



**Résumé :** *Le premier théâtre écrit en langue française de Kateb Yacine puise dans le fond linguistique populaire d'arabe dialectal, autant pour en prendre les dictons, les formules, que les caractères de l'oralité. Kateb s'est révélé traducteur et interprète imaginatif ; il a créé un pont entre les expressions populaires des langues arabe et française, et par delà, entre les cultures. Si Kateb fait entendre dans son théâtre un bilinguisme choisi, il en a étendu la portée, l'a enrichi d'images originales pour sa propre création poétique.*

**Mots-clés :** *Traductions - ressemblances - interlangues - arabe/français - expressions populaires - oralité - images katébiennes.*

**Abstract:** *The first drama written by Kateb Yacine in French draws from the popular linguistic fund of dialectal Arabic, to get the sayings, formulas, and the characteristics of orality. Kateb has proven to be a translator and an imaginative interpreter; he has created a bridge between the popular expressions of Arabic and French, between cultures. He shows in his drama a chosen bilingualism, of which he has widened the scope in his own poetic creation, rich with original images.*

**Keywords:** *translations - interlanguage - resemblance - Arabic/French - popular expressions - orality - Katebian images.*

**المخلص:** *إتعمد كاتب ياسين في مؤلفاته المسرحية الأولى المكتوبة باللغة الفرنسية على التراث اللغوي الشعبي للهجة العامية سواء تعلق الأمر بالأمثال، الصيغ أو مميزات الشفوية. مثبتا بذلك أنه مترجم مبدع استطاع إقامة جسر بين التراكييب الشعبية للغتين العربية و الفرنسية و من ذلك بين الثقافتين. لم يكتفي كاتب ياسين بانتهاج هذه الازدواجية اللغوية المختارة في مسرحه، بل ذهب إلى أبعد من ذلك بإثرائه بصور أصيلة من إبداعه الشعاري الشخصي.*

**الكلمات المفتاحية :** *التراجم - التشابه - بين لغوي - عربي/فرنسي - الصيغ الشعبية - الشفوية - الصور الكاتبية.*

Du langage théâtral, en ses deux manifestations du verbe et du corps, je mettrai l'accent sur ce qui agit sur la chaîne du dire et de l'écoute, de la transmission et de l'action. Je m'intéresserai à la bi-langue de Kateb Yacine dans son théâtre publié en 1959, et celui mis en forme dans les années 70, comme mixe de français et d'arabe traduit, mais aussi d'oralité dans son écriture. Car le poète

dramatique se nourrit du contact des langues pour « déchiffrer », « traduire » quelques unes des réalités de l'Algérie linguistique, culturelle, et ses Histoires, pour les déployer ensuite dans une expression originale qui répercute sa perception déchirée de poète- voyant, impliqué. Et « *Qu'est ce qu'un poète, écrit Baudelaire, si ce n'est un traducteur, un déchiffreur ?* » (1993, OC. T.II)

Kateb Yacine a souhaité produire un théâtre populaire dès ses premières pièces, et sa pratique des langues l'indique assez : la visibilité du parcours de l'auteur dramatique qui montre un avant d'écriture en langue française depuis 1959, avec *Le Cercle des représailles*, édité au Seuil, puis un après, d'élaboration collective en arabe vernaculaire à partir des années 70, ne rend pas suffisamment compte de la permanence du souci de l'auteur dramatique d'une communication théâtrale en direction d'un public algérien qui pratique les deux langues parlées arabe et française. Dès les premières pièces de Kateb, nous constatons que la langue arabe couve sous le français qu'elle contribue à refaçonner et enrichir. En effet, les premières pièces de Kateb Yacine se lisent à la fois dans leur langue d'écriture et de publication, le français, et dans la traduction des expressions populaires de langue arabe qui résument la morale des situations, ou ponctuent les textes des personnages. Le lecteur bilingue, attentif, lit le texte dramatique en français et, spontanément, le pense dans la langue arabe dont il retrouve les dictons, et cerne avec plus de précision le travail de l'auteur qui réfléchit sur les langues dont il dispose et en fait un nouvel usage.

Le premier théâtre écrit en langue française de Kateb souligne quelques façons de parler des Algériens du nord du pays, leur syntaxe modelée sur les rythmes de l'oral, les renvois à des formes de pensée particulières, ses références culturelles, historiques.... Dans le même temps, Kateb Yacine constitue un fonds formulaire commun aux langues arabe et française. Il est partiellement figé, réemployable en tous lieux et tous temps, en une économie de la pensée/ expression qui caractérise le dit proverbial, populaire. Cependant, Kateb ne s'y restreint pas. Il y puise, y trouve une véritable fécondité littéraire. Ce travail n'obéit pas à de pures considérations esthétiques chez Kateb Yacine. Son langage dit le monde, le monde entier, tel qu'il le perçoit. Dans la première pièce tragique du recueil théâtral du *Cercle des représailles*, *Le Cadavre encerclé*, Kateb Yacine dénonce la violence coloniale et en déploie la narration- dramatisation par les personnages de la casbah. Le personnage principal, Lakhdar, prévient le lecteur de l'importance des mots dits, leur poids, et leur pouvoir, page 51 :

« *Le moindre mot  
Pèse plus qu'une larme* ».

### Le dit de la violence

La narration de la violence dans *Le Cadavre encerclé* se dit d'abord dans l'espace d'une casbah, « rue des Vandales », le temps d'une manifestation. Elle rend compte d'une pensée-en-traduction, toute en épaisseur, dédoublée, qui parle de soi, colonisé, à l'Autre, colonial, en joignant les temps. La voix populaire se fait entendre dans l'exprimé commun aux langues arabe et française en contact. Le verbe permet de visualiser des situations chocs.

Ainsi, page 49, les habitants de la rue des Vandales « tomberont comme des mouches »<sup>1</sup> dans l'affrontement entre manifestants et forces coloniales. La comparaison animalière cible le nombre de victimes et relève la dévalorisation du simplement humain. La violence s'étend au quotidien des personnages ; l'espace privé n'est évidemment pas épargné: page 56, le personnage Nedjma menace son beau-père de lui « broyer les dents », révélant par la menace de brutalité corporelle, l'absorption du climat ambiant, et le déchirement d'une société, ses ruptures. Extérieurs et intérieurs sont comme vases communicants dans l'intégration ou les réponses à la violence qui désagrège le tissu social, les valeurs, et son expression par le biais du corps cassé.

Ceci n'occulte pas le fait que la citation de parlers populaires remplit pleinement une fonction de témoignage-dénonciation à laquelle souscrit totalement l'auteur qui voile momentanément sa voix propre pour donner la parole à ses héros qui parlent pour la multitude.

La dimension anthropologique, révélée à travers les faits de langue, a été travaillée par Kateb qui produit de nouvelles significations en faisant passer les expressions de l'arabe dialectal vers le français : la traduction devient alors interprétation- extension poétique créatrice d'un univers propre à l'auteur.

### Langages féminins/masculins

La traduction connaît un prolongement très intéressant dans la création katébieenne d'images inédites, par ses jeux de superpositions, interactions et extensions des significations formulaires. L'imaginaire katébieen se nourrit de l'expressivité de l'arabe populaire en creusant dans les effets d'étrangeté de la traduction. Les exemples textuels de la langue sexuée, des femmes, puis des hommes, et ses nouvelles matérialisations dans le langage de l'auteur sont parlants.

Exemple du parler féminin dans *Le Cadavre encerclé* ou la curieuse mise en relation formulaire entre animalité et féminité remarquable :

Page 63, la mère dit à propos de ses filles: « *J'ai laissé grandir les lionnes* ». On comprendrait spontanément par le mot « lionnes », la sauvagerie ou le bilan d'une éducation maternelle. Pourtant, dans le langage féminin populaire, le mot « lionnes » s'emploie pour valoriser la beauté des jeunes filles. Mais la formule affecte le corps féminin, son identité.

La traduction katébieenne creuse ce filon de l'altérité, et se l'approprie au point que pour ses lecteurs, elle est auto-référentialité du Livret katébieen. L'expression populaire est sans doute à l'origine du travail katébieen sur les métaphores de ses personnages féminins, et ses transformations. Beauté et sauvagerie s'associent dans le brassage des langues; l'analogie crée dans le langage-univers katébieen le personnage métamorphique Nedjma, femme, étoile, animal, roc... et, par delà, réactive le fonds archétypal de la Femme sauvage actualisé par Nedjma dans les pièces qui succèdent au *Cadavre encerclé*.

Kateb Yacine s'appuie sur le parler féminin pour y inscrire sa propre conscience de la marche du temps : en effet, il réoriente le propos en inversant sa direction. Dans la formule du personnage : « ankabar binti allaba », toute d'intentionnalité positive s'inscrit dans une perspective temporelle présent/futur. La traduction-adaptation katébiennne procède du récapitulatif en lieu de devenir. Le dit se fige, et s'assombrit. L'orientation naturelle de l'expression féminine, n'existe plus chez Kateb. Ce n'est pas seulement une autre conscience linguistique. L'exemple rend compte d'un regard porté sur le féminin sauvage dans l'histoire, entre refus de sa dimension hors norme, et reconnaissance de son apport créatif, nourricier, en profondeur, du féminin. La nouvelle formule de l'auteur englobe ce qui porte le féminin, l'archétype de la femme sauvage. Il l'a personnifié dans la dernière pièce du *Cercle des représailles*, intitulée *Les Ancêtres redoublent de férocité*. La formulation même du nom de son personnage, La Femme sauvage, n'a pas fait l'objet de traitement particulier eu égard à ce que rapportent les histoires anciennes dont il rapporte les échos dans sa pièce.

Les mots katébiens disent un corps-langue retrouvé, une histoire culturelle dont le sens s'est amoindri ou perdu, et que le poète rappelle par son personnage de Femme sauvage marqué, marginal, fascinant qui rencontre incompréhensions, comportements de prédateurs, ou tentatives de contraintes de soumission. Le personnage katébienn réactualise la femme louve immémoriale. Kateb Yacine mêle sa voix au chœur de femmes qui vont la voir, deviennent ses suivantes, et sont en quête de son savoir. Il inscrit leur démarche dans la période de la lutte anti- coloniale. Il fait de ces personnages féminins, des guerrières.

La rencontre langue familière de femme/langue d'auteur joint les cultures, ancienne, et individuée, présente de l'écouter qui transmet, crée, et fait part des commentaires des différents témoins et acteurs de l'histoire en marche.

Les exemples du parler masculin sont les plus nombreux dans les pièces de l'auteur. Les expressions populaires dicibles autant en français qu'en arabe populaire qui réfèrent à un univers masculin de la « parole vraie », parole-capital (« al kalma hia ras al mal », dit-on), s'entendent dans le contexte de guerre de la pièce *Le Cadavre encerclé*. Valeurs intériorisées et anti- valeurs sociales se trouvent confrontées dans une théâtralisation de la duplicité, de la trahison et dans le passage des langues qui parlent du code de l'honneur. Comme dans la traduction de l'indignité, du mot « nif » (nez) de la page 130 :

« les traitres n'ont pas de nez ».

Dans une interview accordée à Lia Lacombe pour *Les Lettres françaises* (1962), Kateb dit qu'il faudrait « donner la possibilité au peuple tout entier de s'exprimer » ; ce qu'il met en pratique en travaillant des socio- langues saisies dans leur expression des ruptures.

**La saisie katébiennne des expressions, syntaxe, rythme de l'oralité dans son théâtre**

Ce sont les pièces satiriques qui réemploient le plus les expressions orales,

populaires, leur sens, leur travail sur le rythme et les sons. Dans un texte écrit en langue française de la pièce *Mohamed prends ta valise* de Kateb Yacine, nous avons relevé une tirade d'un des personnages, Visage de prison, qui puise dans le terroir-langue et où il commente la vie des émigrés en France :

« *Celui qui marche à pied  
Il marche par ci  
Il court par là  
Le vent qui l'amène l'emporte  
Celui qui marche à pied* ».

Le texte traduit des expressions familières d'arabe dialectal, assemblées en un tout cohérent, très efficace du point de vue de la communication. Le dicton intégré au discours de Visage de prison « le vent qui l'amène l'emporte » qui habituellement signifie l'inconstance de l'individu, est réorienté dans le contexte discursif, pour devenir non plus sentence, jugement, mais image de la désorientation, de la difficulté de la vie, et de la pauvreté d'un personnage sans qualifications professionnelles, ni soutiens.

La désignation « Visage de prison » est une des appellations populaires qui circulaient et que Kateb a repris ; elle laisse entendre l'impossibilité d'une issue, comme si sur le visage de la personne était inscrit un « destin ». Elle montre un ressenti d'hommes du peuple, la perception du sens d'expériences de vie. Le corps, ici sous la forme métonymique du visage, a pour prolongement la prison, sans perspective autre. Le choix de Kateb Yacine de faire entendre la voix de son personnage sus nommé sort de l'ombre les émigrés désarmés des premières générations.

Par ailleurs, cette tirade est construite de manière à être facilement mémorisée, ou répétée par le public : elle est courte, rythmée, joue sur la répétition. Elle obéit aux grandes caractéristiques de la poétique orale que Zumthor a synthétisées ainsi en 1983 :

« Son intensité, sa tendance à réduire l'expression à l'essentiel ; son absence d'artifices freinant les réactions affectives, la prédominance de la parole en acte sur la description ; les jeux d'écho et de répétition (...); l'impersonnalité ; l'intemporalité ». (1983 : 166)

La syntaxe de l'oral est reprise par exemple, dans le tableau relatif à la distribution des jetons par le contremaître aux dockers occasionnels. Il se trouve dans la pièce *Mohamed, prends ta valise*. Une variante a été publiée dans *L'œuvre en fragments*. Nous la prenons comme base de travail. Dans une de ses séquences, les dockers se plaignent de la précarité de leur vie, et sur le caractère interminable de la durée pour obtenir un jeton-sésame pour travailler. La structure de leur tirade est en escalier :

1. [*Nous attendons*] [.....]
2. [ .....] [...]
3. [*Nous passons la nuit à attendre*]
4. [*Et le jour nous dormons*]  
(....)

Le verbe de l'attente est réitéré, jumelé à un rapport jour/nuit qui déstructure la relation normale au temps des chômeurs. La stagnation se manifeste jusque dans l'utilisation d'un mode binaire de structuration de l'énoncé (1-3) pour signifier la répétition de cet ordre de vie ; et ses effets sont énoncés dans l'extension du premier moule syntaxique (3 et 4). L'interprétation du phénomène linguistique « du retour », « systématise une obsession » écrit Zumthor (1983 : 166). L'espace/temps du personnage entre dans le cercle de la répétition qui figure sa situation individuelle et collective.

### Oral/écrit : l'usage des proverbes dans *La Poudre d'intelligence*

La pièce satirique du *Cercle des représailles*, peut être considérée sous l'angle de la maxime populaire. Parce que Kateb reprend les scénarios des contes oraux de D'jha en créant sa pièce, il charrie également les proverbes qui résument l'esprit de la situation racontée.

Ceux-ci enseignent une expérience de la vie, des valeurs... affirment l'existence d'une vérité, donnent son poids à la scène katébiennne. Par exemple, au début de *La Poudre d'intelligence*, page 75, Nuage de fumée sorti tôt chercher un emploi, heurte le sultan qui partait à la chasse. Ce dernier le fait jeter dans un cachot. La scène est observée/ écoutée par le personnage collectif représentant le peuple. Le chœur est caché derrière les arbres ; « la forêt a des oreilles » dit-on. La formule est relevée par Kada Boutarène (1985) qui correspond à la situation est : « al ghaba bioudnaïha ».

Autre exemple, pages 88 à 91, Nuage de fumée vend au peuple, puis au sultan du sable déposé dans la ville par un âne ; sable qu'il transmue par sa magie verbale en poudre miracle devenue « la poudre d'intelligence ». La moralité de la scène est résumée par le proverbe d'Annaba (1982, Cahiers du CERDRA, page 44) : « *Il vend le singe et se moque de celui qui l'achète* », soit : « *Ibi' el kerd oua yadhek 'ala men chreh* ».

Le proverbe ponctue les contes de D'jha repris dans *La Poudre d'intelligence*, et agit sur le texte d'auteur. En retour, il subit un travail de transformation. Le moule du cliché linguistique est brisé. Par exemple, la référence formulaire connue du proverbe français « faire l'âne pour avoir du son » est modifiée dans le passage textuel relatif au conte de « l'âne qui fait de l'or », pages 82 à 86. On vole l'âne de Nuage de fumée. Vient à lui, peu après, le coryphée, un licou au cou, qui se dit métamorphosé en âne par le pouvoir de la malédiction maternelle. Entre la simulation de l'un, le coryphée et l'absence de clairvoyance première reconnue de l'autre, Nuage de fumée, nous sommes dans une scène qui joue du rapport illusion/vérité.

L'illusion d'intelligence et d'humanité de Nuage de fumée, et l'apparence, le dit moqueur de l'homme du peuple qui veut faire croire à l'illusion de son image d'âne, en fait adressée en miroir à son interlocuteur. Nuage de fumée dit alors au coryphée qu'il « fait l'âne pour avoir l'âne ». Kateb centre sa formule sur le mot ambivalent « âne » pour jouer des sens figuré et dénotatif, des représentations, des images de l'être et du paraître. Le changement opéré

sur la formule usuelle consiste en un glissement de l'insulte vers la valeur, de manière à critiquer un comportement et le renvoyer à celui qui l'a provoqué. Du dit proverbial français qui cible la ruse, vers la formule katébienne, nous avons un jeu de redoublement sur le signe « âne » qui renvoie à autrui le mot, son sens et son image.

Par ailleurs, le travail de l'auteur sur les dits formulaires dans l'Histoire, et la mémoire sédimentée se manifeste dans le croisement des référents via la traduction entre les langues arabe et française. Nous prendrons un exemple de *La Poudre d'intelligence*. Le personnage principal, Nuage de fumée, se plaint de la précarité de son statut d'intellectuel, et de son manque d'emprise sur la société. Il a pourtant été « *le père du peuple* », dit-il, page 87. La formule rappelle le surnom que l'on donnait à Staline de son vivant. Mais une expression comparable, inscrite dans le contexte référentiel historique du protectorat ottoman en Algérie, dit : « bay el ouma », le père de la nation/ce qui comprend l'idée de « père du peuple ».

Qu'implique le jeu de la traduction ? Il permet de passer d'un référent historique à un autre, en conservant la mémoire de chacun d'eux. Le lien vient de la mise en relief de la notion commune de « guide protecteur ». Le sens de l'expression en arabe indexe une tranche d'histoire, sous protectorat ottoman, et un mode d'organisation sociétal. Kateb, en inscrivant la formule dans un passé historique plus proche des mémoires, opère un glissement textuel vers autre chose : le statut des intellectuels, des penseurs, des écrivains. Sans effacer les premières références, Kateb révisé le sens de la formule. L'investissement linguistique de Kateb ne rompt pas avec la résonance collective des langues en présence, cependant l'auteur n'hésite pas à remplacer, dans le creux des expressions populaires, ceux dont on parle par ceux dont on ne parle pas : les êtres singuliers, les penseurs, les créateurs. L'effet de cette appropriation des mots avec leurs différents ancrages socio- historiques, condensés, favorise la mise en valeur des hommes de science et des artistes.

Le travail katébien sur les formules d'usage fait se confronter des formes de pensées inscrites dans l'Histoire. Dans *La Poudre d'intelligence*, la pensée du signe (et formules du présage) est détournée en vue d'une réflexion philosophique, dans un jeu d'affrontement entre l'irrationnel et la pensée rationnelle. Par exemple, page 76, le sultan craint que sa rencontre avec le philosophe populaire Nuage de fumée, « de bon matin », ne soit un mauvais présage.

Nuage de fumée répond à cette « pensée du signe » que rien n'est immuable, par une formule sur le bonheur/ malheur qui suggère, non sans malice, que tout est circularité dans la vie. Cependant dans sa situation, emprisonné pour délit de « visage de malheur », page 76, puis libéré, l'expression laisse entendre que sa vie de philosophe populaire se transformera dans un sens positif; alors que celle du sultan déclinera.

« *Le sultan : (...) Pourtant, Dieu merci, tu ne m'as pas porté malheur.*

*Nuage de fumée : je me demande qui a porté malheur à l'autre ! Mais le malheur se transforme toujours en bonheur. C'est ce bonheur qu'il faut craindre car il sera la*

*source du prochain malheur, et ainsi de suite. Il y en a qui ont érigé là- dessus tout un système philosophique (...)* »

La formule populaire en arabe dialectal dit de manière moins globalisante que le malheur se transforme en bonheur : « koul dhiqa fiha frej ». C'est une pensée positive qui empêche de ne voir que l'obscurité du temps présent.

Qu'apporte la traduction ? Elle accentue l'esprit de sagesse populaire, l'extrait de la vision superstitieuse, la teinte de satire, l'oriente plus résolument vers un discours « philosophique » qu'elle inscrit dans un jeu de retournement de notions/positions a priori opposées.

Cet exemple n'est pas isolé dans le théâtre de Kateb Yacine. Loin s'en faut. Ce type de dialogue entre le philosophe et le sultan se reproduit avec les autres personnages de la pièce. Le principe est la permutation des actions qui créent l'actif et le subi, de manière à provoquer un mouvement de roue. Son intérêt est qu'il joint les opposés pour en faire un tout in dissocié. Ce qui permet aux personnages d'échanger leur rôle et les situations. La circulation continue des éléments provoque une attitude de l'esprit : celle de la relativité, car tout est en mouvement, mutation, dans un cercle en rotation. Même si, dans *La Poudre d'intelligence*, de nombreuses expressions figées ont en commun l'image mentale du cercle pour indiquer une voie sans issue, l'absence de sens pratique des personnages, exemples :

Page 73, Attika : « *Nous tournons en rond* » (andourou kiroukas essaa) ; et page 74, Attika (à Nuage de fumée) : « *On t'a tourné la tête* » (daouroulek rassek), le cercle fermé, initial ne dit pas seulement un statut quo, il figure également une logique défensive active du philosophe populaire. L'image du cercle devient le signe d'une distribution inversée des mêmes données qui fait que par exemple celui qui est accusé devient accusateur, l'agressé peut se transformer en agresseur, « l'aliéné » en maître à penser, etc. Très vite, lorsque l'action s'emballe, et le philosophe pris dans des situations conflictuelles avec les autres personnages, sa ruse dynamise le renversement de situation, et figure un mouvement circulaire qui change le sens du fait vécu. Ce dont en témoigne, par exemple, page 107, le sultan qui accuse Nuage de fumée : « *tu transformes l'accusé en plaignant* » (ghayert elmadloum dhalem).

## Conclusion

Les textes de théâtre écrits en français de Kateb Yacine se lisent dans l'interaction de l'arabe et du français, à travers les expressions codées, les stéréotypes, le dit de sagesse à l'indéniable pouvoir de reconnaissance populaire. Le travail de l'auteur dramatique s'oriente vers la mise en relief du proche, les ressemblances, l'intercompréhension des langues sus citées, et, par delà, de la communication entre les cultures-expressions des peuples. Les pièces de théâtre de Kateb Yacine mettent en œuvre une « conscience (...) de la diversité linguistique » (Houdart- Mérot, 2006), et une poétique de la relation dont l'auteur a fait une arme. Créateur génial, Kateb Yacine s'appuie sur l'interaction des langues pour jouer des images déjà là dans les expressions populaires, et désorienter



notre rapport à l'usage en l'ouvrant sur autre chose. Il réoriente la pensée en langues en repensant ce qu'elle charrie, et voguant entre les langues, il crée son propre univers poétique. Sa voie a été construite grâce à la combinaison des niveaux de langue, des genres, de l'oral avec l'écrit, dans l'invention de nouvelles images, et l'attention constante au monde en faisant entendre la voix des personnages de la scène sociale et historique comme les intellectuels, les militants anti- coloniaux, les émigrés.

## Notes

<sup>1</sup> Il s'agit de la répression d'une manifestation, rue des Vandales (référence implicite aux événements du 8 mai 45 en Algérie).

## Bibliographie

- Baudelaire, Ch. 1993. *Œuvres Complètes*. T.II, Paris : Gallimard.
- Boutarène, K. 1985. *Proverbes et dictons d'Algérie*. Alger : OPU.
- Cahiers du CERDRA, 1982, « Proverbes d'Annaba », n° 1.
- Cazé, A. 2003. « Le corps du texte : dialogisme et traduction ». In *Pour un dialogisme des disciplines avec Bakhtine. Théorie littérature* n°21.
- Estès, Cl. P. 1996. *Femmes qui courent avec les loups. Histoires et Mythes de l'archétype de la Femme sauvage*. Traduit de l'américain par Girot, Paris : Grasset.
- Gauvin, L. 1997. *L'écrivain francophone à la croisée des langues. Entretiens*. Paris : Karthala.
- Houdart-Mérot, V. 2006, *Écritures babéliennes. Littératures de langue française*. Volume 2, Bern : Peter Lang SA, éditions scientifiques internationales.
- Kateb, A. et Chergui, Z. 2003, *Un théâtre et trois langues*. Paris : Seuil.
- Kateb, Y. 1959. *Le Cercle des représailles*. Paris : Seuil.
- Kateb, Y. 1971. *Mohamed, prends ta valise*. Paris : Seuil.
- Kateb, Y. 1986. *L'Œuvre en fragments*. Inédits réunis par Arnaud, J., Paris : Sindbad.
- Kateb, Y. 1994. *Le Poète comme un boxeur. Entretiens 1958-1989*. Paris : Seuil.
- Zumthor, P. 1979. « Pour une poétique de la voix ». In *Poétique* n° 40, Paris : Seuil.
- Zumthor, P. 1983. *Introduction à la poésie orale*. Paris : Seuil.