

# L'écriture de l'altérité dans le polygone étoilé \* de Kateb Yacine

Touriaya FILI-TULLON\*\*

*“Il faut donner au-delà de ce que l'on est, se transformer au-delà de ce qu'on peut anticiper, se laisser vraiment convertir, accepter que l'autre m'affecte au point que je ne m'y retrouve plus, au point que la réappropriation de mon être ne soit plus assurée et donc que je puisse être mis en danger. Le risque le plus grave touche à ma propre identité.”*

Jacques Derrida

Si j'ai choisi d'aborder la thématique de ce colloque à partir d'une œuvre telle que *Le polygone étoilé*, réputée pour sa difficulté, c'est que, d'emblée, cette difficulté même se donne comme une expérience de l'altérité : elle installe le lecteur dans le vertige de l'éclatement du sens et le nargue, le dérange dans ses habitudes de décodeur acharné, ne parlons pas du lecteur naïf, vite découragé par ce qu'il pourrait considérer comme de l'hermétisme).

Jacqueline Arnaud<sup>1</sup> et Charles Bonn<sup>2</sup> ont été les premiers à déblayer le terrain d'une lecture qui construit du sens à partir de cette constellation productive de signes qu'est *Le polygone étoilé*. Ils ont montré comment née, dans un contexte de crise, cette œuvre a su transcender la contingence de l'histoire pour accéder à l'universalité. C'est ce qui autorisera sans doute d'autres éclairages, sans jamais aboutir à épuiser les sens multiples d'une œuvre qui se ressource aux différentes sensibilités de ses lecteurs.

Je voudrais pour ma part proposer une réflexion sur la manière dont la thématique de l'altérité traverse l'œuvre et l'informe en mobilisant des stratégies discursives où le brouillage systématique des signes et des voix, comme la façon dont le sujet objective l'altérité et, ce faisant, s'inscrit lui-même dans le texte impriment une image de l'altérité qui est aussi identité plurielle.

La richesse polysémique de ce texte s'annonce dès le titre et inscrit en filigrane une pluralité de lectures. Le sémantisme même du polygone, à la fois figure géométrique dont le nombre d'angles est indéterminé et terrain de tirs, laisse augurer une pluralité associée à la violence, qui contredit le caractère inoffensif de « cette innocente figure géométrique »<sup>3</sup>.

---

\* 2<sup>ème</sup> édition, Paris, Points Seuil, 1997. Désormais cité comme *PÉ*.

\*\* Maître de conférence, Université de Tunis, Tunisie.

<sup>1</sup> *Recherches sur la littérature maghrébine de langue française, le cas de Kateb Yacine*.- Paris, L'Harmattan, 1982 ; rééd., Paris, Publisud, 1986.

<sup>2</sup> *La littérature algérienne de langue française et ses lectures*, Ottawa, éd. Naaman, 1973.

<sup>3</sup> Cf. note 2 ci-dessus.

Par ailleurs, la double culture de l'auteur (école coranique et lycée français) autorise le recours à sa langue d'origine pour reconnaître dans l'épithète « étoilé » un équivalent de l'arabe « munajjam »<sup>4</sup> qui, en plus des sens actualisés par l'adjectif français, renvoie également à ce qui est déterminé par les révolutions des astres et à ce qui est fait en des temps et en des saisons déterminés, aux fragments donc. L'œuvre revendique ainsi sa forme fragmentaire et l'affiche sans doute parce qu'elle fait sens. La même épithète s'applique aussi en arabe au Coran, appelé « Kitabun munajjam », livre étoilé, car écrit en fragments et scintillant de signes qu'il faut interroger pour accéder à la lumière. De là à déceler chez Kateb une volonté de concurrencer le Livre de référence en Islam, il n'y a qu'un pas. À moins que l'on n'y lise une allusion ironique de l'auteur à son propre travail ? Difficile de trancher. Toujours est-il que l'insistance sur le caractère pluriel du texte est indéniable. D'autre part, le rapport avec *Nedjma*, -autre « étoile »- est indéniable : passage du centre unique de l'étoile à la constellation multiple du polygone, -association d'images qui n'est pas sans rappeler le big bang, moment inaugural de la création de l'univers.

Cette pluralité annoncée est toutefois faite d'ambivalences. Pour ne considérer que deux réseaux d'images de l'altérité, je m'en tiendrai à l'évocation des métaphores<sup>5</sup>. Relatives à la femme et à celles qui caractérisent ceux que l'auteur nomme « les êtres bizarres »<sup>6</sup>.

La femme est en effet présentée selon deux modes opposés, euphorique et dysphorique : caractérisée de manière quasi-oxymorique par sa « beauté menaçante »<sup>7</sup>, elle est tantôt assimilée à une « mauvaise herbe »<sup>8</sup>, un être vampirique qui « [vit du] sang »<sup>9</sup> de son amant, acquérant une irréductible altérité en s'incarnant dans la figure de « Moult »<sup>10</sup>, la mort en arabe ; tantôt, elle est présentée comme un être régénérant, « force échappée »<sup>11</sup> qui souffle son « ardeur dans les veines »<sup>12</sup>. Ce métamorphisme archétypal reconduit naturellement le mode diurne et nocturne de la figure du féminin, mais s'enrichit par l'allégorisation de la femme en patrie, elle-même présentée comme à la fois lieu d'origine et prison. En évoquant la figure féminine et l'image mythique de la patrie, Jacqueline Arnaud souligne que « l'ambiguïté fait la richesse des deux pôles, femme et pays, et [que] le parallèle est devenu

---

<sup>4</sup> Cf. de Biberstein Kazimirski, A., *Dictionnaire arabe-français*.- Beyrouth, Librairie du Liban, s.d.

<sup>5</sup> Cf. Gaha, Kamal, *Métaphore et métonymie dans Le polygone étoilé.*, éd. Publications de l'Université de Tunis, 1979.

<sup>6</sup> *PE*, p. 7.

<sup>7</sup> *PE*, p. 20.

<sup>8</sup> *PE*, p. 19.

<sup>9</sup> *PE*, p. 20.

<sup>10</sup> *PE*, p. 72.

<sup>11</sup> *PE*, p. 22.

<sup>12</sup> *PE*, p. 19.

tellement spontané chez le poète qu'on ne sait plus quelle série sert de modèle à l'autre. »<sup>13</sup>.

Il en est de même pour l'altérité comme rapport de force et de dépendance, où ceux qui sont désignés par leur bizarrerie apparaissent, cette fois-ci simultanément, comme des protecteurs offrant « gîte et pitance » d'un « geste bienfaiteur » mais « sournois ». Et l'on passe immédiatement de « nourrir » à « gaver », de « protéger » à « emprisonner, ligoter »<sup>14</sup>.

Il serait tentant d'énumérer toutes les autres occurrences des images de l'altérité, mais elles sont nombreuses et partagent, de toute manière, ce métamorphisme qui fait s'entrechoquer les contraires et éclater l'unité figurale.

Le métamorphisme des images est lui-même accentué par la représentation de personnages à peine esquissés ou en tout cas très peu individualisés, désignés seulement par des surnoms qui les rangent dans catégories superposables, comme autant de masques théâtraux : Mauvais Temps, Visage d'hôpital, Face de Ramadan... -transposition française de l'usage populaire maghrébin d'attribuer des surnoms cocasses aux individus. Les connotations péjorantes associent dans la même dimension ironique le mauvais temps, la maladie et le rite religieux. Ces personnages substituables les uns aux autres constituent, avec les quatre figures masculines désignées par leur prénom, différentes facettes de la même condition : exil, prison, folie et mort. Ces figures, empruntées à *Nedjma*, et que l'on retrouve également dans les pièces de théâtre, creusent la dimension intertextuelle de l'œuvre et ajoutent au vertige de l'éclatement du texte en activant la fonction spéculaire.

À ce brouillage des signes, s'ajoute le brouillage des voix avec l'indétermination inaugurale de l'incipit : « *Ils*<sup>15</sup> étaient tombés dans un grand cri, les yeux fermés »<sup>16</sup>. Le pronom de la 3<sup>e</sup> personne, celle de l'absent selon la terminologie grammaticale arabe, propulse radicalement les personnages dans l'anonymat, la non personne selon Benveniste, le tiers exclu du dialogue, celui qui est l'objet de l'énonciation. Cette phrase liminaire met en scène le clivage entre deux entités distinctes : d'un côté, une instance énonciative *hic et nunc* qui prend en charge le fragment narratif avec l'utilisation du plus-que-parfait, et à l'opposé, la représentation de l'absence, le « *ils* » objet du discours.

À la mise en forme linguistique du récit par l'instance énonciative, correspond l'énoncé informel représenté par le cri. L'objectivation de l'autre prend ici la forme d'une double opposition : sujet de la narration *versus* objet de la narration, et langage élaboré (le récit en l'occurrence) *versus* langage non différencié (le « cri »), degré zéro de l'expression, que l'on retrouvera plus loin, où un poème qui emprunte sa rhétorique à la poésie courtoise andalouse (le *malhoun*) se mue en une suite d'interjections :

---

<sup>13</sup> Cf. note 2 ci-dessus.

<sup>14</sup> *PÉ*, p. 7.

<sup>15</sup> C'est moi qui souligne.

<sup>16</sup> *PÉ*, p. 7.

« Salut porte fermée  
Couverture d'un livre déchiré  
Nedjma Nedjma ouvre ta porte ou ta fenêtre  
[...] Et composant tous deux  
Le même poème, taciturnes  
[...] Avec des ouf  
Bon  
Eh oui  
C'est la vie  
Hein  
Hum  
Oh  
Ouf  
C'est comme ça »<sup>17</sup>

La métaphore du cri contamine le poème comme si, devant le silence de la femme, « porte fermée », le chant s'éteignait et que le lyrisme devienne cri proche du silence ; comme si, devant l'impossibilité de représenter l'irréductibilité de l'Autre, le sujet se taisait. À propos de l'objectivation de l'image de la mère, dont la figure de la femme est, bien entendu, un substitut, Julia Kristeva note : « L'Homme [...] est persuadé de pouvoir traduire sa mère. Il y croit, certes, mais pour la traduire, c'est-à-dire la trahir, la transposer, s'en libérer. Ce mélancolique triomphe sur la tristesse d'être séparé de l'objet aimé par un incroyable effort de maîtriser les signes de sorte à les faire correspondre à des vécus originaires, innombrables, traumatiques. »<sup>18</sup>

L'inscription du sujet lyrique elle-même est problématique, tantôt « nous » tantôt « je », ou « ils », comme si le sujet lui-même conscient de sa propre aliénation, ne connaissait sa plus belle expansion qu'à travers le paradoxe de l'indécidabilité pronominale.

À cette indécidabilité (ou ambivalence) des voix, correspond celle du genre. Mon utilisation réservée du terme « texte » est volontaire dans la mesure où chaque étiquette générique requiert un argumentaire qu'il n'est peut-être pas lieu de mettre en branle ici. Notons simplement que la quatrième de couverture de l'édition Points Seuil présente le livre comme étant « au carrefour du roman, de la poésie et du théâtre, à la frontière de l'écrit et de l'oral ». L'hybridité générique n'est sans doute pas uniquement expérimentation formelle, elle est avant tout inspiration plurielle empruntant à deux traditions littéraires et constituant en somme une forme sens qui dit bien le refus de l'auteur de se voir enfermer dans un genre précis. En outre, le sujet de l'énonciation qui s'approprie le récit des autres ne cesse cependant de se réinventer au fil des lectures. L'alternance de tous les temps, même les plus contradictoires, la malléabilité du texte (du « je » au « nous ») font de chaque lecture une nouvelle énonciation. « Si la crise [...] du sujet se manifeste dans son rapport malaisé

---

<sup>17</sup> *PE*, p. 146.

<sup>18</sup> Kristeva, Julia, *Soleil Noir*, Paris, Denoël, 1987.

avec ses voix, le poème devient [...] exorcisme », comme le note Dominique Rabaté<sup>19</sup>.

Bien plus, ce sujet de l'énonciation arrive à incorporer l'autre en soi par le biais de son discours, fût-ce par la distanciation ironique. Ainsi, de ce court fragment poétique où l'ironie pourrait servir de contrepoint à un discours moins distancié sur la condition de l'émigré :

*« Ça fait rien  
C'est un Algérien  
Qui travaille beaucoup  
Et qui mange rien »*

Un autre fragment concentre en lui à la fois la polyphonie dans sa dimension ironique et l'hybridité générique (poème et dialogue) :

[...]  
*Il met de l'ordre dans son harem.  
Un Sicilien, sans doute.  
Non un Corse.  
Va savoir !  
Tous les hommes sont des bâtards.  
C'est peut-être un Arabe.  
Intelligent comme il est ! Pas possible.  
Tu as raison. Il est bien de chez nous.  
Il a de qui tenir. [...]»<sup>20</sup>*

À la fois distanciation hiérarchisante des discours et introjection du discours de l'autre en soi, l'ironie est l'une des dimensions les plus remarquables de cette œuvre, celle qui, au-delà de la simple objectivation, donne une voix à l'autre, l'admet comme tel.

Nous aurons (trop rapidement) tenté d'esquisser quelques manifestations de l'altérité dans *Le polygone étoilé*, en pointant la manière dont le texte inscrit cette thématique en lui par le métamorphisme des images et en en fait surtout un principe générateur d'écriture, point de tangence du subjectif et de l'objectif, de l'un et de l'autre. L'énonciation travaillée de fragments de voix installe une indécidabilité qui autorise toutes les projections herméneutiques, pourvu qu'elles n'enferment pas le texte dans une monosémie contextuelle. Car le dynamisme de l'altérité comme forme et comme principe se meut en miroir où toute l'humanité pourrait se reconnaître.

---

<sup>19</sup> « Énonciation poétique, énonciation lyrique », in *Figures du sujet lyrique*, (dir. D. Rabaté), Paris, PUF, 1996, p.p. 76-77.

<sup>20</sup> *PE*, p. 128.