

*copillage* du sujet chez Kateb Yacine :L'écriture archipélagique, ou la cosmographie comme *utsushi*<sup>1</sup>

UDO Satoshi

Université de Kagoshima

## Résumé

アルジェリア文学を代表する作家の一人であるカテブ・ヤシンのテキストは、さまざまな矛盾をはらんだ断片の集合体であり、独立した作品にまとめられたのはその一部のみとも言える。諸断片は、物語を共有しつつも、その主観世界や登場人物像は必ずしも一定していない。小説『ネジュマ』は「複数形の自伝」とも呼ばれており、4人の主人公は作者に擬せられた主体をさらに部分的に分有する「うつし」と看做される。その無「個」性はこれまで部族的集合性などの見地から論じられてきたが、むしろカテブ作品のキャラクターが「うつろ」であり、人物がアルジェリアの現実を映し出す「うつわ」として機能していることを示唆している。実際、部族の祖先たる「老ケブルート」は、個的かつ集合的な存在として複数の作品に登場し、鷹の形象を取ることすらあるが、主人公の一人ラフダルもまた秃鷲に転生するなど、そのうつろな主体は写し盗られることによって増殖し、互いに「のり-うつる」。しかし、この主体の複写的盗用によって語りの途上その都度ごとに（時に別様に）現れる「うつし-み」は、テキスト世界に一貫した主観性をもたらすものではない。それが別々の断片を跨ぐのならばなおさらである。

カテブは己のテキストの総体を「一冊の本」に喩えたが、そのページは同一平面上に織られたものではなく、各々が自律的かつ重複的なコスモロジーを有している。様々なテキストの集積である『星の多角形』は、その内部の個々の断片世界が各々のコスモロジーを形成するとともに、一冊に綴じられながらも縫い合わされ得ない断片の連なりによって世界の非直線性を強調する。その冒頭の断片をジャクリーヌ・アルノーは「宇宙発生の大爆発」と呼んだが、まさしく存在流出のマトリックスとしてのカテブのイメージの「うつし」がそこにある。『星の多角形』を読むことは、自律した断片のコスモロジーに参入しつつ、それらが

<sup>1</sup> Le présent texte a été exposé à l'oral au Colloque international « Berceau du temps, Passage des âmes » organisé par le Centre International des Etudes de la Culture japonaise (Nichibunken) à la Maison de la culture du Japon à Paris en janvier 2015.

ずれながら連なっていく書物のコスモロジーを受けとめることに他ならないが、同時にその断片は書物の外部の断片と共鳴することによって書物の次元を解体してゆく。このコスモロジーの創出・構成・解体の円環運動を生み出すエクリチュールの運動をカテブの「コスモグラフィ」と呼ぼう。

断片世界の自律と相似はこのコスモグラフィにおける主体の複写的盗用と差延より発するが、別の面から見れば、その原質たる詩的世界そのものがドゥルーズの謂う「大洋島」のように発生する。それはハワイ諸島がホットスポットから噴出する溶岩によって形成されたように、間欠的に流出するマグマ的ポエジーによって生み出され、地殻の移動によってずらされた地点に相似した火山島が次々にうつし（移し=写し）とられてゆく。しかしながら、我々の眼に映るのは非直線の結び目としてただ水上に隆起した島々のみであり、その列島の生み出され連鎖する断片としてのみ、カテブ・ヤシンのエクリチュールは現前するのである。

Dans le roman *Nedjma* (1956), un des chefs-d'œuvre de la littérature algérienne, les deux tiers du texte auraient été supprimés de la version originelle sur demande éditoriale ; cette perte irrémédiable du corps littéraire nous invite à imaginer une marge non-existante de l'univers poétique de l'auteur, Kateb Yacine (1929–89). Cependant, si la lecture du texte actuel laissé par l'auteur est laborieuse, ce n'est pas uniquement en raison du texte manquant ; la décousure de l'imaginaire en acte est la cause du malaise existentiel, laissant apparaître l'intranquillité du sujet dans le monde romanesque.

Si la polyphonie du roman nous révèle la diversité phénoménologique du réel, la singularité de l'écriture katébiennne consiste à nous imposer de suivre de nombreux éclats subjectifs dont la somme ne reconstruirait aucune subjectivité à part entière : les personnalités ne se forgent pas de façon réaliste dans le récit, en étant seulement suggérées comme des figures incohérentes pouvant réapparaître chaque fois différemment. Notamment, Kateb ayant qualifié son roman d'« autobiographie au pluriel », la subjectivité autobiographique qui correspondrait à celle de « l'auteur » se divise d'abord en quatre protagonistes, et ces quatre copies partielles du « sujet original » ne se distinguent pas effectivement en relief personnel.

Cette désindividualisation des personnages a parfois été interprétée en termes de collectivité<sup>2</sup>, mais nous pouvons aussi l'appréhender en tant que « cavité » des personnages. Comme cette cavité implique d'être *utsuro* (vide), ces protagonistes seraient des *utsuwa* (récipient concave ou vide creusé en cercle) qui reflètent un *utsushi* (copie-passage-empreinte)<sup>3</sup>. En fait, la plupart des personnages chez Kateb apparaissent « entre le vide et plein, voire entre le réel et le fantôme ». Par exemple, « l'Ancêtre » des protagonistes, également appelé « le vieux Keblout », constitue la véritable figure fantôme : il apparaît et réapparaît dans le récit, au-delà du temps, plutôt dans la rêverie, en redoublant son existence entre l'histoire et le mythe. Ce personnage d'*utsuwa*, ou

<sup>2</sup> Voir Charle Bonn, *Kateb Yacine — Nedjma*, PUF, 1990, p. 7: « Pourtant on aurait tort de sous-estimer l'ancrage référentiel du roman. Le réel y est transformé, y prend une dimension mythique, et ce en partie dans la rencontre entre le référent collectif et le référent biographique personnel de l'auteur. Les quatre amis, également protagonistes et supprimant de ce fait le héros central unique de narrations plus traditionnelles, confèrent au récit une dimension collective et épique: celle de toute une génération. Pourtant cette génération est aussi celle de l'auteur lui-même, qui tout en les peignant différents l'un de l'autre, leur attribue à chacun des éléments de son histoire personnelle, et projette dans la figure toujours mouvante que forme leur groupe changeant, non seulement l'histoire objective des tâtonnements du nationalisme, mais également l'histoire mythique de la tribu des Keblouti dont il est comme eux issu. »

<sup>3</sup> La thématique du récipient, « *utsuwa* » en japonais, pourra s'approfondir en se référant à l'« argument » de Shigemi Inaga, vice-directeur du Centre International des Etudes de la Culture japonaise (Nichibunken): « En langue japonaise, le réel (*utsushi*), qui veut dire aussi 'la copie' (*utsushi*) se miroite avec le vide (*utsuro*). Le récipient ou réceptacle\* (*utsuwa*) signifie étymologiquement un vide (*utsu*) creusé en cercle (*wa*), désignant un objet concave qui sert à la transmission des matières-objets (*mono*) en sa possession. 'Transmettre' (*utsusu*) comme prédicat ne fonctionne pas sans ce récipient vide. La dialectique entre le vide et plein, voire entre le réel et le fantôme, s'opère par l'intermédiaire de ce vaisseau vacant. Médium (ou média) du transport, ce vaisseau est aussi la vaisselle ('vessel' en anglais), navette (ou capsule témoin) qui assure et observe une migration spatio-temporelle. A la fois passeur et passerelle, d'une génération à l'autre, cette navette vide assure le passage des âmes. Du berceau au cercueil, elle laisse dans sa cavité l'empreinte du Temps (G. Didi-Huberman) au cours de sa transmigration.

Un tel modèle japonais annule la dichotomie occidentale de l'original et de la copie, car les deux verbes qui forment une paire complémentaire, 'utsuru' (intransitif: 'passer') et 'utsusu' (transitif: 'faire passer') englobent simultanément les idées de 'copier', 'déplacer', 'échanger', 'remplacer', 'succéder,' ou même 'posséder' voire 'hanter.' La 'hauntologie' (J. Derrida) spirituelle peut y trouver un nouveau paradigme. Autour de cette idée de 'passage-empreinte-possession' (*utsushi-utsuwa*) se déroulera la thématique de notre exposition. Les débats qui l'accompagnent, auront pour but de s'interroger sur cette hantise des objets (*mono-no-ke*), fantômes qui se cachent entre le réel et l'illusion, entre l'ici-bas et l'au-delà (cf.M.J. Mondzain dans le contexte byzantin).

Les dialogues franco-japonais sur la 'mono-logie', voire les études sur ces 'mono' –à la fois objet, matière, espèce humaine et âme des morts ( T. Kamata ) impliquent ici un autre passage: Au cours de cette migration transculturelle, nous tenterons de découvrir le rôle du passeur-médiateur; 'inter-mezzo,' bien 'mésologique' (C. Robin, A. Berque), ce clivage des aires culturelles est réputé difficilement franchissable. Moyennant notre 'passage' (W. Benjamin) se dévoilera, pas-à-pas ('unterwegs' selon M. Heidegger), cette zone inter-médiaire. 'Zwischenland' au dire de R.M. Rilke, ce 'mi-lieu' potentiel se manifeste en tant que 'tiers' qui restait 'exclus' jusqu'ici par la logique dichotomique aristotélicienne du 'tiers exclu' » (cité de la brochure pour le Colloque international « Berceau du temps, Passage des âmes » organisé à la Maison de la culture du Japon à Paris en janvier 2015).

*utsushi-mi* (corps copié, sous-entendu actualisé provisoirement en métempsychose), apparaissant à la fois individuel et collectif, reflète ce qui l'entoure et celui qui le regarde. Sa cavité lui permet de représenter d'innombrables ancêtres historiques, de se multiplier dans le mythe en récurrence et même de posséder d'autres personnages. Ainsi, il reflète, transmet en sa possession (*utsusu*) des matières-objets (*mono*), et, enfin, lui-même, les véhicule, les hante (*nori-utsuru*). L'Ancêtre s'incarne même dans l'aigle tandis que l'un des protagonistes, Lakhdar, réincarne le vautour<sup>4</sup>. Dans cette métempsychose en rapaces, ils se croisent, se pillent et se transposent dans le processus récurrent d'*utsushi-utsuwa* (passage-empreinte-possession), et il ne nous reste qu'à suivre ces empreintes sur les pages pour déchiffrer l'univers katébiens.

Ainsi, les personnages à peine remplis se copient, se pillent. Leurs propres sujets ne sont pas entièrement indépendants, déterminés, mais ils se partagent leurs sujets copiés et pillés entre eux. Ce copillage du sujet, cependant, ne produirait pas une subjectivité successive du texte : d'une part, les personnages semblables nous montrent quand même différentes perspectives, d'autre part, une personnalité d'un certain personnage se révèle elle-même différente durant le récit, presque de façon schizophrénique. Si son sujet n'est qu'un *utsushi*, rien ne saurait assurer la cohérence de sa subjectivité. Elle est d'autant plus incohérente que le personnage en question enjambe les différents textes du « cycle Nedjma »<sup>5</sup> (la personnalité de Lakhdar, par exemple, varie largement à travers les différentes œuvres). De plus, ce n'est pas seulement la personnalité, mais chaque univers textuel lui-même qui diffère et diverge en fonction de son surgissement.

L'Univers du « cycle Nedjma » n'est point monolithique par rapport à la cartographie faulknérienne de Yoknapatawpha qui s'étend sur un même plan suivant l'addition de chaque pièce de sa saga. En revanche, la cosmologie des œuvres katébiennes est remarquablement décousue,

---

<sup>4</sup> Voir Mehana Amrani, *Dictionnaire Kateb Yacine*, Le Manuscrit, 2007, p. 339: « Le vautour est l'un des métaphores centrales de l'œuvre de Kateb Yacine puisqu'on le retrouve dans Nedjma, Le cercle des repréailles et Le polygone étoilé. Personnage de légende, ce bestiaire sert à incarner l'esprit et le message des ancêtres. »

<sup>5</sup> Voir Naget Khadda, « Kateb: écriture d'avant-garde, engagement politique et construction d'identité » in Jacques Girault et Bernard Lecherbonnier (dir.), *Kateb Yacine: un intellectuel dans la révolution algérienne*, L'Harmattan, 2002, p. 141: « L'un, « Le cycle Nedjma », est constitué d'œuvres en forte intertextualité entre elles, sorte de long roman-poème plus ou moins théâtralisé et découpé en occurrences autonomes pour les besoins d'exigences éditoriales. »

pleine de glissements ou dérives topologiques, bien que l'auteur la considère comme « un seul livre »<sup>6</sup>. Cet univers livresque existe potentiellement dans l'imaginaire katébien qui contient plusieurs bourgeonnements de cosmologies. Pour Kateb, écrire un seul livre apparaît comme l'acte de rédiger de nombreux fragments visionnaires ou de créer plusieurs cosmologies en éclats. Toute son œuvre consiste chaque fois à brocher — une brochure toujours provisoire dont les pages ne sont pas nécessairement tissées sur le même plan.

S'apparentant au premier abord à un véritable méli-mélo, *Le Polygone étoilé* est une actualisation intermittente de l'imaginaire katébien. En fait, selon Gilles Carpentier, Kateb Yacine « estimait que *Le Polygone étoilé* constituait la matrice de toute son œuvre à venir, et même celle de l'œuvre passée : Nedjma ne serait qu'un fragment anticipé du Polygone »<sup>7</sup>. La matrice ne serait-elle pas aussi un *utsuwa*, le cercle vide producteur d'*utsushi* ? Justement, Carpentier ajoute que *Le Polygone étoilé* « apparaît donc comme la matrice indispensable — et exemplaire — d'une œuvre fantôme » et que « Ce qui fait tenir le tout, c'est une sorte de vertige, cette ivresse qu'on éprouve à courir dans le grand vent : le centre vide du Polygone, l'Algérie rêvée à l'image du monde »<sup>8</sup>.

En étant broché sous forme de livre, *Le Polygone étoilé* (1966) nous fait percevoir la décousure parmi ses fragments de façon plus explicite, car la lecture linéaire du livre réaffirme que

<sup>6</sup> *Jeune Afrique* n° 324, mars 1967, repris dans Ismaïl Abdoun, *Lecture(s) de Kateb Yacine*, Alger, Casbah Editions, 2006, p. 248: « Je crois bien, en effet, que je suis l'homme d'un seul livre. A l'origine, c'est un poème qui s'est transformé en romans et en pièces de théâtres, mais c'est toujours la même œuvre que je laisserai certainement comme je l'ai commencée, c'est-à-dire à la fois à l'état de ruine et à l'état de chantier, exactement comme l'Algérie est encore à la fois ruine et un chantier. On ne peut pas finir un livre comme on finit un objet. On sent bien au fond de soi-même que le travail n'est pas fini. *L'Algérie n'a pas fini de venir au monde*. Les personnages ont la peau dure. C'est dur de les faire vivre, et surtout de les faire mourir. Il ne faut pas oublier que l'écrivain ne fabrique pas son personnage. Si un personnage est encore vivant, on ne peut pas le tuer, ou alors on avorte. Et beaucoup d'écrivains font avorter leurs œuvres, en voulant finir trop vite. Le personnage continue à vivre même si l'écrivain croit l'avoir tué. C'est vrai en général, et c'est tout à fait vrai dans un pays comme l'Algérie, un monde en train de naître dans un monde en train de mourir. »

<sup>7</sup> Gilles Carpentier, « Préface » [1997] in Kateb Yacine, *Le Polygone étoilé*, Seuil, 1996, Points, 2009, p. 9.

<sup>8</sup> *Ibid.* p. 10.

la ligne qui va coudre l'univers à travers plusieurs cosmologies n'est pas rectiligne<sup>9</sup>, tout comme Kateb indiquait que « Dans le monde d'un chat / Il n'y a pas de ligne droite »<sup>10</sup>.

Quant au commencement de l'univers katébien, Jacqueline Arnaud l'a qualifié de « déflagration cosmogonique »<sup>11</sup>. Certes, *Le Polygone étoilé* débute par une apparition de l'univers d'où s'écoule l'être lui-même. Chaque fragment portant sa cosmologie se relaie, se renoue, et cet amas de cosmologies constituerait une autre cosmologie du livre dans laquelle résonnent des fragments parfois anachroniques. De plus, ces fragments-ci correspondraient également à ceux hors du livre, et, à travers sa lecture, l'espace-temps du livre ne cesserait de se structurer en même temps qu'il se démolit dans le chaos des fragments. Appelons cet éternel mouvement et cette mouvance d'écrire des cosmologies « la cosmographie katébienne », autrement dit une écriture mouvante en une circulation de création-structuration-démolition de cosmologies au sein d'un « cercle »<sup>12</sup>.

L'Autonomie et la similitude des fragments dérivent ainsi du copillage et de la différence en cosmographie. Où se trouve alors le point de ressorts faisant surgir l'univers poétique? Le mot Algérie lui-même nous livre un élément de réponse : *El-Djazâ'ir*, c.à-d. « les îles », sont bien similaires à ces fragments autonomes qui se ressemblent. Imaginons un groupe d'îles, un archipel : ce terme-ci pourrait se traduire en japonais par trois mots, *sho-tô*, *gun-tô* et *ret-tô*,

---

<sup>9</sup> De la linéarité, voir Tim Ingold, *LINES: A Brief History*, Routledge, 2007.

<sup>10</sup> *Le polygone étoilé*, p. 90: « Dans le monde d'un chat / Il n'y a pas de ligne droite / Observez un chat / Poursuivi entre quatre murs / Par le chien du propriétaire / Et dites-moi / S'il existe pour le chat / La moindre ligne droite ».

<sup>11</sup> Jacqueline Arnaud, *La littérature maghrébine de langue française, Tome 2: Le cas de Kateb Yacine*, Publisud, 1986, p. 472: « L'homme reste un animal à peine plus conscient, perdu sur sa planète. Sa chute n'a rien à avoir avec quelque « péché »: elle est le fait d'un « Fatum » qui rappelle Lucrece, le grand cycle de la matière et le même hasardeux « clinamen » qui provoque les rencontres. La réincarnation ne signifie pas possibilité de rachat, ou purification, elle attende toujours renouvelée d'un changement radical qui corresponde à la déflagration cosmogonique ».

<sup>12</sup> De la notion de cercle, voir *L'Action*, Tunis, 11 août 1958, repris dans Kateb, *Le Poète comme un boxeur*, p. 41: « Le cercle est pour moi fondamental. Le monologue initial de Lakhdar déclenche une force tournoyante qui ne s'arrête qu'à la fin de la pièce. L'image de cercle, la réalité du cercle autour de Lakhdar, c'est la liberté de l'homme toujours en mouvement, liberté dans l'espace et dans le temps ». Voir aussi *L'Actions*, Tunis, 28 avril 1958, repris dans *Ibid.*, p. 158: « J'ai rencontré Bertolt Brecht (que j'admire), mais nous avons surtout polémique. D'après lui, la tragédie ne se justifiait plus, les situations tragiques étant sans issue. C'est en partie vrai. Pour moi-même, la tragédie est animée par un mouvement circulaire et ne s'ouvre ou ne se détend qu'à un point imprévisible de la spirale, comme un ressort. Ce n'est pas pour rien qu'on dit, dans le métier, les « ressorts de l'action ». Mais cette circularité apparemment fermée, qui ne commence ni ne finit nulle part, c'est l'image même de tout univers, poétique ou réel. Dans Le Cercle de craie caucasien, Brecht y arrive lui-même, grâce à l'inspiration chinoise de sa pièce ».

littéralement « nombreuses îles » (comme *poly-nesia*), « troupeau d'îles » et « îles en ligne ». Ce qui nous intéresse ici, ce sont les îles en ligne (*ret-tô*) comme l'archipel nippon, mais surtout les « îles océaniques », à l'instar de l'archipel des îles Hawaii-Empereur.

Gilles Deleuze a justement expliqué leur caractère comme suit : « Les îles océaniques sont des îles originaires, essentielles : tantôt elles sont constituées de coraux, elles nous présentent un véritable organisme — tantôt elle surgissent d'éruptions sous-marines, elles apportent à l'air libre un mouvement des bas-fonds ; quelques-unes émergent lentement, quelques-unes aussi disparaissent et reviennent, on n'a pas le temps de les annexer »<sup>13</sup>.

Si l'univers katébien surgit comme des îles volcaniques émergeant d'un « point chaud » (*hotspot*) par le perçage magmatique, les cosmologies en fragments correspondraient à ces îles alignées par la dérive des plaques tectoniques qui entraîne la lithosphère. Le mouvement des plaques représenterait alors le temps pur qui passe à notre insu, alors que nous ne pouvons observer que la terre sur la mer, c.à-d. les îles en tant que nœuds de lignes non droites.

Les écrits de Kateb Yacine ne sont donc qu'une apparition partielle de son imaginaire magmatique. Le manteau poétique — son « imagination créatrice » — reste mouvant, caché sous la lithosphère. Lorsqu'on aborde la cosmographie katébienne, ou l'espace-temps d'*utsushi* multipliant, on entend émerger le « Chant profond »<sup>14</sup> des bas-fonds de l'univers. Cette cosmographie s'étend, nous apparaît en sursaut comme une écriture intermittente dont les fragments s'enchevêtrent, de façon archipélagique (*ret-tô teki ni*).

---

<sup>13</sup> Gilles Deleuze, *L'île déserte et autres textes: textes et entretiens 1953-1974*, Minuit, 2002, p. 11.

<sup>14</sup> Voir Edouard Glissant, « Préface » in Kateb, *Le cercle des représailles*, Seuil, 1959, Points, 2012, p. 10 : « Aujourd'hui le cercle est fermé, nous voici tous dans le même lieu: et c'est la terre tout entière. Dès lors naît et se développe le Tragique de notre époque, qui est celui de l'Homme en face des peuples, celui du destin personnel confronté à un destin collectif. Ce fondement éternel de la Tragédie redevient celui des grandes œuvres du Chant profond contemporain ; car c'est à partir de cette confrontation entre destin personnel et destin collectif que l'homme (en tant qu'individu) pourra aimer et comprendre les peuples, et que les peuples pourront enrichir et continuer l'œuvres de l'homme, sans dénaturer ce que chaque individu porte en lui de précieux ».