdomen."*

*Page 71*