



**HAL**  
open science

# Les Surfaces des corps ou la promesse de l’empreinte dans Pèlerinage d’un artiste amoureux, de Abdelkébir

**Khatibi**

Annick Gendre

► **To cite this version:**

Annick Gendre. Les Surfaces des corps ou la promesse de l’empreinte dans Pèlerinage d’un artiste amoureux, de Abdelkébir Khatibi. Inscriptions de la trace, Khatibi ou la pensée des interstices, Mar 2010, Kenitra, Maroc. hal-00563565

**HAL Id: hal-00563565**

**<https://hal.science/hal-00563565>**

Submitted on 6 Feb 2011

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# Les Surfaces des corps ou la promesse de l’empreinte dans *Pèlerinage d’un artiste amoureux*, d’Abdelkébir Khatibi

## Annick Genre

---

### Introduction

La pensée du signe et de l’empreinte manifeste sans conteste l’écriture d’Abdelkébir Khatibi. *Pèlerinage d’un artiste amoureux* ne se soustrait pas à ce qui semble faire loi dans cette œuvre majeure de la Littérature Marocaine écrite en français. L’exploration de la trace en tant qu’objet d’échange y est scansion et souffle. *Toute trace, tout signe ne fait pas empreinte. Si l’empreinte valide la trace en tant que signe, il en va de l’exigence universelle d’une séparation. Sans échange, sans partage, nulle mémoire, nulle empreinte.* C’est à l’universalité de cette exigence dont témoigne *Pèlerinage d’un artiste amoureux* que nous souhaiterions rendre hommage dans ces pages. Universalité dans l’itinéraire d’homme que déploie la diégèse de cette fiction, universalité dans l’écriture de ce déploiement qu’initie ce texte de la maturité et qui corrobore l’unité de l’œuvre scripturaire, littéraire et critique, d’Abdelkébir Khatibi.

La valeur de l’échange s’expose dans le dialogisme entre le contenu du texte, sa structure et sa forme. En témoigne le post-scriptum liminaire qui désigne comme missive la relation du parcours scripturaire, composée de seize chapitres. La lettre, son dialogue à distance, constitue également le point de départ et le moteur de l’intrigue : la découverte que fait le personnage principal, Raïssi, de deux lettres signées par un mystérieux Rachid Madroub et des ossements d’une femme, emmurés, est convoquée au seuil du récit, comme nécessaire pour être mieux abandonnée, afin d’être reprise autrement. Ainsi, s’il commence par une intrigue à suspense, le texte re-trace-t-il le parcours intime de Raïssi, — parcours qui conjugue une quête spirituelle et l’avènement à soi-même. Dès ses premières lignes, le récit dialogue avec les autres textes khatibiens.

Ce personnage de l’avant-dernier récit d’Abdelkébir Khatibi apparaît en effet très tôt dans l’œuvre de l’écrivain. En effet, introduit dès la première « Série hasardeuse » de *La Mémoire tatouée, Autobiographie d’un décolonisé*, il semble nécessaire à l’itinérance scripturaire de l’auteur :

Le grand-père paternel, à la fin du siècle, fut pris d'une folie d'évasion. [...] Il abandonna sa famille, arriva à la Mecque, par des moyens compliqués, marche à pied, dos de chameau et un bateau qui échoua. Il fut sauvé, sans doute, par l'astuce inexorable de l'anecdote. Après un séjour d'un ou deux ans à la Mecque, on le retrouva ensuite dans sa famille à Fès. Puis, pour des raisons encore mystérieuses, reprit son aventure à travers le Maroc, ciselant le stuc et le marbre. La fin du récit l'installe à la campagne, le fait mourir tranquillement, comblé d'enfants<sup>1</sup>.

Dans l'écriture fictionnelle de Khatibi, le grand-père paternel inscrit « Raïssi », le personnage, dans une lignée d'hommes, dans une lignée de devenirs d'hommes. En effet, ces quelques lignes dans lesquelles l'autobiographe résume les grandes escales de la vie de son ancêtre correspondent aux temps forts de l'histoire de vie du personnage « Raïssi ». De plus, sa « folie d'évasion » ne manque pas d'évoquer le personnage avancé dans l'âge, au chapitre 15, du *Pèlerinage*, intitulé « Evasion ».

Pour l'auteur de *La Blessure du nom propre*, choisir ce prénom *Raïssi*, pour ce personnage, figure d'un être nouveau déjà là, ne saurait être une décision fortuite. *Raïssi* ou « celui qui vient en tête », « celui qui est relatif au *rais* », « celui qui s'inscrit dans ce qui appartient au *rais* » et selon une traduction littérale qui en passerait par le français et qui s'attacherait à rendre l'affixe *i* d'appartenance, « celui de l'appartenance ». Le passage du roman à la troisième personne à un récit auto-narrativisé à la première personne, à partir du chapitre « Fuite en avant », page 217, semble valider ces quatre hypothèses de translation. L'enjeu de cette exploration fictionnelle à laquelle Khatibi convie son lecteur, cet investissement de la « danse des signes », pour reprendre l'expression du narrateur, se livre encore dès l'incipit de ce chapitre : « Voici que le passé tombe sur moi comme une révélation. » (p. 217). Pour les cultures coraniques, révélation vaut transcription. Cette phrase inaugurale du chapitre entre en résonance, comme si son auteur faisait réponse, dans ce lieu-ci du texte, à ces lignes écrites trente ans plus tôt par son ami Jacques Derrida : « Le texte r(est)e — tombe, la signature r(est)e — tombe — le texte. La signature reste demeure et tombe. Le texte travaille à en faire son deuil. Et réciproquement. Recoupe sans fin du nom et du verbe, du nom propre et du nom commun dans le cas du rebut. » (Jacques Derrida, 1974<sup>1</sup>, 2004 : 10-11). Publié deux ans après la mort de Derrida, *Le Pèlerinage d'un artiste amoureux* appose de multiples façons, re-tombe, sa signature à cet autre entretien infini, d'une connivence sans faille, marquée dès son surgissement par une double publication, en 1974, pour l'un comme pour l'autre, de *La Blessure du nom propre* et de *Glas*, essai pour lequel Khatibi ne cache pas son admiration<sup>2</sup>.

Solides ou charnelles, les surfaces corporelles (« la pierre, le marbre, le bois », auxquelles on ajoutera la peau et la page, mais aussi le mirage et l'image) convoquées dans le récit sont sans

---

<sup>1</sup> *La Mémoire tatouée, Autobiographie d'un décolonisé*, Paris, Editions de la Différence, 2008, p. 42.

<sup>2</sup> *Maghreb pluriel*, Paris, Denoël, 1983, p. 163 : « Inutile de dire que *Glas* est un texte exceptionnel, mais on l'oublie souvent. » ; Jacques Derrida, *en effet*, L'Hay-Les-Roses, Al Manar, « Approches et rencontres », 2007, p. 14.

exception otage d'une geste qui est celle de l'inscription, comme celle de l'acte d'écrire, de signer. *Malléables*, parce qu'elles reçoivent, *non malléables*, car elles résistent ; *évanescentes*, parce qu'elles se prêtent à la transformation et à la sublimation d'elles-mêmes, *non évanescentes*, quand elles montrent l'empreinte de l'instant. Promesses de l'empreinte de l'inscription en cours, ces surfaces manifestent la khôra telle que la délie Jacques Derrida, ami indéfectible d'écriture et de pensée de Khatibi. D'un hommage l'autre, relisons seulement : « Celle-ci [khôra] figure le lieu d'inscription de *tout ce qui au monde se marque*. » (Jacques Derrida, 1993 : 52) et « Elle [khôra] arrive dans [...] un lieu où tout se marque mais qui serait « en lui-même » non marqué. » (Jacques Derrida, *ibid.* : 59). Non marquées en effet, ces surfaces, sans quoi elles ne sauraient permettre l'épiphanie de l'inscription en devenir. Réceptacles à *demeure* de ce « geste indéterminé », donc libre. L'artiste fictionnel et son inventeur ont bel et bien en commun de « maintenir, dans le respect, ce qui est dissidence dans toute force sensible de la vie » (Abdelkébir Khatibi, 2007 : 78).

Comme le signale le passage du récit narrativisé au récit auto-narrativisé, un parcours scripturaire inédit, qui refuse aux voix qui racontent d'être scribes, semble solidaire tant du voyage fictionnel que de l'itinérance intérieure de Raïssi. La première étape de ce projet de lecture consiste à faire entendre comment ces voix travaillent à l'édification « consciente d'elle-même » du personnage en tant que sujet. Toutes interpellent la permanence de « la danse des signes ». De la danse des signes à la danse des filigranes des femmes : dans le faisceau des personnages féminins, trois figures féminines entourent le stucateur de leur amour et l'accompagnent dans son parcours : la Sicilienne, Mademoiselle Matisse et Dawiya. Toutes trois, dans leur être comme dans leur volupté, sont nécessaires et complémentaires dans son *devenir père*. Quelle relation anime ces promesses de l'empreinte et cette économie du désir, qui convie la trace-surface à un acte de dissidence ? Pour quelle machine de guerre, ce nomadisme des surfaces des corps ?

## I. Des Paroles non scribes

Notre propos n'est pas de rendre compte ici de la complexité de l'intertextualité khatibienne<sup>3</sup>. Les paroles non scribes requièrent notre attention pour leur fonction dans la « danse des signes » et leurs effets perçus sur les surfaces des corps. Manifestés dans et par le récit, leurs énoncés appellent plusieurs remarques préalables. Tout d'abord, ils appartiennent à un fonds culturel méditerranéen,

---

<sup>3</sup> Nous recommandons la lecture de l'article « Dynamique intertextuelle et production du sujet : *La Mémoire tatouée et Le Livre du sang* », de Kamal Nafa, dans *L'Intertexte à l'œuvre dans les littératures francophones*, Pessac, P.U.B., 2003, p. 83-130.

essentiellement arabophone et hispanophone. D'autre part, en tant qu'énoncés cités, ils « sont transportés intacts de leur propre espace dans l'espace du roman » (Julia Kristeva, 1978 : 74). Propriétés qu'il faut nuancer : un énoncé repris en citation dans un énoncé autre est à la fois même et autre ; en aucun cas, il ne demeure exclusivement même, « intact ». Les spatialités sont aussi temporellement transportées. Les sources hétéroclites dont relèvent ces paroles en témoignent. Ajoutons que le discours narratif qui les manifeste les relaie comme des énoncés oraux. Ainsi, au lieu de lever un doute quant à l'origine de la voix narrative, au lieu de rendre possible quelque dénomination, classification-catégorisation, le passage au récit auto-narrativisé<sup>4</sup> qui introduit Raïssi en tant que narrateur-personnage fait-il de la première personne l'émissaire d'autres voix. Le statut du narrateur interpelle alors celui du récitant, de même que le texte polyphonique réinvente ces reprises. Enfin, la singularité de ces paroles ressortit au fait que, sauf erreur, l'accès à l'écriture leur est refusé. Ecrites par *l'autre* qui les reçoit, elles sont aussi transcrites et manifestées par la transcription de cet autre et hôte qui les recrée. Paroles semblables à celle de « Muhammad prophète sans écritures » : leur textualisation place le récit dans la filiation du dialogue final qui se noue entre A et B, lettres « doubles » de *La Mémoire tatouée*<sup>5</sup>. « A », comme *alpha* ou *aleph*, ne précise-t-il pas : « Il se laissait porter et dire, par une multitude de palpitations, ce sont ses femmes, ses amis ou sa tribu qui transcrivaient son souffle. » (Abdelkébir Khatibi, 1971<sup>1</sup> : 108).

Sacrés ou profanes, ces énoncés constituent autant de *suppléments* au récit khatibien, complétant, suppléant et différant ainsi le texte. Les paroles sacrées se distinguent notamment de citations de chants profanes, tels que les chants des femmes de Fès que fredonnait la Sicilienne et que Raïssi entend « en sourdine » (p.69), tandis qu'il navigue vers la Mecque ; le concours de poésie lors d'une escale à Malte (p. 101-103) ; le *Livre des morts*, lu par un érudit rencontré chez Effendi à Alexandrie (p. 174) ; un chant du poète andalou al-Quatalli (p. 218). Culture populaire et grande littérature sont convoquées et soudées dans la trame. Trait qui inscrit l'écriture fictionnelle du *Pèlerinage* dans la filiation du traité du poète et essayiste, Ibn Hazm, dont les nombreuses allusions scandent l'ensemble du texte. A l'instar de l'auteur du *Collier de la colombe*, Khatibi mêle les anecdotes prosaïques, les extraits de poèmes, les citations et les commentaires coraniques (*confer* le commentaire de Raïssi, page 224), à une pensée mystique et métaphysique.

Entre toutes ces nombreuses *comparutions* vocales, attardons-nous quelque peu sur celle-ci pour ce qu'elle tisse avec le texte khatibien et la danse des signes qu'il explore. Elle convoque le poème

---

<sup>4</sup> Dorrit Cohn, *La Transparence intérieure : modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris : Seuil, « Poétique », 1981, p. 190 et sq.

<sup>5</sup> *La Mémoire tatouée, Autobiographie d'un décolonisé*, Paris, Editions de la Différence, 2008, p. 108.

chanté d'Omar Ibn Faridh, « sur l'enivrement célébrant l'amour divin » : « [Oui, en vérité, je sais comment le décrire./ C'est une limpidité et ce n'est pas de l'eau./C'est une fluidité et ce n'est pas l'air./ C'est une lumière sans feu et un esprit sans/ corps, Son verbe a préexisté éternellement/ A toutes les choses existantes/ Alors qu'il n'y avait ni forme ni image...] » (p. 68-69). Dans cette succession de paradoxismes, on reconnaît le divin insaisissable, et pour en informer cette dialectique caractéristique de la khôra, de *ce qui est de n'être pas*, de ce qui fait signe de ce qui est, de ce qui vit, sans en tenir lieu ou en se gardant d'en tenir lieu. Sans substitut possible. Dans l'écriture du pèlerin, étranger professionnel, le sacré et le profane sont intimement liés, sans jamais pour autant se confondre l'un en l'autre.

Avant de poursuivre, il importe de procéder à un certain nombre de rappels relatifs au sémème *pèlerinage*, terme que le titre programmatique annonce comme horizon textuel. Etymologiquement, le bas latin *pelegrinus* retenait trois acceptions qui conjuguèrent le voyage et l'étranger. Dès son entrée dans la langue française au XII<sup>ème</sup> siècle, le mot les reprend en désignant à la fois « le voyage dans un but religieux vers un lieu saint » et « le voyage » en général, en même temps que, par métaphore, « la vie humaine ». Ainsi le récit de Khatibi superpose-t-il ces différents sens, profanes et sacrés, qui coexistent dans l'usage. Le voyage vers la Mecque file les huit premiers chapitres du roman, si bien que le roman de Raïssi se fait récit de voyage, en livrant le texte des aventures d'un personnage qui suivrait un itinéraire géographique autant que spirituel. Mais il retrace également une vie jusqu'à son terme. Les chapitres consacrés au retour de la Mecque, à l'édification du personnage dans cet après, montrent notamment combien le cheminement spirituel se prolonge au-delà du lieu saint. Page 62, un prédicateur annonce : « Le pèlerin deviendra peu à peu le voyage lui-même. » : les sens métonymiques sont également à l'œuvre dans le roman de Khatibi.

Recourons de nouveau au dialogisme entre les récits de Khatibi, afin de saisir quelque peu la construction scripturaire du motif du pèlerinage dans l'ensemble de l'œuvre. Pour son lecteur averti, le récit du pèlerinage de Raïssi convoque d'autres récits de pèlerinage présents dans les fictions khatibiennes, en particulier celui du maître du *Livre de sang* :

Te voici prenant la route vers la Mecque, alors que tout ton corps est déjà décomposé, déjà attaqué par la décomposition de la terre. Et c'est bien sur ton dos que tu portes ta tombe ouverte vers la clarté étincelante de ce matin printanier. Oui, va, marche, marche au pas de ta folie. Marche et sois digne de ta dépouille : tu n'auras existé que pour elle. [...]. (Abdelkébir Khatibi, 1979<sup>1</sup>, 2008 : 153-154).

Dans la fiction khatibienne, la pensée du signe est indissociable d'une pensée mystique, ce que la répétition du dire du secret dans ce récit fragmenté exhibe volontiers. Dès ce pèlerinage du Maître de

l' « Asile des Inconsolés »<sup>6</sup> apparaît le lien intime qui unit ce voyage religieux et la mort. Nous retiendrons seulement ici les deux résonances au texte derridien : l'exhorte de type injonctif « va, marche, [...], marche et sois digne de ta dépouille [...] » qu'il faudrait mettre en perspective avec la célèbre formule « nous nous devons à la mort »<sup>7</sup>, et le futur antérieur « de l'élève »<sup>8</sup> qui invite à interroger le statut de la voix narrative (« tu n'auras existé que pour elle [...] »). Le dernier fragment de ce récit donne à lire cet appel adressé au maître que nous retenons tant pour le syncrétisme qui le caractérise que pour la force de séparation qu'il semble promouvoir :

Quand le sable du désert tantôt dénude le sol, tantôt s'y entasse, grain sur grain, là où le vent l'accueille et le forme selon son propre souffle inspiré par les dieux errants, toi, Pèlerin de la Passion, prends le chemin de ton dénuement, laisse tes amis, laisse les tiens à l'endroit où ils cessent de t'aimer et de te suivre, là où nécessairement tu dois être seul, et même le désert ne pourra plus arrêter ta marche (si tu t'arrêtes, du coup ta pensée s'écroulera, tu seras solairement désaxé). (Abdelkébir Khatibi, 1979<sup>1</sup>, 2008 : 199)

Les deux majuscules du vocatif « Pèlerin de la Passion », périphrase qui vaut substitut lexical, renvoie à Îsâ. Dans la fiction profane de l'androgynie, la souffrance de la passion est à la fois spirituelle et affective. Mais le choix du mot *passion*, terme issu du verbe latin *patior*, « souffrir », engage une syllepse lexicale qu'il faut mettre en relation avec la reprise de l'abandon des attaches affectives encouragé dans le message prophétique, — abandon dans le but de favoriser la diffusion de la parole. Le désert, lieu symbolique de l'ascèse par excellence semble ici convoqué pour initier une symbiose entre l'être de l'expérience et son lieu de réalisation. Les éléments hostiles de ce lieu, le vent, le soleil et le sable achèvent de définir le pèlerinage, comme une épreuve entièrement vouée à l'unité du corps et de l'esprit dans la marche.

Dans le récit du pèlerinage de Raïssi, les convocations de versets du Coran sont assurément les plus nombreuses et font l'objet de citations *in praesentia* et *in absentia*. Comme le montre l'événement du naufrage, elles s'intègrent souvent au récit sous forme d'allusions explicites : non présentées comme citées, elles ne constituent pas des énoncés « intacts ». Produites par une traduction, leur refonte dans le récit génère forme et signifiante nouvelles. Une tempête dévastatrice balaie tout ce que les pèlerins transportaient de leur vie passée, jusqu'à en entraîner la plupart dans l'abîme marin. Dans ce pèlerinage, la mort affecte d'abord le groupe de pèlerins. Dans le continuum du discours narratif, elle est d'abord collective, puis individuelle. D'une façon quasi simultanée, la terreur qu'inspire la mort introduit dans la diégèse l'histoire d'un autre naufrage : « Un autre trouble de langage

---

<sup>6</sup> Cette désignation trouve résonance dans le « maristane des aliénés », qu'aurait dirigé Averroès, indique le narrateur du roman de Raïssi, page 29.

<sup>7</sup> Jacques Derrida, *Demeure Athènes*, Paris, Galilée, 2009.

<sup>8</sup> Jacques Derrida, *Glas*, Paris, Galilée, 1974<sup>1</sup>, 2004, p. 22.

sévissait : la logorrhée, maladie si chargée de mots répétitifs que Raïssi sentit le besoin pressant de se taire. Il répondait par le silence. [...] le naufrage du langage, aucun homme ne pourrait le supporter sans s'enterrer sur place. » (p. 119). Le mutisme de Raïssi, en réaction à ce naufrage palimpseste est déjà cet espace solipsiste du personnage pèlerin, où advient son ombre projetée en tant que pèlerin, celle dont il se méfie (p. 138). Cet espace solitaire offre résonance à la voix de l'inquiétante étrangeté, qui est celle de son Ange personnel : « Sois seul pour me retrouver. Je suis si proche de toi, presque toi-même, à peine une ombre. L'un pour l'autre. Une ombre qui te parle et t'inspire. » (p. 186). Cette voix sans écriture est celle de *celui qui s'appartient en propre*, en devenir : « [...] je continue ton corps par propagation de ta foie intime. Reste toi-même et tu me trouveras. » (p. 187). La convocation allusive respecte (et exhibe le secret de) la source énonciatrice.

En revanche, les premières pages du récit du retour de Raïssi font place à la convocation *in praesentia* de quelques versets de la sourate *Les Femmes* (p. 197), traduits par l'auteur. Les introductions du texte sacré dans ce texte écrit en français, à vocation littéraire et fictionnelle, pouvaient-elle se faire autrement que par une traduction ? Pour saisir les enjeux de l'insertion de cette transcription dans la trame narrative et pour saisir les choix du traducteur Khatibi, nous la mettrons en perspective avec la traduction scientifique de Denise Masson. L'énoncé cité est un extrait lu à haute voix par le personnage principal, en mer, lors d'un échange avec Housni (« celui qui est naturellement beau, empreint de bonté, vertueux », en arabe) : le texte est ainsi offert en partage. Les versets cités ici explicitement concernent l'Alliance clémente malgré l'impiété commise et l'idolâtrie blâmée. La transcription française de Khatibi abandonne la forme versifiée, à la faveur d'un paragraphe en italique, ce qui le distingue des autres répliques de l'échange des personnages. Au terme « Livre », la traduction khatibienne préfère l'expression de « nouvelle Ecriture » (p. 198) dont elle célèbre le don. Elle envisage la transcription textuelle à la fois en tant qu'acte et résultat de l'acte. Le choix de cet extrait est à la mesure de l'expérience des signifiants de l'empreinte dont l'écriture fictionnelle livre ici l'expérience.

Une étude exhaustive du récit me semble requérir la mise en relation de ces versets cités *in praesentia* avec ceux qui sont cités *in absentia*, — versets avec lesquels ne cesse de dialoguer la parole de Raïssi. Indiquons pour exemple, le fait que Raïssi est dit « orphelin de la naissance de son fils. » (p. 46), de l'enfant qu'il a eu avec la Sicilienne mariée à un autre que lui, cette « apparence de père orphelin » (p. 50), cultivée par la Sicilienne elle-même, repose la question de l'appartenance, transversale et centrale dans le récit. La sourate *Les Femmes* le rappelle et scande : « Ce qui est dans les cieux / et ce qui est sur la terre/ appartient à Dieu. / La science de Dieu s'étend à toute chose. » (Masson, IV, 125 : 114). Cette parole fondatrice ne manque pas d'être réinvestie et commémorée par le récit de l'itinérance de Raïssi dans son *être père* :



Il [le mari de la Sicilienne] n'attendait que cet acte de confirmation de son mariage, pacte avec un fils « naturel », qui était et n'était pas le sien. L'Ange apparut dans sa plus belle prestance :  
— Quand l'enfant naîtra, il sera votre fils à tous. (p. 47)

Le texte fictif valide ici le mariage en tant qu'engagement de protection. L'Ange personnel de Raïssi lève ce qui reste de résistances en lui, ce que le texte valide encore un peu plus loin : « Peut-être ignorait-il ce que toutes les femmes connaissent plus ou moins, que l'enfant qu'on porte n'appartient à personne. » (p. 48)

Cet état de félicité mélancolique illustre également ce dialogisme qui relie le pèlerin amoureux à la parole sans écriture : « [...] je retrouvai mon état d'orphelin du paradis perdu. Celui qui cherche le silence et la paix et qui les trouve ; celui qui aime les oiseaux lui donnant l'hospitalité. Nomade de cœur, certes, et de désir. » (p. 242). Le dialogisme avec les promesses de l'Écriture destinées à celui qui respecte les lois de Dieu introduit ici le nomadisme de la raison. Dans *Le Corps oriental*, Khatibi rappelle que pour Ibn Hazm, auteur du traité *Le Collier de la colombe*, « [Allah a appelé métaphoriquement la raison « le cœur »] », (Khatibi, 2002, 157). A quel nomadisme du désir, ce nomadisme de la raison est-il ici intimement lié ?

## II. L'Anatomie et l'économie du Désir

De fait, c'est un nomadisme du cœur que le récit de Raïssi nous donne à lire dans « l'anatomie du désir ». Nous empruntons cette expression au titre d'une monographie sur l'œuvre plastique de Hans Bellmer. Dans la danse des signes, la convocation scripturaire du corps féminin joue un rôle majeur. Dans le faisceau des personnages féminins, trois corps, ou plutôt trois entre-corps, entre Raïssi et trois figures féminines, se distinguent : la Sicilienne, Mademoiselle Matisse et Dawiya. Le parcours de Raïssi, personnage de fiction et transfiguration scripturaire de l'ancêtre de Khatibi, constitue cet exercice « à la rencontre, à la pensée de la rencontre, puis à la rencontre elle-même qui [lui] est voilée. » (p. 183). Dans cette itinérance, la rencontre de ces trois femmes. Pour saisir leur fonction, la première partie du chapitre sur l'érotisme du *Corps oriental* peut nous mettre sur la voie. La triple scansion du titre « L'amour, l'amitié, l'aimance » renvoie à trois modes d'être à l'autre, « ni tout à fait mêmes, ni tout à fait autres », pour paraphraser « Mon Rêve familial ». L'entre-corps de Raïssi et de ces trois personnages féminins semble correspondre rigoureusement à l'un de ces trois modes d'être de l'hospitalité.

Toutes trois actrices d'une transfiguration dont Tamo, la fille (*filia*), la jeune fille (*puella*), représente simultanément l'aboutissement et l'avènement d'un féminin encore autre naissant. Toutes

trois, que l'on retrouve dans les filigranes des autres femmes de l'histoire. A l'instar des prénoms des autres personnages, « Tamo » n'est pas indifférent : deux continents et deux civilisations s'y rencontrent. En effet, ce prénom est à la fois le diminutif courant de Fatima (en arabe, « petite chamelle qui vient d'être sevrée ») et le nom chinois de Bodhidharma. Dans les récits khatibiens, les traces nombreuses du soufisme montrent l'intérêt de l'auteur pour les spiritualités orientales et extrême-orientales. Le choix de ce prénom fait trace de cet investissement. Rappelons aussi les termes avec lesquels, dans *Maghreb pluriel*, l'auteur envisage toutes les réalités de cette terre extrême comme un aboutissement : « Extrême en ce qu'elle est une promesse. Mais l'Extrême-Orient n'est point surnaturel, il reçoit à sa manière celui qui marche vers lui, celui qui a toujours cheminé vers lui. » (Abdelkébir Khatibi, 1983 : 143). De fait, le personnage Tamo semble en effet représenter *l'horizontaine* par excellence ou cette promesse toujours déjà là. Quand dans le même essai, Khatibi expliquait que pour « l'islam [...], la femme est située entre Dieu et l'homme ; visible invisible, elle est la mise en abîme de l'ordre théologique » (*ibidem* : 22 et 149), le parcours qui conduit à Tamo est aussi le cheminement intérieur de la femme et celui du croyant en paix avec l'image dupliquée. Mais ces êtres-femmes scripturaires, *présents* et à *venir*, prennent leur pleine signification respective en regard des autres personnages féminins du récit.

Evoquer la perspective nouvelle qu'annonce Tamo montre à quel point on ne peut saisir la fonction de ces trois personnages qu'en les replaçant un tant soit peu dans le faisceau féminin qu'a tissé Khatibi dans ses fictions. Dès *La Mémoire tatouée*, la tentation du cliché menace la construction scripturaire de ces entités féminines : « Le duo avait sa belle et sa maudite, sa stérile et sa couveuse d'enfants » (Abdelkébir Khatibi, 1971<sup>1</sup>, 2008 : 26). Ainsi le réseau féminin qui se construit tout au long du pèlerinage de Raïssi comporte-t-il son cortège de prostituées, de cousines lointaines, de tantes, ... Les personnages publics, tels que Maria Zina, la prostituée d'Alexandrie ou Jacqueline, la touriste, se distinguent pour leur visibilité, tandis que les femmes de la famille, à l'instar des villageoises de Tit, restent dans l'ombre ou relèvent d'une accessibilité réservée exclusivement au féminin. Mariam fait donc doublement exception. La narration de l'étreinte se fait alors allégorique : « Au seuil du jardin, les roses s'ouvrent à l'étreinte et aux épines » (p. 214) et file la métaphore. L'intranquillité de la Sicilienne qui la définit comme « la femme du frère du mort » (p. 214) corrobore le fait que dans le parcours de Raïssi, chaque femme tend à constituer une étape, ici celle d'un passage essentiel pour la construction du sujet et de l'être. L'étreinte avec Mariam dans « le silence de la mère et de Dada » précède de peu la mort de la mère. A la différence de Maria Zina et de Jacqueline, Raïssi répond souvent à « l'appel » qu'elle lui a adressé et, à distance, continue de veiller sur elle. Il n'en est pas de même pour les personnages de Maria Zina et de Jacqueline. Exhibée et offerte, Maria Zina semble pour sa part extraite

d'une anecdote d'Ibn Hazm qui viserait à mettre en garde contre les séductrices tentatrices. Sa familiarité brusque, ses mots orduriers qui ponctuent la plupart de ses propos sont à la mesure de sa vulgarité gestuelle : « [D]éhanchement rythmé par sa parole [...] » (p. 162). Sa danse de piètre almée, comme sa tenue vestimentaire, sont placées sous le signe d'une sexualité caricaturée qui agresse par sa visibilité outrancière (p. 164), si bien que le pèlerin s'interroge : « Ivresse ou nausée visuelle ? », puis constatant la présence des trois autres clients « Sommes-nous tous multipliés dans le rêve d'une folle ? » (p. 167). Maria et Jacqueline ont en commun de porter un vêtement (la robe de Maria) ou un accessoire (le chapeau de « la belle étrangère ») fleuri. Cette dernière semble dotée du costume stéréotypé de la voyageuse coloniale : « Chemise blanche, pantalon bouffant, bottes de cavalière et un fouet à la main » (p. 237). Mais l'attraction qu'inspirent à l'ornementaliste ses mains tatouées au henné annonce le pouvoir de séduction du corps-signé de Dawiya : « Envie de toucher ces mains si blanches et si bien dessinées, de frôler cette robe et son échancrure discrète, et surtout, ces bas un peu froissés par le voyage. » (p. 238). On perçoit aisément comment ces trois personnages sont les doubles minorés de tous les autres personnages féminins. Doubles minorés, mais filigranes nécessaires pour la construction scripturaire de ce monde matriciel qui est intimement lié à l'avènement du *je*-signe.

Première à faire son entrée dans le récit (deuxième chapitre), « la Sicilienne » n'a pas de nom propre ou comme l'affirme le narrateur « tel était son nom » (p. 38). Son origine nationale et culturelle lui tient lieu de dénomination. Fixée ainsi par ce substitut lexical dans son étrangeté et son exil. Femme mariée à un négociant qui ne peut avoir d'enfant, elle est comblée dans l'adultère avec Raïssi, qu'elle vit « avec passion, avec fidélité » (p., 43). Dans le roman premier de l'ornementaliste, tandis qu'il est en partance pour la Mecque, le pèlerin s'envisage comme un double initié : initié à l'art du stuc par son oncle et « grâce à la Sicilienne, [...] initié à l'art d'aimer et d'être aimé » (p., 65). C'est en travaillant sur une commande de son mari qu'il rencontre « la maîtresse de cette demeure » qui « [e]n cette qualité, [...] régnait sur ses aménagements et embellissements » (p., 38). Ainsi sa féminité est-elle intimement liée à la production de la beauté dans l'espace du dedans. Son art de l'amour est création dans/ es la sensualité : « [elle] savait inventer l'amour, le faire avec volupté, en soutenant l'énergie plastique du partenaire. Il était illuminé par cette extraordinaire souplesse du corps et de l'esprit, si bien que, d'une union à l'autre, s'affirmait un désir continu. » (p. 41). Dans « l'enroulement des corps », Raïssi découvre l'hospitalité réciproque, dans laquelle le corps devient « un aphrodisiaque mutuel ». Le stucateur découvre et reconnaît à la fois le corps « lisse, parfumé et ondoyant » de la Sicilienne. Dans une phrase interrogative clause, le narrateur associe ce « jardin à l'aube » au paradis promis. Dans le nomadisme du désir, la Sicilienne se distingue de Dawiya dans la mesure où elle convoite le « toucher de[s] mains d'artistes » (p. 38), alors que Dawiya est la femme du « toucher du regard » dans une captation en

partage (p. 268). De cette union naît un enfant, un fils, Halim (« clément », en arabe, et trente-troisième attribut de Dieu, « Ce qui retarde le châtement de ceux qui l'ont mérité »), « nom empreint de clémence et de douceur » (page 52).

Comme la Sicilienne, Mademoiselle (Jeanne) Matisse est le personnage éponyme d'un chapitre du récit, le quatorzième du texte de l'après du retour. Pianiste d'origine française, elle porte le patronyme du peintre voyageur. Amante, elle ouvre la voie au stucateur à un renouvellement de l'exercice de son art : « C'est ainsi que l'écriture musicale m'avait donné l'idée de transposer quelques motifs dans les frises calligraphiques que je comptais achever avant l'été. » (p. 354). De son art d'aimer, nous retiendrons seulement : « Nous logions l'un dans l'autre. Un séjour paradisiaque, l'hospitalité même. » (p. 347). On retrouve cette captation consentie et partagée qui distingue Jeanne et la Sicilienne de Dawiya, garante de ce droit d'hospitalité, et qui explique pourquoi la musicienne est rebaptisée « Yasmina », « jasmin », après son mariage avec Raïssi. Comme offerte à Dawiya, pour signifier autrement à celle-ci « je te choisis ». L'accueil de Yasmina par Dawiya est éloquent à cet effet : « Dis à Yasmina de me rendre visite. Nous serons comme des sœurs. » (p. 358). Et Raïssi de confirmer son respect des lois d'équité recommandées dans la sourate *Les Femmes*. Ainsi par le pacte du mariage, l'hospitalité des amants devient-elle hôte-otage de l'aimance. Khatibi définit l'amitié comme « une maïeutique de l'aimance » (*Jacques Derrida, en effet* : 77). Exilée, Jeanne Matisse alias Yasmina écrira « Excusez mon audace, je vous parle avec amitié » (p. 398), dans la missive qui parvient à Raïssi en 1946, envoyée de Moscou et signée « Natacha Rostovich », son quatrième pseudonyme. Dans « Le Nom et la pseudonymie », Khatibi approuve l'analyse de Jean Starobinski pour qui la pseudonymie constitue « une rupture avec les autres »<sup>9</sup>. Mademoiselle Matisse est aussi la seule des trois personnages féminins qui écrit, qui produit de l'écriture, les notes de musique sur les partitions comme les lettres dans ce dialogue à distance de la correspondance. De fait, elle représente cette force de séparation créatrice nécessaire à la langue littéraire, dans la pensée de Khatibi. Il demeure en effet que dans le nomadisme du désir, elle représente le « toucher de l'oreille », acoustique. « La note de piano suspendue fit son chemin. », remarque Raïssi au seuil de leur amour, avant d'explorer l'hypothèse suivante comme une intuition portée à vérifier : « Peut-être qu'avec cette note détachée, on réveille des songes endormis, on s'ouvre un chemin musical inouï dans le rythme de la vie » (p. 345). Suspendue, détachée, cette note affirme et approuve la jouissance dans le bonheur partagé. La lecture des dernières lignes de *Féerie d'un mutant* semblent indiquer que, sans la mort prématurée de l'auteur, cette « arabesque vivante » de et pour Raïssi était promise à de très belles mutations scripturaires : « Notre corps, un instrument de musique tissé pour les dieux et les artistes de haute volée. Branché sur

---

<sup>9</sup> Khatibi, *Jacques Derrida, en effet*, L'Haye-les-Roses, Editions Al Manar, 2007, p. 55.

les vibrations du monde, par la main d'un luthiste et le pas d'une danseuse. » (Abdelkébir Khatibi, 2005, p. 707).

Dawiya, « la lumineuse », « celle qu'on voit par son éclat » (selon la traduction de Touriya Tullon) est la deuxième dans la vie de Raïssi, mais aussi la première du retour et celle qui l'accompagnera dans sa mort, elle est donc aussi la dernière. C'est pourquoi le personnage correspond assurément à l'aimance. La « lumineuse » est aussi celle qui éclaire : « Son attrait magique illuminait la maison. » (p., 293). L'amour de la Sicilienne placé sous le sceau de la couleur resterait invisible sans sa lumière. Le chapitre dans lequel Dawiya fait son entrée a pour titre le nom de son village, « Tit » (onzième chapitre). Son rôle dans cette communauté apparaît en même temps que la « jeune femme au foulard » : « Elle est gardienne d'un droit d'hospitalité et d'asile. Son ancêtre favorise l'amour et le mariage. » (p., 267). Pour sa communauté, elle est garante de l'accueil de l'autre, de l'hôte, de l'étranger. Dans son mariage, Raïssi accueille Dawiya toute entière, l'être intime, la femme comme la mère, ainsi que l'individu social qui a une place au sein de sa communauté.

L'énoncé relatif à son art d'aimer respecte sa pudeur : « Il lui suffisait de m'offrir sa beauté tissée de pudeur. » (p., 293). Des trois femmes aimées, Dawiya est aussi la seule qui porte un tatouage indélébile sur le sein : « [...] et je dois le dire avec joie, ce petit motif — un triangle et trois points — me la faisait désirer autrement. Une femme tatouée est transfigurée. » (p., 294). Marqué, son corps se manifeste comme écriture et peinture universelle. Ces lignes du *Corps oriental* relatives au tatouage ne manquent pas d'évoquer le regard de Raïssi, regard « touché » par le corps de Dawiya :

C'est un code microphysique à fleur de peau, un tissu de *stoichéïa*<sup>10</sup>, qui sont des mythogrammes décoratifs, ayant et n'ayant pas de sens. La beauté de la tatouée est de creuser le désir de l'homme. Le corps décoratif est un intersigne entre son identité sociale et le plaisir de toucher le regard de l'autre. (Abdelkébir Khatibi, 2002 : 68)

Premier *centrement* orchestré par cette corpographe : le tatouage signale un corps autocité. Écrit, le corps n'est plus à écrire. L'empreinte abolit la promesse, l'acte d'inscrire, en même temps qu'elle se fait la cristallisation du devenir du corps. De fait, cette corpographe interdit la mémoire. Tout autre apparaît à Raïssi son propre corps : « Le corps a une histoire dont je porte en mémoire le moindre événement, la moindre marque. » (p., 292). Deuxième *centrement* du corps-signe de Dawiya : il affirme encore dans son hors mémoire, le lien indéfectible qui l'unit « à l'esprit de l'Ancêtre » (p., 293). Préserver cet amémorial motive également le refus de Dawiya d'être photographiée. De même que le refus du miroir, la photographie suppose un « reflet artificiel » (p., 293), qui offre l'illusion d'une

---

<sup>10</sup> Le terme grec *stoichéïa* désigne, dans une acception élargie, les nombres, les lettres, les étoiles et les esprits élémentaires.

captation de l'être dans le temps. Troisième *centrement* : le refus du miroir ajoute à la préservation du corps centré, la captation du / par le « regard de l'autre dans l'image de soi », cher à Khatibi. Marqué non marqué est en revanche le corps de Tamo, fille de Raïssi et de Dawiya : « Elle percevait bien que son corps était doué d'une vie onirique, grâce à laquelle la photographie multiplierait son image à l'infini. Entre la mère et sa fille, la photo introuvable. » (p. 294).

Cette analyse du corps tatoué de Dawiya invite à relire la dédicace à la mère que soumet Khatibi à la fin de la *Mémoire tatouée* : « Se décoloniser de quoi ? De l'identité et de la différence folles. Je parle à tous les hommes. » (Abdelkébir Khatibi, 1971<sup>1</sup>, 2008 : 113). Le corps tatoué est un corps-signe, un signe vivant. Ainsi s'explique la duplicité et la connivence de « l'arabesque vivante » et de Dawiya. Enfin, ce triptyque féminin du monde matriciel (au *limen* duquel se trouve Tamo) se parachève, prend son sens après la mort de la mère de Raïssi. D'un point de vue diégétique, le passage au récit auto-narrativisé, donc à la première personne, coïncide avec la mort de la mère du stucateur qui survient peu après son retour de la Mecque : l'avènement du sujet en tant que *je*-signe pour soi, comme pour son autre et hôte féminin, requiert la force de séparation d'avec le matriciel. On reconnaît là l'un des messages liminaires du traité d'Ibn Hazm : « La vraie piété filiale, ici, c'est la révolte, / Le véritable honneur, abandonner le monde. »<sup>11</sup>. Le signe des surfaces corporelles se ferait-il mémoire de cette séparation ?

### III. *Deviens ce que tu es : la danse de l'artisan en réincarnation*

La parole nietzschéenne « deviens ce que tu es »<sup>12</sup> est bien ce que scandent les différents appellatifs de Raïssi. Comme empreintes de ce devenir, nous n'en relevons que quelques uns que nous ne commenterons pas ici en détail : « un artiste à transfigurer » (p. 45-46) ; « Père sans paternité, amoureux éperdu » (48) ; appelé par les siens « le Pensif » (65) ; « le pèlerin [...], orphelin en état de réincarnation » (68) ; « artiste de la décoration, [...] captivé par ce défilé de signes et d'images » (82) ; « Un "horizontal" » (99) ; « l'artiste en devoir de pénitence » (179), « orphelin du paradis perdu » (242). Indiquons seulement qu'ils sont chacun autant de décisions de l'être à soi. La plupart font trace de cette force de séparation qui trouve écho dans cette concise conclusion qui se conjugue au présent, extraite d'*Amour bilingue* : « Je suis donc un texte de cet arrachement » (Abdelkébir Khatibi, 1983<sup>1</sup>, 2008 : 224).

---

<sup>11</sup> Ibn Hazm, *Le Collier de la colombe, De l'amour et des amants*, « De l'Abstinence », p. 237.

<sup>12</sup> Les êtres et les textes s'entrelient à l'infini. Nous ne pouvons que recommander la lecture de la contribution au volume *Littérature et altérité*, d'Assia Belabib, intitulée « La Spiritualité au regard de l'altérité dans le roman marocain de langue française », 2009.

Indiquons également qu'à partir de la page 217, ces appellatifs sont le fait d'autres personnages ou de Raïssi lui-même. Ce dernier les soumet au travers de ses questionnements, tels que « Suis-je donc une machine à fabriquer des enfants clandestins [...] ? » (p. 333), tandis que ses fils, Mohammed et Abdellah, sont en effet entrés en dissidence. L'action engagée, l'engagement pour, transitif, sont tout autant désignés dans ce terme de « dissidence » que le « séjour loin de ». La dissidence projette un état autant qu'une expérience. Elle suppose cette force de séparation au cœur du geste signifiant que ne cesse d'inaugurer l'objet qui en porte l'empreinte, le matériau du stucateur.

*Celui qui est en accord avec les siens et avec soi*, traduction implicite du prénom *Raïssi*, — translation qui interpelle cette appartenance, thème phare du récit, est dit « né en quelque sorte dans l'art ornemental » (p. 11). Du stucateur du *Pèlerinage*, il est dit aussi qu'il « s'attardait sur les jeux des claustras à entrelacs de mailles du plâtre ou bien sur les arabesques où la calligraphie venait libérer la danse des signes » (p. 11). L'art du stuc requiert un apprentissage qui est *initiation*, pour reprendre le terme utilisé par le narrateur omniscient (p. 64). S'il prend pour objet « la parure des demeures : faiences polychrome, bois, stuc et marbre » (p. 64), son enjeu dépasse la beauté de la demeure, l'esthétisme formel de l'espace du dedans. A l'imam qui le prend sous sa protection, Raïssi décrit son art comme « celui de l'harmonie stable, entre la matière, la forme et le signe décoratif. » (p. 95). En effet, au terme de son parcours, advenu à son « je », à son moi, devenu père, l'artiste de l'inscription connaît la transmission qui fait retour. Abdellah, son fils cadet, qui l'imité en tout, embrasse la vocation de son père. Il engage celui-ci à renouer avec son projet initial qu'il avait délaissé. Dans « le choix des dessins et des formes » se crée et se recrée l'écriture des émotions intimes. Le sens de cette écriture est livré : « De configuration en configuration : découper, mouler, peindre. Ainsi notre vie d'artisan en réincarnation dans la pierre, le marbre, le bois et la couleur. » (p. 320). Les surfaces des corps, solides ou charnelles, détiennent la promesse de l'empreinte, qui est aussi le « premier secret de l'art décoratif », que salue l'histoire en réincarnation : « Ecrire, effacer, recommencer, jusqu'à la fin des temps... » (p. 312).

Les trois personnages féminins correspondent à trois étapes du *devenir père* de Raïssi. La Sicilienne, ou l'orphelinat de fils ; Jeanne Matisse, ou le désir d'invention et la force de séparation créatrice ; Dawiya, ou l'entrée en dissidence. L'*être père* est moins un état qu'une question inlassablement posée. Il consiste notamment à apprécier comment l'on se réincarne dans sa filiation descendante. Question qui ressortit à un savoir qui doit se refuser pour advenir d'une génération l'autre, comme le montrent l'entrée en résistance des deux fils du stucateur : « Sachant, ne sachant pas, père fils jouent toujours la même musique. » (p. 326). Dans la filiation, le *devenir père* reste intimement lié à la transmission de l'art de l'ornementation. L'expression « jouer la même musique » n'est en rien

fortuite, dès lors que l'on a été sensible en amont à cette analogie qui associe les deux arts : « Le stuc est extrêmement malléable. Il se plie à toute improvisation... un peu ... comme la musique andalouse ... au luth. » (p. 201) ; à la mutation de « l'arabesque vivante » et à la nouvelle ère d'ornementation que représente Tamo, signalées toutes deux plus haut.

Le *devenir père* de « l'homme de l'appartenance » vit et rejoue dans l'ornementation le geste d'inscription, la trace de la trace du vivant en cours, en train d'inventer et de s'inventer, dans l'accord avec soi-même. Fort de l'acceptation de la dissémination rhizomatique, il produit, reproduit et offre à reproduire sa captation dans l'aimance. Peu avant le naufrage, Raïssi confirme à Assane qu'il est vivant. La validation du *vivant* est encore celle de la filiation, de toute filiation : « [...] toute la famille apprend à disparaître dans d'autres familles. Par ramification onifique et par le refus de la mort. » (p. 303), constate Raïssi. Relevons un instant cet adjectif « onifique » dans l'édition de la collection Motifs (« onirique » dans le texte publié par les Editions de La Différence, si bien que l'on est en droit de se demander s'il ne s'agit d'une coquille). Il nous plaît d'accueillir ce néologisme « onifique », en tant que superposition des termes « onirique » et « unifique » : « onirique », pour ce qu'il renvoie explicitement à Tamo et à l'ère des nouvelles générations qui s'ouvrent avec elle, « unifique », pour ce que cette ramification ouvre sur une Unité grandie. Cette validation du *vivant* suppose l'accueil, l'hospitalité, le legs, d'un déplacement, d'un dé-legs, d'un différé qui fait retour en passant, qui n'est *ni tout à fait même ni tout à fait autre*, toute une économie du *supplément*.

Le nomadisme du désir est indissociable de cette reproduction libre de l'appartenance. Il participe de cette « danse des signes », condition de la décolonisation-désaliénation de l'esprit. Cette danse de l'esprit est perceptible dans le dialogue qu'entretient la fiction avec le Coran, et plus particulièrement avec la sourate *Les Femmes*. Elle se confond avec la danse libre des signes qui produit et que produisent les arabesques ornementales. Pas plus que le plâtre, le bois, le marbre et la page, le corps n'est réductible à un support. Raïssi ne dit-il pas : « je me moulais à l'esprit de la matière. » (p. 320). Dans *Le Scribe et son ombre*, Khatibi explique que « Le corps est une syntaxe de gestes, qui favorise plus ou moins l'accès à l'écriture, à la peinture. » (p. 28). Au narrateur du roman de Raïssi, l'écrivain fait comparer la trace de la trace, l'empreinte en tant que promesse, à un « [L]angage qui succédait à l'écriture peinte qu'il traçait sur la planche de bois avec le calame » (p. 66). On reconnaît l'œuvre du calligraphe soucieuse de produire :

une topographie du signe, animée par un espacement entre l'énoncé d'une phrase, c'est-à-dire d'un élément plastique du style et sa projection dans l'espace, et son ornement comme limite à la pensée du sens. Ceci au cœur de chaque mot, de chaque phonème, jusqu'au chant silencieux du texte, redistribué par le trait du calligraphe, entre le clair et l'obscur (leur gradation), le lisible,



l'illisible et l'inouï, empreintes du regard, de la voix, du geste : « L'espace sert ... à passer le temps. »] (Khatibi, *Jacques Derrida en effet* : 17)

« L'espace sert ... à passer le temps » : Khatibi cite les *Ecrits et propos sur l'art* de Matisse. Il y a là rencontre de deux malices : « passer le temps » comme pour se distraire ou se soustraire, « passer le temps », comme un passeur, pour le transmettre, le dupliquer à l'infini.

## Conclusion

Pour l'esprit décolonisé, désaliéné, l'être père choisit l'aimance autant qu'elle le choisit. La danse des signes constitue son mode d'être vivant autant que son mode d'être présent au monde. A l'issue de son itinérance, Raïssi comprend que sa « religion » qui considère la femme comme un ornement se distingue des traités des érotologues pour qui les femmes sont des « parures voluptueuses » (p. 348). La boucle est bouclée : « des parures voluptueuses », comme l'avait été probablement en son temps le « caftan tacheté de passion », le nom de la fiancée, tel que le relate la lettre emmurée avec ses ossements et l'or. Pour l'avoir extrait de son tombeau de fortune, Raïssi s'apprend dans son appartenance à « la fable qui dit que la peinture est née le jour où un homme eut l'idée de dessiner l'ombre d'une femme projetée sur le mur » (p. 66). Comment commémorer avec plus de maestria la force de séparation d'avec le matriciel ? L'ombre est aussi celle des voyageurs en pénitence, comme celle du faisceau des filigranes féminins.

Sans pareil dans l'œuvre de Khatibi, cette « fable en réincarnation » retrace aussi l'histoire de la transfiguration de l'histoire. Le narrateur récitant du *Pèlerinage* n'annonce-t-il pas « C'est donc ce nouveau-né [l'enfant qui naîtra de l'union avec la Sicilienne] qui fera l'histoire, celle de l'animal, de l'enfant trouvé dans une île enchantée où l'auteur cherche encore une plume magique pour écrire avec lui la fable de l'humain » (p. 46). L'ancêtre autobiographique et sa transfiguration fictionnelle valent inscription scripturaire de l'auteur, valident la transcription filiale de l'auteur en tant qu'auteur. Le dire de l'histoire produit bien ses prolongements en se faisant retour : « deviens ce que tu es ». Le désir appelé par le tatouage entre dans l'écriture vivante de Khatibi, dès *La Mémoire tatouée* : « Toute calligraphie éloigne la mort de mon désir, et le tatouage a l'exceptionnel privilège de me préserver. Aucun point de chute dans le chaos, seulement la force d'une impulsion dénouée, un graphe prompt comme un clin d'œil. » (p. 16). Le tatouage n'existe pas sans le corps charnel qu'il signe, si bien que le texte khatibien semble ne cesser d'honorer ce filigrane infini et pluriel qui signifie(ra) la lignée humaine, permanence impermanente.

Riche de ses transcriptions polyphoniques, ce récit sans pareil se tisse également au rythme des filigranes de son lecteur pluriel : ses pages le dessinent tour à tour oriental, occidental, extrême-oriental, tantôt laïc, tantôt comme « superstitieux », tantôt croyant en un panthéon polythéiste, tantôt de confession juive, ou dans la foi musulmane aux différents âges de sa vie, et quel que soit son niveau d'instruction. Récit d'une vie et fable métaphysique, le *Pèlerinage* s'offre à tous. A tous, cette histoire marquée non marquée du seing qui signale et marque distinctement d'un même mouvement. De connivence étroite avec la pensée derridienne, de première et de dernière facture, pour laquelle « [l]a forme du nom — lieu de réclusion — mange le corps et le détient debout. ».

## Bibliographie

- Barthes, Roland, *Œuvres complètes, Livres, textes, entretiens, 1977-1980*, Volume V, Paris, Seuil, 2002, « Ce que je dois à Khatibi », p. 666-667.
- BELHABIB, Assia, « La Spiritualité au regard de l'altérité dans le roman marocain de langue française », in *Littérature et altérité*, Editions OKAD, 2009, p. 97-114.
- COHN, Dorrit, *La Transparence intérieure : modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris : Seuil (Poétique) 1981 (pour la traduction française), 316 p.
- Le Coran*, traduction de Denise Masson, Paris, Gallimard, « Folio Classique », 2001.
- DERRIDA, Jacques, *Khôra*, Paris, Galilée, 1993.
- *Glas*, Paris, Galilée, 2004.
  - *Demeure Athènes*, Paris, Galilée, 2009.
- KHATIBI, Abdelkébir, *La Blessure du nom propre*, Paris, Denoël, 1974, « Dossiers des Lettres nouvelles ».
- *Le Livre du sang*, Paris, Gallimard, 1979<sup>1</sup>, Editions De La Différence, 2008.
  - *Maghreb Pluriel*, Paris, Denoël, 1983.
  - *Amour bilingue*, Paris, Fata Morgana, 1983<sup>1</sup>, Editions de la Différence, 2008.
  - *Le Corps oriental*, Paris, Editions Hazan, 2002.
  - *Féerie d'un mutant*, Paris, Le Serpent à plume, 2005<sup>1</sup>, Editions de La Différence, 2008.
  - *Pèlerinage d'un artiste amoureux*, Paris, Le Serpent à plume, « Motifs », 2006.
  - *Jacques Derrida, en effet*, L'Haye-Les-Roses, Editions Al Manar, 2007.
  - *Le Scribe et son ombre*, Paris, Littérature, Editions De La Différence, 2008.
  - *La Mémoire tatouée, Autobiographie d'un décolonisé*, Paris, Editions de la Différence, 1971<sup>1</sup>, 2008.
- KRISTEVA, Julia, *Σημειωτική, Recherches pour un sémanalyse*, Paris, Seuil, « Points Essais », 1978<sup>4</sup>.
- NAFA, Kamal, « Dynamique intertextuelle et production du sujet : *La Mémoire tatouée* et *Le Livre du sang* d'Abdelkébir Khatibi », dans *L'Intertexte à l'œuvre dans les littératures francophones*, Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, 2003, p. 83-130.
- PLATON, *Timée, Critias*, Paris, Garnier Flammarion, 1992.