

Les Surfaces des corps ou les promesses de l’empreinte dans *Pèlerinage d’un artiste amoureux*, par Annick Gendre

Introduction

C’est au message universel que relaie avec superbe le *Pèlerinage d’un artiste amoureux* que je souhaiterais rendre hommage aujourd’hui. Composé de seize chapitres et d’un *post-scriptum*, ce récit qui commence sur une intrigue à suspense, retrace en fait le parcours intérieur de Raïssi, qui conjugue une quête spirituelle et l’avènement à soi-même. Cette intrigue, générée par la découverte que fait le personnage principal de deux lettres signées par un mystérieux Rachid Madroub et d’ossements de femmes, emmurés, est nécessaire pour être mieux abandonnée, afin d’être reprise autrement. Ce personnage de l’avant-dernier récit d’Abdelkébir Khatibi apparaît 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’enfants¹.

Ce grand-père paternel inscrit, dans l’écriture de Khatibi, « Raïssi », le personnage, dans une lignée d’hommes, dans une lignée de devenirs d’homme. Pour l’auteur de *La Blessure du nom propre*, « Raïssi » est le choix d’un prénom. *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, « de son propre chef », pour signifier aussi « celui qui agit de son plein gré, qui est en plein accord avec soi ». 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, me semble valider ces translations hypothétiques. *Celui qui est en accord avec soi*, traduction en sourdine qui interpelle cette appartenance qui est précisément le thème phare du récit, est dit « né en quelque sorte dans l’art ornemental » (PAA, 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 » (PAA, 11). L’art du stuc requiert un apprentissage qui est initiation, terme utilisé page 64. S’il prend pour objet « la parure des demeures : faïences

¹ *La Mémoire tatouée, Autobiographie d’un décolonisé*, Paris, Editions de la Différence, 2008, p. 42.

polychrome, bois, stuc et marbre » (*PAA*, 64), son enjeu dépasse la beauté de la demeure, l'esthétisme formel de l'espace du dedans. En effet, au terme de son parcours, advenu à son « je », à son moi, l'artiste de l'inscription en livre le sens : « De configuration en configuration : découper, mouler, peindre. Ainsi notre vie d'artisan en réincarnation dans la pierre, le marbre, le bois et la couleur. » (*PAA*, 320).

Ainsi 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-elles sans exception otage d'une geste qui est celle de l'inscription, comme celle de l'acte d'écrire. *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 : 52) et « Elle [khôra] *arrive* dans [...] un lieu où tout se marque mais qui serait « en lui-même » non marqué. » (Derrida : 59). Non marquées en effet, ces surfaces, sans quoi elles ne sauraient être 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 » (*Jacques Derrida, en effet*, 2007).

Comme le signale le passage du roman 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. Ma première étape consiste à vous faire entendre comment ces voix travaillent à l'édification consciente d'elle-même du personnage en tant que sujet. 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 *être père*. Quelle relation entretient 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

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 qui introduit Raïssi en tant que narrateur-personnage fait de la première personne l'émissaire d'autres voix. La singularité des paroles qu'elles transmettent ressortit au fait que, sauf erreur de ma part, 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. Elles se joignent au souvenir de « Muhammad — prophète sans écritures », comme A invite B à le commémorer dans

le dialogue des deux lettres d'une autre facture que celles que découvre Raïssi, dialogue qui achève *La Mémoire tatouée*².

On ne saurait convoquer ici toutes ces voix. Les convocations de versets du Coran sont les plus nombreuses et font l'objet de citations *in praesentia* et *in absentia*. Elles se distinguent des chants profanes, comme les chants des femmes de Fès que chantait 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 lus par un érudit rencontré chez Effendi à Alexandrie (p. 174) ; un chant du poète andalou al-Quatalli (p. 218) qui s'impose à la mémoire du personnage heureux de son compagnonnage avec son cheval, Barq. De ces nombreuses comparutions vocales, je n'en retiendrai que trois pour ce qu'elles tissent avec le texte khatibien.

La première réside dans le poème 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...] » (PAA, 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. Le roman de Raïssi n'est pas tout à fait un récit de voyage, il ne livre pas seulement le texte des aventures d'un personnage qui suivrait un itinéraire géographique. L'importance des chapitres consacrés au retour de la Mecque, à l'édification du personnage dans cet après, n'est pas seule à en témoigner. L'événement du naufrage lors d'une tempête dévastatrice balaie tout ce que les pèlerins transportaient de leur vie passée, jusqu'à en emporter la plupart dans l'abîme marin. Mais la terreur qu'inspire la mort introduit dans la diégèse l'histoire d'un autre naufrage : « Un autre trouble de langage 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. » (PAA, 119). Le mutisme de Raïssi pour réplique à ce naufrage palimpseste est déjà cet espace solipsiste de Raïssi, le pèlerin, où advient son ombre projetée en tant que pèlerin, celle dont il se méfie (PAA, 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. » (PAA, 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. » (PAA, 187).

Le roman de Raïssi convoque également quelques versets de la sourate *Les Femmes* (PAA, 197), traduits par l'auteur. N'étant pas arabophone, pour apprécier pleinement le travail de traduction de Khatibi, [ainsi que l'introduction du texte traduit dans un texte à vocation littéraire et fictionnelle, je dois me résoudre à comparer cette traduction en français à une autre traduction en français obéissant à d'autres fins, celle de (Denise) Masson. C'est pourquoi] je m'en tiendrais à quelques remarques qui me semblent d'importance pour saisir l'enjeu

² *La Mémoire tatouée, Autobiographie d'un décolonisé*, Paris, Editions de la Différence, 2008, p. 108.

de ce texte magnifique. Les versets cités ici explicitement concernent l'incrédulité surmontée, malgré l'idolâtrie. Au terme « Livre », la traduction khatibienne préfère l'expression de « nouvelle Ecriture » dont elle célèbre le don. Une étude exhaustive du récit me semble requérir la mise en perspective de ces versets cités *in praesentia* avec ceux qui sont cités *in absentia* avec lesquels ne cesse de dialoguer la parole de Raïssi. Pour exemple, le fait que Raïssi est dit « orphelin de la naissance de son fils. » (PAA, 46), de l'enfant qu'il a eu avec la Sicilienne mariée à un autre que lui, cette « apparence de père orphelin » (PAA, 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.» (PAA, 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. » (PAA, 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. » (PAA, 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 associé ?

II. L'Anatomie et l'économie du Désir

Le parcours du personnage de fiction constitue cet exercice « à la rencontre, à la pensée de la rencontre, puis à la rencontre elle-même qui [lui] est voilée. » (PAA, 183). Dans cette itinérance, la rencontre de trois femmes. Pour comprendre ce qui lie les trois personnages féminins, la première partie du chapitre sur l'érotisme du *Corps oriental* nous met 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 ». Ces trois personnages féminins correspondent rigoureusement à l'un de ces trois modes d'être de l'hospitalité.

Première à faire son entrée dans le récit (deuxième chapitre), « la Sicilienne » n'a pas de nom propre. 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 » (PAA, 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 » (PAA, 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 » (PAA, 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. » (PAA, 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 » (38), alors que Dawiya est la femme du « toucher du regard » dans une captation en partage (268).

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. » (PAA, 354). De son art d'aimer, je retiendrai seulement : « Nous logions l'un dans l'autre. Un séjour paradisiaque, l'hospitalité même. » (PAA, 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. » (PAA, 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 » (PAA, 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 »³. 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

³ Khatibi, *Jacques Derrida, en effet*, L'Haye-les-Roses, Editions Al Manar, 2007, p. 55.

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 » (PAA, 345). Suspendue, détachée, cette note affirme et approuve la jouissance dans le bonheur partagé.

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. » (PAA, 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. » (PAA, 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. » (PAA, 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. » (PAA, 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*⁴, 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. » (*Le Corps oriental*, p. 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. » (PAA, 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 » (PAA, 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 » (PAA, 293), qui offre l'illusion d'une 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

⁴ Le terme grec *stoichéïa* désigne, dans une acception élargie, les nombres, les lettres, les étoiles et les esprits élémentaires.

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. » (PAA, 294). ~~Cette analyse du corps tatoué de Dawiya invite à repenser la dédicace à sa mère que soumet Khatibi à la fin de la *Mémoire tatouée*.~~

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

Ces trois personnages féminins correspondent à trois étapes de l'*être 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 si l'on se réincarne ou non dans sa filiation descendante. Question qui ressortit à un savoir qui se refuse d'une génération à 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. » (PAA, 326). Dans la filiation, l'*être 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. » (PAA, 201). Pour preuve encore le personnage de Tamo, la fille de Raïssi, pour ce qu'il ouvre une nouvelle ère d'ornementation.

L'*être 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. » (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 me plaît à 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'ouvre 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*, 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. » (PAA, 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 » (PAA, 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 et 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 » (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, comme il est dit dans 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 » (PAA, 66).

Bibliographie

Le Coran, traduction de Denise Masson, Paris, Gallimard, « Folio Classique », 2001.

DERRIDA, Jacques, *Khôra*, Paris, Galilée, 1993.

KHATIBI, Abdelkébir, *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, 2008.

— *Le Corps oriental*, Paris, Editions Hazan, 2002.

PLATON, *Timée, Critias*, Paris, Garnier Flammarion, 1992.

SCHÄFER, Isabel, « Le Dialogue des images entre l'Europe et la Méditerranée, entre méditerranéisme et réalités », in *Cinéma et monde musulman, Cultures et interdits*, Paris, L'Harmattan, « EuroOrient, 2009.

Proposition de communication

Stucs, images, apparences, mirages, pages et peau : à la fois malléables et évanescentes, pourtant *ni* malléables, *ni* évanescents, ces surfaces explorées prennent en otage l'artiste amoureux d'Abdelkébir Khatibi. En effet, elles semblent initier la khôra qui fonde une anatomie du désir singulière. Dans *Pèlerinage d'un artiste amoureux*, la captation de ces surfaces n'a de cesse de coïncider avec l'invention de la trace. Elle n'est pas le privilège exclusif du personnage principal, Raïssi, comme le prouve notamment le personnage d'Amine, l'éclaireur du désert, que sa fraternité avec l'élément éolien guide dans les dunes de sable «sur la trace de la trace ». Or, 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. Grâce au personnage de la Sicilienne, on comprend que ces voix conteuses accompagnent le protagoniste autant qu'elles figurent dans le récit la fidélité à l'infidélité, la connivence dans la subversion. Ainsi l'artiste fictionnel et son inventeur ont-ils en commun de « maintenir, dans le respect, ce qui est dissidence dans toute force sensible de la vie » (*Jacques Derrida, en effet, 2007*).

Quelle relation entretient cette économie du désir, qui convie la trace-surface à un acte de dissidence, avec le silence comme réponse à l'ombre ? Pour quelle machine de guerre, ce nomadisme des surfaces des corps, ce privilège accordé à leur ornementation, au détriment de leur profondeur, de leur épaisseur et de leur chair ?

(Volupté, plaisir et exaltation de la surface, de son ornementation qui l'exhibe)