

Université Paris-Nord

U.F.R. des Lettres

**Le protocole poétique de l'écriture à l'oeuvre dans les
textes de Abdelkébir Khatibi :
La mémoire tatouée, Le livre du sang et Amour bilingue.**

Thèse de doctorat nouveau régime

Discipline : Littérature française

Présentée par :

Lahsen BOUGDAL

Sous la direction de :

M. Le Pr. Claude FILTEAU

Année 1998

Dédicace

A mon fils Ianis

A ma femme Pascale

A mes parents

Remerciements

Je tiens à remercier chaleureusement mon directeur de thèse Monsieur Claude Filteau pour sa disponibilité, son aide et ses conseils judicieux.

Je remercie également toutes les personnes qui ont collaboré de près ou de loin à la réalisation de ce modeste travail. En guise de reconnaissance, je salue en eux la grandeur de l'esprit et le soutien permanent qu'ils m'ont apporté tout au long de cette recherche.

INTRODUCTION GENERALE

" Texte de jouissance : celui qui met en état de perte, celui qui déconforte (peut-être jusqu'à un certain ennui), fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, met en crise son rapport au langage ". R.Barthes, Le plaisir du texte, Paris, Seuil, coll. "Tel Quel", 1973, pp. 25-26.

L'oeuvre de Abdelkébir Khatibi connaît un engouement remarquable auprès des chercheurs universitaires. En effet, nombreuses sont les études qui lui ont été consacrées. Certains critiques établissent déjà une nomenclature des différentes lectures sous forme d'une sectorisation leur permettant de souscrire l'originalité de leur analyses¹. Ces travaux de synthèse répondent à un double souci : d'une part, à la volonté d'éviter de tomber dans la répétition et d'autre part, au désir de souligner l'insuffisance de certains systèmes trop réducteurs de la richesse des textes. Les critiques formulées à cet égard rejettent les approches historique, thématique, psychocritique et sociologique qui occultent les procédures de l'écriture. Par ailleurs, certains universitaires, notamment Marocains, orientent leurs investigations dans une perspective spécifiquement formelle². Néanmoins, leurs travaux sacrifient toute cette dimension sémantique longtemps défendue par leurs prédécesseurs.

Face à ces études, nous nous demandons si l'innovation doit se faire au prix d'une opposition stérile aux disciplines en vigueur sur le champ littéraire ? Les voies empruntées à l'Est et à l'Ouest du Maghreb ne doivent-elles pas trouver un point de convergence et de

¹ - A titre indicatif, nous renvoyons le lecteur aux synthèses effectuées par C. Gallotti dans l'avant-propos de sa thèse de doctorat : A la périphérie du texte (Essai sur l'évolution de l'écriture péritextuelle/textuelle à partir de trois romans de Abdelkébir Khatibi, "La mémoire tatouée", "Le livre du sang", "Amour bilingue"), dirigée par Marc Gontard, Paris 13, 1989 et la thèse de doctorat d'état de A.Tenkoul : La littérature marocaine d'écriture française. Réception et système scriptural, dirigée par Charles Bonn, Paris 13, 1993.

complémentarité intelligente capable de rendre compte de la richesse de cette littérature ?

Les investigations de Abderrahman Tenkoul offrent, nous semble-t-il, une alternative non négligeable. Elles s'attachent à la mise en relief de la portée de la réception et de la notion de lecteur dans le décèlement des productions littéraires.

Notre travail a pour ambition de suivre cette voie. Car la poétique de Khatibi, tout en théorisant ses mécanismes de fonctionnement, suggère une forme de lecture liée à un horizon de sens bien précis. Autrement dit, elle déborde ce cadre où l'avaient enfermée les formalistes russes et les structuralistes pour intégrer à la fois un savoir et le souci de sa communication. Cette approche nécessite donc une prise en compte de l'importance du lecteur et de son " habitus " dans l'analyse des textes.

La réception de l'oeuvre de Khatibi est appréhendée par un vaste ensemble d'ouvrages, d'articles et de thèses qui mettent l'accent à la fois sur la complexité et la richesse de celle-ci. L'auteur a souvent été accusé d'hermétisme. Cette image a entraîné des interprétations ambivalentes entre une forme poétique violente et une face recelée plus significative. Pourtant, son écriture ne peut se réduire à un simple principe de dualité. Elle est pluraliste. Au fil des lectures se dégage le profil d'un arpenteur dont la pratique n'est jamais détachée totalement

² - C.f. Les travaux notamment de Marc Gontard et de Mdakhri Alaoui.

de la réalité ni immédiatement saisie par le public. C'est dire que celle-ci fait appel à une nouvelle forme de lecture qui se traduit par une reconstruction permanente du sens dans une culture bien déterminée. Et c'est sans doute cette capacité à bousculer les inerties que le lecteur ne saisit pas toujours chez Khatibi.

Dans cette optique, seule une prise en compte de la spécificité de chaque texte dans son rapport à l'espace socio-culturel et historique qui le surdétermine, et de la singularité de chaque lecture, permet de détecter la force vitale de cette littérature. Le rôle médiateur de la poétique reste, à notre avis, une piste à explorer en dehors de toute conception formaliste réductrice.

La critique littéraire serait alors cette lecture ouverte³ à d'autres lectures. Lire c'est relire. Ainsi, l'inachèvement se fait le principe même de l'écriture moderne. Celle-ci célèbre la venue d'un lecteur orphelin qui en devient un paradigme vital. A l'image d'un récit orphique, ce dernier est condamné à descendre aux entrailles du texte en quête d'un brin de lumière qui pourrait éclairer son itinéraire. Car le texte devient cet univers où l'ombre règne, où la poursuite d'un sens-vérité est vecteur de tourment et de désarroi.

Toute écriture dépend de son protocole de lecture. L'oeuvre de Khatibi se veut un espace de crise où les habitudes du lecteur sont

³ - U.Eco, L'oeuvre ouverte, Paris, Seuil, 1965 et Lecture in fabula, Paris, Grasset / figures, 1985.

bouleversées. A partir de ce moment, un mode de réception de l'oeuvre exige un dépassement des normes traditionnelles.

La perte de certains récepteurs est donc à situer dans ce lieu où l'écriture établit un nouveau rapport avec son espace d'émergence. L'oeuvre n'est pas achevée. Elle fait appel, comme le postule Roland Barthes, à un lecteur actif. Dans ce sens, l'oeuvre de Khatibi est inaudible. Elle cherche l'inouï. Ce qu'il nous propose, c'est une lecture critique de l'histoire. Pour ce faire, c'est tout un système pluriel de brouillage des pistes qui se déclenche de telle sorte que les signifiés glissent de façon clandestine, mais opérationnelle, sous les signifiants. C'est dire que la véritable révolution khatibienne est celle du langage.

Le texte, tout texte, peut avoir plusieurs entrées. Nous pensons que la modernité du texte de Khatibi nous incite à focaliser l'attention sur la poétique dans son rapport au sens. Son oeuvre est un véritable protocole de lecture analytique de la société marocaine. L'amour qu'il porte, dit-il, à son pays est un amour critique.

Le protocole poétique de l'écriture, en dérégulant le sens, préside à l'éclosion d'une pensée autre, tout en dirigeant le verbe vers l'infinitude de ses limites. Le pouvoir des mots permet de constituer une autre histoire potentielle à l'intérieur ou plutôt en marge de la grande Histoire. Chez Khatibi, il introduit un questionnement qui sape les statuts établis et statiques de la métaphysique et de tout discours purificateur. C'est un

véritable procès qui explose toute authenticité totalitariste et toute vision normalisée de la réalité. Il introduit une crise des stéréotypes qui se traduit par une écriture du " clair-obscur " dont la forme poussée à l'extrême reflète la crise du sujet s'ingéniant à rendre compte d'une nouvelle vision du monde. C'est une expérience subjective et personnelle qui ne manque pas à l'appel du dehors. Autrement dit, il est une sorte de médiation entre la vie et le verbe. Ainsi en dialoguant avec son espace de prédilection, par le biais d'une forme parcellaire, l'écriture de Khatibi s'ouvre pleinement à l'universalité, à la diversité.

Face à son oeuvre, le plaisir est hybride. Jouissance et crise à la fois. Notre intérêt pour cette écriture en particulier s'explique, d'une part par cette force de séduction qu'exerce toute production inouïe sur son lecteur, d'autre part par le désir de sonder ce trouble et cet hermétisme que certains critiques reprochent à cet écrivain.

Notre objectif est une tentative d'approche, non de saisie, de ce protocole poétique d'une écriture en gestation, non pas en tant que simple technique fonctionnelle mais surtout en tant que médiation d'une parole cheminant vers l'écrit. Il s'agit d'étudier son fonctionnement et la manière dont il mobilise un certain nombre d'éléments et de paradigmes médiateurs entre le dire et le faire.

Notre étude s'intitule : " Le protocole poétique de l'écriture à l'oeuvre dans les textes de Abdelkébir Khatibi, La mémoire tatouée, Le livre du sang et Amour bilingue ".

Le premier problème auquel nous avons été confronté a été justement le choix du corpus d'étude. Dans un premier temps notre attention est portée uniquement sur Le livre du sang. Ceci s'explique par deux raisons. La première est le peu d'études consacrées à ce livre. Celui-ci est le texte le plus déroutant et le plus déconcertant de toute la production littéraire de Khatibi. La seconde raison est cette place maîtresse que tient cette oeuvre dans l'édifice scripturaire de cet écrivain. Dans un deuxième temps et au fil de la recherche, on s'est aperçu que Le livre du sang constitue le point d'orgue d'une écriture qui ne cesse d'évoluer et de s'interroger sur ses formes. C'est l'aboutissement d'un long parcours inauguré par cette oeuvre-programme qu'est La mémoire tatouée. Il est donc important d'interroger ce mouvement de l'écriture qui va du programme à son aboutissement constamment retardé. Pour ce faire, nous avons décidé de nous arrêter finalement sur les productions majeures qui mettent en forme ce processus. Il s'agit de : La mémoire tatouée, Le livre du sang, et Amour bilingue⁴

⁴ - Désormais nous désignons La mémoire tatouée, Le livre du sang et Amour bilingue par les abréviations suivantes : M.T., L.D.S., A.B.

Notre étude ne se veut pas poétique. Elle ne se réduit pas à une approche formelle. L'histoire de la réception critique de la littérature maghrébine d'expression française montre combien certains travaux ont échoué à détecter la richesse d'une pratique qui déborde les systèmes d'analyse préétablis⁵. Soumettre une oeuvre à une grille de lecture est un acte stérile. L'ouvrir à une pluralité de regards permettrait de souligner sa productivité et la flexibilité de son sens, si sens il y a. Tout acte de lecture dépend de son espace historique et culturel. Nous pensons que seule une approche qui dialogue avec tous les discours, une analyse interdisciplinaire, permettrait de décrypter les différents paradigmes d'une écriture aussi complexe que celle de Khatibi.

Le protocole poétique de l'écriture est dans ce sens le mécanisme qui noue une certaine pratique langagière à son espace de prédilection. Opération complexe et cérémonielle dont la fonction est de médiatiser la relation entre le verbe et la vie. La poétique ne se réduit pas à une simple luxuriance du langage. C'est un protocole significatif et productif. C'est la manière dont une écriture met en scène, non pas uniquement son déroulement en tant que praxis sur le verbe, mais aussi ses effets sur le lecteur.

⁵ - A.Tenkoul, Littérature marocaine d'écriture française. Essais d'analyse sémiotique, Casablanca, Afrique-Orient, 1985 et A.Memmes, Signifiante et interculturelité dans les textes de Khatibi, Meddeb et Ben Jelloun. Essais d'approche poétique, Thèse de doctorat d'état, dirigée par Marc Gontard, Rabat, 1989.

Quels sont les éléments déployés par cette pratique pour rendre compte de cette ouverture ? De quelle façon le protocole poétique développe-t-il un ensemble de questions relatives à l'être dans son rapport au langage, à l'histoire, à la culture, à la société, ... ?

Il s'agit de montrer qu'une manière d'être dans le langage est une sorte de réceptacle où se recueillent un délire verbal et son arrière plan socio-historique : une expérience conceptuelle et sensible. Ce protocole préside ainsi à la conjugaison de l'affect et de l'intellect. Quels sont les enjeux de cette écriture ?

Pour répondre à ces questions, notre travail va s'articuler autour de trois axes fondamentaux.

L'objectif de la première partie consacrée à la réception critique de l'oeuvre n'est pas d'élaborer une théorie de la réception, ni de faire un compte-rendu des différents discours critiques produits sur la littérature. Notre souci est de situer l'hermétisme dont certains critiques qualifient l'oeuvre de Khatibi⁶. Pour étudier ce désarroi du lecteur, nous interrogerons le genre de rapports qu'elle établit avec son espace d'émergence, avec son horizon d'attente qu'elle satisfait ou qu'elle déçoit. La question du sens dans l'écriture moderne, le rapport de la lecture à l'écriture seront examinés dans ce cadre tout en confrontant les idées et les conceptions de Roland Barthes et de Abdelkébir Khatibi. En

⁶ - Cf., le colloque consacré à Khatibi où plusieurs lectures insistent sur ce côté ésotérique de son écriture : Lectures dans la pensée de Khatibi, El Jadida, 1991

soulignant ces affinités, notre objectif est de mettre en exergue le rôle du lecteur et de son horizon d'attente dans la compréhension des textes. La question qui se pose est de savoir comment une telle démarche permet de faire de la réalité socio-culturelle une sorte de levier pour redéfinir les paramètres d'une identité qui évolue en se confrontant à l'autre ? Quel est le rôle de la poétique dans cette renégociation permanente dont le souci est de saisir cette croisée entre le memento du lecteur et celui de l'oeuvre ?

L'écriture khatibienne s'inscrit sous le signe de la rupture. Le protocole poétique participe à l'éclatement des structures classiques de l'écriture, en l'occurrence la notion du genre littéraire. L'écrivain préside, dans un élan de libération, à l'hybridation des genres. Prose et poétique cessent de se poser en termes antinomiques. Il y a lieu de parler d'une prose poétique. Mieux encore, d'une fiction théorique. Aussi la poétique déconstructive telle qu'elle est pratiquée par Khatibi à la suite de Jacques Derrida n'est-elle pas un simple acte terroriste, mais bel et bien une critique constructiviste⁷. Au-delà d'une guérilla anodine, cette destruction traduit un travail profond et critique sur la réalité socio-historique dont dépend cette écriture. L'usage d'un genre pluriel doit donc être situé par rapport à l'horizon d'attente, aux pratiques thématiques et formelles qui l'ont précédé et aux habitudes des lecteurs.

⁷ - Cf., J.Derrida, Glas, Paris, Galilée, 1974 et De la grammatologie, Paris, Ed. de Minuit, 1967.

Notre analyse de la question du genre va donc plus loin que ce que certains critiques avancent⁸. En effet, l'impact de la littérature occidentale sur l'écriture de Khatibi est certes indiscutable, mais ne peut pas expliquer à lui seul cette problématique. Nous pensons que le genre littéraire est quelque chose qui est préexistant ; qui précède l'écriture. Ce qui est important, ce sont le rythme et le travail de l'imaginaire qui, par la force du souffle les traversant, débordent les normes établies par une communauté littéraire. Les textes de Khatibi sont habités par une pluralité de voix qui envahissent le texte. L'intégration de cette dimension archéologique dans le récit vient perturber les critères sur lesquels le lecteur fonde sa conception du genre littéraire. C'est le cas par exemple de la mystique dans le L.D.S qui va retenir notre attention. Ainsi, l'indétermination générique apparaît comme un signe de liberté pour échapper au pouvoir de la définition. C' est aussi un site privilégié qui permet d'élaborer un regard critique sur la réalité socio-historique et culturelle absorbée par le texte.

Dans la deuxième partie de notre travail, nous tenterons de détecter le rôle de la poétique dans l'émergence d'une nouvelle spatialité où se marient l'esthétique et l'idéologique. Subversive, anticonformiste, la poétique récuse cette conception classique de l'espace en tant que simple figurativité pour donner naissance à une forme spatiale inouïe.

⁸ - Nous renvoyons le lecteur à titre indicatif à l'analyse de A.Memmes concernant la question autobiographique dans l'oeuvre de Khatibi. In : Abdelkébir Khatibi, l'écriture de la dualité,

Les ouvrages et travaux consacrés à ce sujet sont certes nombreux. La particularité de notre approche est de l'envisager dans la perspective de la médiation poétique en tant que travail de construction par le lecteur.

L'étude de Denis Bertrand nous paraît à cet égard très intéressante⁹. Ce dernier envisage l'espace dans sa globalité intégrant la signification discursive et narratologique. La sémiotique concrète s'attache à l'évacuation de toute conception qui traite les figures topologiques en adéquation au monde. Autrement dit, sa théorie s'intéresse d'une part, à une forme de spatialité en étroite relation avec les instances d'énonciation. Celle-ci dépasse le cadre d'une simple " topographie " pour devenir le socle d'un savoir. L'examen des notions de focalisation et de point de vue serait alors très utile. D'autre part, elle se base sur une " perception spatiale ". Les lieux s'inscrivent ainsi, selon les dires de Bertrand, dans " les corps qui les occupent ". De ce fait, l'absence de l'espace référentiel est compensée par un ensemble d'éléments tels : les " vecteurs sensoriels ", la notion de point de vue, la " référentialisation ", " l'aspectualité ". L'exploitation de cette donnée du " thymique " débouche sur une spatialité sensible liée au sujet.

Dans les textes de Khatibi, le lyrisme affecte toutes les catégories du récit et participe à l'émergence d'une spatialité sans attaches. Pour démontrer ceci, notre intérêt va se porter sur deux points. D'un côté,

Paris, l'Harmattan, 1994.

notre analyse concerne la structure de l'espace dans la M.T. Celui-ci se donne à lire en tant que signifiant et support d'un discours. Les concepts empruntés à Bertrand nous permettront de mieux détecter la nature et le fonctionnement de ce savoir spatialisé. D'un autre côté, la transformation spatiale est en corrélation étroite avec les parcours narratifs des personnages. Dans le L.D.S., le programme narratif de Muthna joue un rôle fondamental dans la redistribution des espaces. Quant à A.B., ce processus de réorganisation affecte le récit des langues. Quels sont les enjeux poétiques et politiques d'un tel choix ? Comment la poétique déploie-t-elle un système de délégation permettant au lecteur de redéfinir les paramètres de l'oeuvre, son contexte et ses motivations premières ?

Dans la dernière partie, nous allons analyser le fonctionnement de l'écriture comme une pratique en mouvement. Cette dernière oscille constamment entre la familiarité et l'étrange. Le lecteur est ainsi invité à reconstruire le sens potentiel de l'oeuvre dans sa propre culture. C'est l'intégration de cet imaginaire dans le texte qui lui confère un souffle et un rythme spécifiques. Dans ce sens Henri Meschonnic écrit :

" Le rythme comme sens du sujet est à la fois subjectif et social, sens et histoire (...). Le plaisir est l'organisation de la

⁹ - D.Bertrand, L'espace et le sens. Germinal d'Emile Zola, Paris-Amsterdam, Hatès-Benjamin, 1985.

signifiante par l'intégration du corps et de l'histoire dans le discours ".¹⁰

Dans l'oeuvre de Khatibi, le rythme n'est plus un simple élément formel. L'écrivain mobilise un ensemble de paradigmes producteurs de rythme. Nous pensons en particulier, au corps en tant que palimpseste et lieu de l'Histoire, à la danse comme écriture dans le vide, à la musique, au chant, aux mythes, à certaines pratiques mystiques et populaires, etc. Le poétique chez Khatibi s'inscrit dans le corps. Le rythme, subjectivité du sujet dans le langage, est consubstantiel d'une certaine conception du monde. Dans ce sens, la production littéraire chez Khatibi est loin d'être une simple conception " ex-nihilo ". Les recherches de Meschonnic mettent l'accent sur cette organisation de l'histoire dans le discours ¹¹. C'est pour cette raison que nous allons les exploiter pour récuser toute conception rhétorique du rythme.

Dans le champ de la littérature maghrébine d'expression française les études sur le rythme sont quasi inexistantes. L'étude de Marc Gontard, malgré son importance, se limite à cette dimension formelle qui ignore la structuration du sens dans le langage¹². Il nous paraît donc important d'élucider le fonctionnement de ce rythme dans son rapport au

¹⁰ - H.Meschonnic, Critique du rythme, Lagrasse, Verdier, 1982, p. 8.

¹¹ - H.Meschonnic, Les états de la poétique, Paris, P.U.F., 1985, La rime et la vie, Lagrasse, Verdier, 1989 et Pour la poétique 1, Paris, Gallimard, 1970.

¹² - M.Gontard, Violence du texte. La littérature marocaine de langue française, Paris, L'Harmattan, SMER, Rabat, 1981.

sujet et à l'Histoire. Pour mettre en relief ce processus, nous nous attarderons, dans un premier temps, sur le mouvement rythmique et notamment sur l'usage de la parabole. L'impact du livre sacré sur l'organisation des textes de Khatibi s'avère alors incontestable. Le récit parabolique repose sur une intention contestataire qui déborde toute totalité théologique. Les thèmes traités dans les textes sont ainsi régis par ce principe de dissidence qui caractérise la poétique de Khatibi dans son rapport à ce que Northrop Frye appelle " le grand code " ¹³. Il s'ensuit que l'essentiel du rythme comme organisation textuelle de " l'archéologie du corps ", se situe sur le plan des transformations logico-sémantiques. La subjectivité du sujet et le sens sont alors indissociables. Par ailleurs, l'écriture établit un rapport privilégié avec la voix maternelle qui devient un vecteur de rythmicité sémiotique. Cette sublimation de la mère est aussi un retour vers l'inconscient, le rêve et l'innommable. Aussi, ce désir de l'impossible renvoie-t-il au travail du deuil et de la mort avec lesquels l'oeuvre entretient une relation ombilicale. L'intégration de l'art dans le récit est une manière de souligner cette corrélation du rythme et de la figure de la mère. Comment peut-on alors expliquer ce désir de l'inconnu ? Quels sont ses soubassements poétiques et philosophiques ?

Dans un second temps, il sera question de souligner l'évolution de ce rythme marqué par le travail subjectif du sujet qui ressuscite de façon

¹³ - N.Frye, Le grand code. La Bible et la littérature, Paris, Seuil, 1984.

critique ce côté païen de la culture marocaine. Le retour de certaines pratiques archaïques dans le récit participe à l'intensification d'une rythmicité plurielle qui fait de la parole un levier fondamental. Dans ce sens, la poétique permet de médiatiser cette intégration de la réalité dans la fiction. Cet envahissement du texte par la voix, permet au sujet d'explorer une vivacité expressive qui affecte l'agencement des mots. Ces derniers se répondent pour former un seul chant annexant la pétulance musicale, les signes du corps et les richesses des danses rituelles. Khatibi revendique le pouvoir du chant et les effets de la musique sur son écriture. Ceci s'effectue dans une perspective mystique qui consiste à chercher une densité sémantique. L'étude de Gilbert Rouget nous servira d'échafaudage pour mieux saisir les nuances et les subtilités des différentes pratiques et leur impact sur l'évolution du rythme dans le L.D.S¹⁴. Notre objectif est de montrer comment cette osmose repose sur une poétique de la voix qui implique le sujet, l'histoire et le sens¹⁵. Cette synergie de la poésie, de la musique et de la danse réalise la spécificité du rythme chez Khatibi. L'organisation prosodique ainsi que l'usage des aphorismes sont deux caractéristiques de cette alliance du rythme et de la parole. Les investigations de Meschonnic interprétées dans ce contexte précis illustrent cette intersection du rythme et du sens. Pratique plurielle, le rythme dans les

¹⁴ - Cf., G.Rouget, La musique et la transe, Paris, Gallimard, 1990.

¹⁵ - Cf., P.Zumthor, La lettre et la voix, Paris, Seuil, 1987.

oeuvres de Khatibi reflète cette évolution de la société vers une fragmentation identitaire qui implique une prise en compte de la diversité de la culture marocaine. Comment l'insertion de cette pluralité dans le récit affecte-t-elle sa forme mais aussi le sens qu'il porte ?

PREMIERE PARTIE
La réception critique de l'oeuvre

INTRODUCTION

La littérature maghrébine d'écriture française a été longtemps cantonnée dans des systèmes d'analyse clos. L'interprétation de l'oeuvre par le recours à la vie de l'auteur ou par des renvois à la réalité constituait un sérieux handicap à la compréhension des stratégies fonctionnelles des textes littéraires ¹⁶.

Avec la revue *souffles* naît une nouvelle conception de l'écriture. Elle s'inscrit en rupture avec les pratiques classiques. Le texte cesse d'être l'incarnation d'un sens préétabli. Désormais, l'auteur est dessaisi du pouvoir d'accaparer le "sens-vérité" de l'oeuvre. Celle-ci n'est plus l'affirmation d'un contenu, mais on ne peut plus une construction. C'est dire que le sens est en circularité. Il ne peut se définir que dans un rapport paradoxal avec le non-sens. Et comme disait Gilles Deleuze :

¹⁶ - Voir à ce propos les analyses de A.Tenkoul, Littérature marocaine d'écriture française, op.cit. et A.Memmes, Abdelkébir Khatibi, l'écriture de la dualité, op.cit.

" Le non-sens est à la fois ce qui n'a pas de sens, mais qui, comme tel, s'oppose à l'absence de sens en opérant la donation de sens. Et c'est ce qu'il faut entendre par non-sens ".¹⁷

Il appert de ceci que le texte littéraire n'est plus une plage où le lecteur découvre un sens. C'est le lieu de sa production. Ainsi, sa survie se mesure par l'adhésion des lecteurs qui le recréent et le prolongent. Dans cette optique, l'écriture moderne accorde une place de choix au récepteur dont elle fait un de ses paradigmes fondateurs.

S'agissant de la littérature marocaine d'écriture française, celle-ci s'est trouvée confrontée à cette question de la réception dès sa naissance. En effet, dans un espace où la langue arabe tient une place prépondérante, elle était acculée à défendre sans cesse la légitimité de son existence et sa place dans la culture marocaine tout en effectuant un travail d'envergure sur ses formes d'écriture. C'est dire que cette littérature qui est constamment travaillée par le souci d'une création poétique garde l'oeil sur l'espace socio-culturel dont elle dépend.

Des textes dont la forme est poussée à l'excès se voient accoutrés d'un hermétisme gratuit et désengagé. Pour ces écrivains, il n'y a d'engagement que d'ordre littéraire. Cet ésotérisme constitue le point de départ de notre lecture. Il s'agit de montrer que la poétique ne se réduit

¹⁷ - G.Deleuze, Logique du sens, Paris, Ed. de Minuit, , coll. "10/18", 1969, p. 98.

pas à un simple jeu formel anodin, mais somme toute, à un protocole permettant la médiation entre cette réalité socio-culturelle et le verbe.

La place que nous accordons à la notion de lecture-écriture chez Barthes, s'explique par le désir de mettre des concepts de lecture au service du texte. Ceci nous permettra de mieux saisir sa portée à la fois esthétique et idéologique.

Notre méthode n'est pas une synthèse de toutes les méthodes. Elle n'est pas non plus une transposition de notions à projeter sur les textes de Khatibi. Au contraire, cette ouverture permet, en récusant les frontières théoriques, d'emprunter des outils d'analyse, aussi divergents soient-ils, susceptibles de rendre compte du fonctionnement de l'oeuvre qui exhibe souvent ses références occidentales. Ceci permettrait, sans manquer à l'unité de notre méthode, de mieux s'adapter à chaque moment du texte. Chemin faisant, nous tenterons de faire des rapprochements entre la conception khatibienne de la lecture-écriture et celle de Barthes. Ceci nous permettra de mieux dégager cette conception de la lecture non pas en tant que description de l'oeuvre, mais en tant que travail de re-création et de construction. Chez les deux écrivains, la lecture est indissociable de l'écriture. Aussi essayerons-nous de mettre en exergue le rôle de l'horizon sémantique dans la compréhension de l'écriture dans son rapport à l'histoire.

L'une des caractéristiques fondamentales de l'écriture chez Khatibi est son hétérogénéité et sa polyphonie. Dans ses textes se conjuguent l'intelligible et le sensible pour participer à la création d'un univers complexe où les pôles et les limites s'estompent. C'est ainsi que la conception classique du genre littéraire se trouve sabotée. Il sera donc question pour nous de définir l'horizon de sens qui autorise cette forme d'écriture. Nous pensons d'une part à l'influence de certaines pratiques occidentales sur l'écriture de Khatibi, et d'autre part, à l'impact de l'imaginaire arabo-musulman sur la forme du texte qui l'intègre. C'est dire que le poétique est une sorte de charnière entre l'environnement socio-culturel et l'univers langagier. Cette relation est de l'ordre de la subversion.

Il incombe donc au lecteur de s'interroger sur cette étrangeté du langage poétique et de saisir les potentialités suggérées par les textes. Ceci ne peut advenir que par une modification de ses habitudes de lecture.

CHAPITRE I : La crise d'une lecture en quête de sens

Dès sa naissance, la littérature marocaine d'écriture française a été confrontée à une double question : comment répondre à l'appel d'un moi collectif dans la langue de l'autre ? De quelle manière sortir de son régionalisme tout en restant soi-même ?

Dans l'univers de Khatibi, les frontières s'estompent. C'est dire que l'oeuvre devient un espace intertextuel où plusieurs langues et cultures dialoguent et s'interfèrent. De ce fait, son écriture signifie un espace socio-historique et culturel bien précis dans une forme moderne. Ce rapport du texte à son espace d'énonciation s'inscrit sous le signe de la subversion. En effet, l'écriture de Khatibi récuse toute référentialité. En dilapidant le sens unique et transparent - marque du discours idéologique - elle crée un écart par rapport à son horizon d'attente. Le lecteur est ainsi interpellé par le texte. Cette crise du sens est corollaire de la naissance d'une lecture active qui se déploie dans un non-lieu, espace du flou et de la signifiante. Aussi, cet écart ne concerne-t-il pas

uniquement le contenu, il est aussi d'ordre esthétique. Le texte dans son élan novateur, parodie les techniques scripturales modernistes en vogue en occident. Il nous semble que les travaux de Barthes nous seront d'une très grande utilité.

1 - Roland Barthes : lecture-écriture

Les écrits de Barthes occupent une place particulière et fondamentale dans le champ de la littérature française. Notre objectif est de cerner la connivence conceptuelle qui se noue entre cet écrivain et Khatibi. Pour ce faire, nous nous arrêtons surtout sur la notion de l'écriture comme aboutissement et cheminement d'une lecture qui s'inscrit dans le corps sous forme de traces.

Pour Barthes, le texte comme " hypologie " est cet univers où l'écrivain est appelé non pas uniquement à accoucher d'un ensemble de mots, mais plutôt à penser ses phrases. C'est une traversée où se tressent des relations subtiles entre la sensibilité et la pensée, la vie et le verbe. L'oeuvre est finalement un " monde total " où s'interpellent et se conjuguent tous les savoirs : social, historique, psychologique, etc.

Il s'ensuit que le texte ne se réduit pas à une addition d'un contenu et d'une forme. L'écriture doit dépasser le legs classique qui subordonnait le langage à une réalité extérieure.

Reconduisant le vieux débat concernant le rapport de la littérature à la science, Barthes postule que le langage littéraire ne doit pas se

réduire à un simple objet soumis à un métalangage qui serait " l'instrument de la pensée ". Il appert de ceci, que les binarités et les polarisations sont bel et bien révolues. Et toute l'entreprise de Barthes est justement de récuser le pouvoir hégémonique du langage scientifique. L'écriture est ainsi travaillée par un désir dévastateur qui remet en question les croyances les plus ancrées dans la vie.

" Il s'ensuit que seule l'écriture peut briser l'image théologique imposée par la science, refuser la terreur paternelle répandue par la " vérité " abusive des contenus et des raisonnements, ouvrir à la recherche l'espace complet du langage, avec ses subversions logiques, le brassage de ses codes, avec ses glissements, ses dialogues, ses parodies ; seule l'écriture peut opposer à l'assurance du savant - pour autant qu'il " exprime " sa science - ce que Lautréamont appelait la " modestie " de l'écrivain ".¹⁸

Le discours scientifique est un discours paternel et théologique qui prétend détenir une vérité totale et divine. L'écriture chez Barthes, comme chez Khatibi, est donc un mécanisme permettant le dépassement et la subversion de ce discours. Le texte n'est plus une simple structure qui se détache de la réalité (structuralistes, nouveau

¹⁸ - R.Barthes, Le bruissement de la langue, Paris, Seuil, coll. "Points", 1984, p. 17

roman) ni une simple mimésis (réalistes). Le linguiste est à l'écoute du littéraire et le critique tourne le regard vers le créateur.

" Un linguiste sourd à la fonction poétique comme un spécialiste de la littérature indifférent aux problèmes et ignorant des méthodes linguistiques sont d'ores et déjà, l'un et l'autre, de flagrants anachronismes ".¹⁹

C'est dire que le texte serait alors une toile d'araignée où des rapports se tissent entre la vie et le verbe. C'est un lieu où s'étalent des normes et leur subversion par un jeu de clair-obscur. En faisant muter les différents ordres - le dehors et le dedans -, l'écriture serait alors une sorte de lecture critique de l'histoire.

La théorie classique qui rapporte l'oeuvre à son auteur et à son espace référentiel s'effondre. L'écrivain n'est plus celui qui détermine préalablement le sens de son texte. A l'aube du XX^è siècle, il est dessaisi de son pouvoir sur les lecteurs. Le récepteur est désormais convoqué à sortir de sa passivité et à participer à la recreation de l'oeuvre littéraire. Il y a donc lieu de parler d'une pluralité de lectures. C'est dire que l'acte de lecture diffère d'un sujet à l'autre et d'un horizon d'attente à l'autre. Il est ainsi prédéterminé par un ensemble de règles, de signes, d'habitudes et de fantasmes, etc.

Dans ce sens, il est un travail sur la mémoire et le corps du récepteur avant qu'il soit déchiffrement du texte de l'autre. Dans ce sens, Barthes dit :

" Lire, c'est faire travailler notre corps (...) à l'appel des signes du texte, de tous les langages qui le traversent et qui forment comme la profondeur moirée des phrases ".²⁰

La lecture est ainsi surdéterminée par ces signes qui travaillent le corps. Ils trouvent leur origine dans l'espace socio-culturel de chaque lecteur.

Il est donc erroné, face à cette pluralité de regards, de parler d'une doctrine de lecture. Car, selon Barthes, dans le champ de la réception, il n'y a pas de " pertinence d'objets ", ni de " niveaux de lecture ". C'est dire que toute tentative de définition exhaustive de la lecture s'avère stérile et impertinente. Néanmoins, il est très intéressant de mettre en relief les rapports de la lecture au texte littéraire. Barthes en distingue trois. Le premier est d'ordre fétichiste (érotique, poétique). Le second se définit par le développement et l'accentuation d'un suspense au fil de la narration. Et enfin une lecture qui engendre une écriture.

" ... la lecture est véritablement une production : non plus d'images intérieures, de projections, de fantasmes, mais, à la lettre, de travail : le produit (consommé) est retourné en

¹⁹ - R.Jakobson, Essais de linguistique générale, Paris, Ed. de Minuit, 1963, p. 248.

production, en promesse, en désir de production, et la chaîne des désirs commence à se dérouler, chaque lecture valant pour l'écriture qu'elle engendre, à l'infini ".²¹

Il en ressort qu'à une lecture de consommation, se substitue une lecture productive et génératrice d'écriture. Lire c'est faire jouer son corps dans cette spirale infinie. C'est se laisser écrire et parler par les mots. C'est une expérience qui engage le sujet. Elle est dans ce sens une pratique affolante. Et comme nous dit Barthes, cette folie ne se mesure pas par les délires ou les contresens, mais par cette capacité d'aller au-delà des contradictions à la production d'une multiplicité de sens et de points de vue qui dérogent à toute habitude normalisée.

Le lecteur serait ainsi cet arpenteur traversé par une pluralité de langages. Le sens de l'oeuvre n'est plus un point. Il est en devenir, construction et insaisissable.

" ... la lecture, c'est précisément cette énergie, cette action qui va saisir dans ce texte, dans ce livre, cela même " qui ne se laisse pas épuiser par les catégories de la poétique " ; la lecture, ce serait en somme l'hémorragie permanente, par où la structure - patiemment et utilement décrite par l'analyse structurale - s'écroulerait, s'ouvrirait, se perdrait, conforme en cela à tout

²⁰ - R.Barthes, op.cit., p.53.

« système logique qu'en définitive rien ne peut fermer - laissant intact ce qu'il faut bien appeler le mouvement du sujet et de l'histoire : la lecture, ce serait là où la structure s'affole ». ²²

L'écriture moderne échappe ainsi à toute tentative réductrice de l'oeuvre à une simple structure. Nous pensons à certains travaux structuralistes et formalistes dont l'objectif principal est l'étude du fonctionnement d'un ensemble de pratiques en tant que système de signes clos. Avec Barthes et bien d'autres critiques, le texte déroge aux raisonnements logiques et systématiques en s'ouvrant à une lecture polysémique. Le lecteur ne parle plus en dehors du texte, il en devient un personnage principal. L'écrivain, en se retirant derrière le verbe, lui cède une partie de son pouvoir, ce qui lui permet de réécrire l'oeuvre à sa manière.

Le texte moderne s'inscrit alors sous le signe de la rupture. Il récuse l'unicité du sens. Une fois posé, celui-ci ne tarde pas à s'effacer. C'est dire que l'écriture est une machine anti-théologique et révolutionnaire. Car à ce refus de sens-vérité correspond un rejet de toute autorité paternelle ou divine avec leurs différents avatars. Ceci-dit, le texte devient une expérience de la limite. C'est une traversée où plusieurs sens circulent. Lecture et écriture sont ainsi liées dans une

²¹ - R.Barthes, op.cit., pp. 45-46.

même " pratique signifiante ". Elles sont consubstantielles. Lire c'est " jouer au texte ", " jouer le texte ", le démêler et non pas le décrire. L'oeuvre littéraire moderne exige ainsi une collaboration du lecteur.

Il résulte de tout ceci, que la lecture, surdéterminée par la voix et par la culture, est à l'origine de toute écriture. Dans ce sens, elle est inséparable de la mémoire qui devient une sorte de palimpseste. Le corps demeure ainsi un texte parlant. C'est dire que le langage ne se distingue pas de la société, de l'histoire, de la culture et des institutions qui l'orientent.

L'écriture serait alors un vaste protocole lapidaire qui met en crise la stagnation de tout système prétendant détenir la vérité ; le sens-Dieu. De ce fait, le trouble et le désarroi qu'éprouve le lecteur face à l'écriture moderne n'est alors autre chose que la conséquence d'un manque, d'une déception et d'un écart creusé par celle-ci par rapport à son horizon d'attente.

Ainsi, on peut dire que Barthes distingue deux sortes de lecture. Celle qui s'intéresse uniquement à l'anecdote et celle qui " colle au texte " en cherchant à captiver la signifiante. Aussi, la lecture est-elle précédée par un ensemble de règles qui la prédéterminent. Ceci nous

²² - R.Barthes, op.cit., pp. 47-48.

conduit finalement à voir comment Khatibi adopte cette conception de l'écriture à son espace socioculturel.

CHAPITRE II : A.Khatibi, une lecture reconstructive.

En interrogeant la question de la lecture-écriture, nous avons constaté que l'écriture moderne institue une alliance fondamentale entre la production littéraire et la réception critique. La structuration du langage exige une théorie du sujet dans son rapport à l'histoire et la culture. De ce fait, l'étude de la poétique chez Khatibi devient, à notre avis, indissociable de la problématique du sens.

Le désarroi de certains lecteurs est la conséquence d'une déception devant une écriture qui déroge aux habitudes et aux attentes. L'auteur, par ses prises de position dans " le champ littéraire ", cherche à déployer de nouveaux rapports avec l'ensemble des références auxquelles est familiarisé son récepteur. Ces changements concernent aussi bien les modes thématiques, formelles que la conception du genre et de son histoire dans la société. C'est ce que nous allons essayer d'analyser dans ce chapitre.

1 - La question du genre chez A.Khatibi.

La littérature est ceci même qui donne sens à la vie. C'est un regard qui formalise le monde. L'écriture chez Khatibi, en récusant tout mimétisme, permet de transformer une certaine sensualité et une certaine pensée en forme littéraire. Son originalité réside dans ce travail de transfiguration des questions fondamentales dans un récit hautement lyrique. Aussi, ce processus ne peut-il se réaliser dans une forme classique du genre. Il serait donc intéressant d'interroger cette question à partir du L.D.S.

Dans son analyse, Tenkoul constate que cette oeuvre porte un " sème physiologique " à l'instar des autres écrits de Khatibi. Il est question ici du "Sang" qui parcourt tout le texte. Il en relève quatre dimensions : le sang de l'égorgeement, le sang de l'histoire, le sang de la " passion mortelle " et le sang " du texte en tant que travail sur le corps ".

" Ce sème est à considérer ici non seulement comme le signe révélateur d'un déchirement, mais aussi et surtout comme la marque principale d'une écriture du corps. Son importance dans le texte qui nous intéresse ici, est due au fait qu'il est lié à un mot-clé qui parcourt tout le livre : le sang. A partir de celui-ci, il est possible de suivre le travail du titre dans le texte ; de voir comment celui-ci se constitue en espace du sang par le sang.

Une simple lecture linéaire permet en effet de montrer que le sang fuse de toute part au sein du livre".²³

Par ailleurs, dans ce cadre de l'analyse de la question du genre, le rapport homonymique entre le "Sang" et le "Sans" a retenu l'attention d'Isabelle Larrivée. En effet, le livre affiche, via son titre, sa non-appartenance à un genre particulier²⁴. L'écriture de Khatibi se veut ainsi comme une interrogation sur les limites de toutes les tyrannies : littéraire, politique, métaphysique, religieuse, etc. Sa valeur ne réside pas uniquement dans la subversion des systèmes rigides, mais aussi dans la création de formes nouvelles. Aussi, affiche-t-elle son ouverture à l'hétérogène, à la pluralité et à la polysémie. Ce principe de télescopage permet au poétique, au récit et à la pensée de cohabiter et de dialoguer au sein d'un même texte. Et comme le soutient Khatibi lui-même :

" Peut-être faut-il distinguer entre trois éléments qui composent mon écriture ? Ce qu'on peut appeler *le poétique*, au sens fort, *le récit* et *la pensée*. Et peut-être alors qu'effectivement le poétique ou la poésie travaillent les deux

²³ - A.Tenkoul, Littérature marocaine d'écriture française, op.cit., p. 132.

²⁴ - Cf. I. Larrivée, " En amont du roman Khatibi et Jabès ", Revue de la faculté de Kénitra, n° 2, 1994.

autres niveaux. En même temps mon second travail c'est de transformer la pensée elle-même en récit. Donc, si vous voulez, j'espère une double unification, d'une part entre la poésie qui travaille tous les autres genres littéraires et la transformation de la pensée en poésie ".²⁵

L'écriture est ainsi à la quête d'une symbiose entre les genres littéraires qui s'y interpénètrent dans un échange actif. Notre but est de montrer comment le protocole poétique médiatise ce rapport dialogique des différents genres qui président à l'engendrement d'un texte protéiforme. Pour ce faire, deux points retiendront notre attention.

Premièrement, l'importance de l'intertextuel dans la création d'une forme poétique. L'intérêt sera focalisé sur les circonstances culturelles occidentales auxquelles l'oeuvre renvoie en les transfigurant. Comment le L.D.S. s'inscrit-il dans le cadre des débats - sur le contenu et sur la forme - qui ont marqué cet espace au moment de son apparition ?

Deuxièmement, l'écriture poétique chez Khatibi ne se réduit pas à une simple luxuriance du langage. Elle découpe, sans s'y réduire, une certaine réalité socio-culturelle. Ecrire, c'est transformer des signes, des formes, des mythes fondateurs en fiction poétique. Comment cette mosaïque qui structure l'être marocain acquiert-elle une fonction

²⁵ - A.Khatibi, Entretien de M.Bencheikh , in : Revue de la Faculté des Lettres de Kénitra, op.cit., p. 161.

esthétique dans le L.D.S. ? Comment participe-t-elle à la révocation des limites et à la dissolution du genre unique ? Le texte khatibien est donc le lieu d'une transgression poétique qui ne peut advenir sans se référer à l'Histoire.

Enfin, quels sont les enjeux de cette écriture, son apport et son originalité ?

Le L.D.S. constitue le point d'orgue de ce travail du lyrique sur les autres genres. Dès la couverture du livre, l'auteur lève toute ambiguïté quant à son appartenance au genre romanesque. Le lecteur s'attend ainsi à une histoire linéaire, à des personnages, à un espace, à des actions, à des péripéties et à un dénouement. Bref, à une lecture confortable liée à une conception classique du genre romanesque. En effet, les romanciers classiques tels Balzac ou Zola sont des créateurs de personnages types, d'histoires ficelées dont l'objectif est de fournir généralement un enseignement.

Une simple lecture de l'oeuvre suffit pour montrer que celle-ci déroge à la conception classique du genre romanesque tel qu'il a été défini notamment par Alain Robbe-Grillet :

" Un roman, pour la plupart des amateurs - et des critiques -, c'est avant tout une " histoire ". Un vrai romancier,

c'est celui qui sait " raconter une histoire ". Le bonheur de conter, qui le porte d'un bout à l'autre de son ouvrage, s'identifie à sa vocation d'écrivain. Inventer des péripéties palpitantes, émouvantes, dramatiques, constitue à la fois son allégresse et sa justification ".²⁶

Quelle est alors la fonction de cette mention de roman que porte le L.D.S ?

Pour Khatibi :

" ... la notion même de roman a beaucoup changé. En général, en tant que genre littéraire, je parle volontiers de récit, le récit étant un paradigme de production de toutes sortes de narrations, y compris ce qu'on appelle le roman. Donc j'utilise une notion plus large. Le roman est très daté. On peut le dater à partir de **Don Quichotte**, ou plus tard, qu'importe ... Le récit, pour moi, c'est d'abord, une production, une machine narrative qui, non seulement raconte une histoire, mais crée une forme pour raconter cette histoire, donc chaque fois que je me trouve devant un roman, quel qu'il soit - latino-américain, européen, japonais, maghrébin ... - D'abord je le lis, quand je peux le lire, s'il s'adapte à mon imaginaire, et puis quand je le lis, je me pose la question : est-ce que j'ai appris quelque chose sur l'imaginaire

²⁶ - A.Robbe-Grillet, Pour un nouveau roman, Paris, Ed.de Minuit , 1963, p. 29.

romanesque en tant que forme ?, cette exigence, est toujours présente dans mon esprit et je me l'impose aussi ".²⁷

Chez des écrivains maghrébins comme Abdelwahab Meddeb, Rachid Boudjedra et bien d'autres, le texte renvoie à une réalité directe dont il se détache au fur et à mesure que le poétique affleure. Chez Khatibi, la référence au réel n'est pas directe. Elle se fait par le truchement d'un méta-discours, par des figures réflexives et allégoriques. Ce refus des définitions toutes faites et arrêtées, manifeste un désir de transformation, de contestation et une volonté de création de formes nouvelles. Cette libération se dessine dans ses textes à coup de ruptures et de fragments, ce qui rend le sens insaisissable.

Dans le L.D.S., le récit développe une pensée tournée vers l'Eros mystique musulman. La narration y est organisée autour d'un espace mystique, en l'occurrence la secte des inconsolés. Dès l'incipit, un pacte secret est scellé entre le lecteur et l'auteur. Dans une phrase, sous forme d'un avertissement, celui-ci postule :

" Plusieurs histoires et voix tournent ici autour de l'apparition d'un androgyne dont le personnage féminin Muthna (prononcez Mouthna) signifie justement, en arabe, efféminé, hermaphrodite, androgyne ". (p.11)

²⁷ - A.Khatibi, Entretien de M.Bencheikh, op.cit., p. 161.

Cette invocation du lecteur est corroborée par cet instance verbale qui ouvre le premier chapitre " l'Asile des inconsolés ". Il s'agit de l'emploi de l'impératif qui invite, à la manière des mystiques, aussi bien le lecteur que les adeptes à pénétrer dans un univers fantastique qui s'enflamme sous le coup d'un regard pur.

" Laissons un instant le regard glisser sur la surface des murs, laissons-le rejaillir du marbre ". (p.13)

L'usage de l'impératif constitue alors une première violation de la conception classique du roman. En outre, il apparente le récit à certaines pratiques mystiques et coraniques. Dès l'entrée du texte, tout semble basculer, se déplacer selon une fantaisie incontrôlable. On se demande alors qui sont ces personnages : le Disciple, l'Echanson, le Maître, Muthna, les fidèles qui nous sont livrés dans un cadre hautement imaginaire et onirique ? Quelle est l'histoire de ce livre ?

A.Memmes, en s'interrogeant sur la catégorie à laquelle pourrait appartenir cette oeuvre, conclut qu'elle ne correspond pas à la conception classique du genre romanesque :

" Le " récit " est largement éclipsé par les commentaires et le discours théorique de l'auteur, " l'histoire " ne présente aucune consistance, réduite qu'elle est à quelques événements, donnés

sous forme de flashes, et sa " fictivité " est largement concurrencée par les informations autobiographiques...".²⁸

Pour lui, le L.D.S appartient plutôt à la catégorie de la fable et de la parabole qui permettent justement d'illustrer la pensée de l'auteur. Pour confirmer cette idée, il s'est appuyé sur l'examen de deux notions. D'un côté, l'histoire est complètement évanescence et fragmentée par les interventions de l'auteur, par la multiplication des micro-récits, par l'intégration des vers et de certaines séquences dramaturgiques dans le texte. D'un autre côté, les personnages se réduisent à de simples entités " génériques " sans aucune profondeur psychologiques. Le L.D.S est ainsi, selon Memmes, une simple fable qui permet une mise en fiction de la figure de " l'union mystique ". Dans cette optique, l'écriture cherche à rendre compte de la pensée de l'auteur en entretenant un rapport mimétique avec la pratique de la transe extatique des mystiques. Les questions de l'identité et de la différence sont ainsi articulées sur une logique " giratoire " qui confère au texte une forme poétique.

Il en ressort que l'étude de Memmes rend compte de cette problématique de l'appartenance générique en la mettant en corrélation avec ce désir de démonstration qui caractérise les textes de Khatibi. Nous pensons que cette approche n'accorde pas de place à cette notion

²⁸ - A.Memmes, Abdelkébir Khatibi. L'écriture de la dualité, op.cit., p.46.

même de roman chez l'auteur et de l'impact de certaines lectures notamment occidentales sur lui. La prise en compte de l'horizon de sens du lecteur ainsi que l'organisation de l'imaginaire au niveau du langage nous paraissent autant d'éléments qui peuvent enrichir cette analyse de l'hybridation du genre. En effet, Memmes emprisonne ses investigations dans un rapport de correspondance dualiste entre la forme et le contenu. Et de ce fait, il modifie de peu la perspective de Gontard qui parle plus d'une écriture parodique des techniques mystiques. Nous pensons que pour aller plus loin dans l'éclairage de cette problématique, une prise en considération de l'effet de rythme qui résulte de la structuration de cet imaginaire par le sujet au niveau du discours s'avère nécessaire.

Il serait donc intéressant de voir comment, d'une part, cette conception du genre qui sape les fondements de l'écriture classique reflète les tendances subversives qui ont marqué le champ littéraire occidental à l'époque. D'autre part, en arpentant le site de sa propre parole, comment Khatibi transforme ses signes fondateurs en poésie ?

2 - L'espace contextuel occidental

L'écriture de Khatibi, en multipliant les ruptures, fait écho à certaines tendances qui ont marqué le champ littéraire occidental notamment à partir des années cinquante. Il s'agit du post-structuralisme barthien, de la déconstruction derridienne, du nouveau roman, etc.

L'amplification de l'intérêt porté aux formes et l'exploration des ressources poétiques du langage étaient au centre des débats qui caractérisaient le champ littéraire à cette époque. En effet, l'opposition classique de la poésie et de la prose, fut l'objet de virulentes attaques qui se sont soldées par l'abolition de cet antagonisme et l'apparition du poétique dans le roman.

Dans son essai sur l'esthétique des genres, Henri Bonnet propose une définition où il reconnaît l'existence de formes intermédiaires.

" Nous voyons que roman et poésie comportent des formes de transition. Ce fait nous laisse espérer que l'antinomie qui paraissait devoir opposer ces deux genres de plaisir n'est peut-être pas irréductible et que l'Art reste un ".²⁹

Sans vouloir nous étendre sur les débats théoriques sur la poétique, ce qui n'est pas l'objet de notre étude, nous signalons au passage que les nouveaux romanciers constituent l'incarnation extrême de cette guérilla du langage menée contre les soubassements de l'écriture classique. Leur influence sur les écrivains maghrébins d'écriture française est indéniable. Certains critiques jugent les productions de ces écrivains comme un simple mimétisme des techniques scripturaires occidentales.

L'exemple de Topographie idéale pour une agression caractérisée, roman de Rachid Boudjedra, est souvent cité pour mettre en lumière cette influence.

A ce propos, Beïda Chikhi postule que

" La fragmentation avec toutes ses ruptures, ses béances, ses ratures, ses collisions de signifiants, sa culture de l'ellipse n'est finalement réduite qu'à un mimétisme de l'écriture des textes canoniques relevant de la problématique Mallarméenne et de celle de leurs commentateurs (Barthes, Blanchot, Rousset, etc. ...) ".³⁰

En effet, l'entrée sur la scène littéraire occidentale de cette école avec la publication de "Les Gommés" de Alain Robbe-Grillet en 1953 sera suivie, quelques années après, par l'arrivée d'une nouvelle génération d'écrivains maghrébins. Ainsi, après les indépendances, s'opère une rupture avec les écritures des années cinquante.

Au Maroc, ce désir de renouveau, de révolte et de création, trouve son lieu d'expression dans la revue " Souffles " créée en 1966 par des écrivains tels que Khatibi, Ben Jelloun, Laâbi, Khaïr-Eddine, Nissaboury et bien d'autres. Avec eux, un nouveau souffle s'empare de cette

²⁹ - H.Bonnet, Roman et poésie. Essai sur l'esthétique des genres, Paris, Nizet, 1980, p. 111.

³⁰ - B.Chikhi, " La pesée sur le signifiant dans le texte d'Amour bilingue de A.Khatibi ", in : Langues et littératures, n° 5, Université d'Alger, 1993, p. 127.

littérature qui propose désormais une autre lecture de l'histoire et de la culture marocaine. Ils prônent une violence à la fois vive et contrôlée.

Aussi ont-ils fixé un ensemble d'objectifs à atteindre :

- faire de la langue l'objet d'un démantèlement pour remettre en question le logocentrisme idéologique
- décoloniser la littérature marocaine par des formes d'écriture éclatées en bouleversant les frontières entre le narratif, le poétique et le discursif
- inscrire la pratique littéraire dans un dialogue avec la culture maghrébine et universelle.

Il appert de ceci que cette revue mène un double combat. D'une part, sur le champ littéraire par la déconstruction des formes classiques. D'autre part, sur le champ politique par la contestation des pouvoirs en place. Au-delà des actions circonstanciées menées par ces écrivains contre le colonisateur et les régimes qui lui ont succédé, leur apport fondamental réside dans cet appel à une écriture multiforme qui bouleverse les croyances rigides incarnées par la littérature classique. Ceci engendre une double révolution à la fois au niveau des questions traitées et au niveau du langage. Et c'est là justement où il faut situer l'originalité de cette écriture : dire le moi collectif à travers la langue même de l'autre.

A travers ses premiers écrits : La mémoire tatouée, 1971, La blessure du nom propre, 1974, à titre indicatif, Khatibi sort l'écriture des

sentiers théologiques en l'orientant vers le terrain de la culture païenne jusqu'ici refoulée. Son mérite est d'avoir levé le voile, d'avoir fait parler les signes qui habitent le corps et la mémoire et de s'être interrogé sur des questions jusqu'ici acculées au silence.

"Je ne comprends nullement le processus d'une rupture ou d'un changement sans prise en charge vraiment responsable, vraiment critique de la tradition. C'est l'ensemble de l'être en mouvement qu'il faut considérer. Prenons l'être arabe et plus particulièrement l'être marocain. Et bien, l'être marocain est profondément habité par son passé anté-islamique, par l'islam, par la berbéricité, par l'arabité, par l'occidentalité. L'essentiel donc, est de ne pas oublier cette multiple identité qui compose cet être, et, d'autre part, il s'agit de penser l'unité possible de toutes ces composantes. Mais unité non théologique qui laisse à chaque part sa part et à l'unité la plasticité d'inspirer l'ensemble".³¹

Il en ressort que cette écriture s'inscrit sous le signe du changement, de la rupture et du bouleversement des formes théologiques établies.

S'agissant de Khatibi, l'intérêt qu'il porte aux signes qui transitent à travers le corps, à certaines notions très fréquentes dans ses textes

comme identité et différence, déconstruction, ambivalence, etc., laisse apparaître une intertextualité constitutive avec les pensées de Barthes, de Heidegger, de Derrida et de Nietzsche. D'ailleurs, il le dit lui-même :

" Plus tard, j'ai articulé - je crois mieux - une telle question de la différence à partir de Nietzsche et de Derrida, au-delà de la morale et de la métaphysique ".³²

En effet, les affinités de Khatibi et de Derrida apparaissent clairement à travers l'usage de certains concepts comme la déconstruction, l'altérité, le refus de toute vision théologique et logocentrique, le rejet de la platitude du langage au profit de l'ambiguïté et du fragment. L'écriture serait alors une pratique polysémique et ambivalente. Autrement dit, elle déborde le système métaphysique qui ignore la pluralité. C'est cette libération de la pratique scripturale qui fait dire à Derrida à propos de Nietzsche que :

" Nietzsche, loin de rester simplement (avec Hegel et comme le voudrait Heidegger) dans la métaphysique, aurait puissamment contribué à libérer le signifiant de sa dépendance ou de sa dérivation par rapport au logos et au concept connexe

³¹ - A.Khatibi, Entretien avec T.Ben Jelloun, in : A.Khatibi, (collectif), Rabat, Okad, 1970, p. 120.

³² - A.Khatibi, in : Pro-culture, n°12, spécial : Khatibi, Rabat, 1978, p. 11.

de vérité ou de signifié premier, en quelque sens qu'on l'entende ".³³

Khatibi manifeste par ces références aux théories contestataires qui ont façonné la modernité occidentale, une conception de l'écriture comme expérience des limites. Mieux encore, cette fragmentation des genres, cet usage outrancier du signifiant creux reflète une insurrection contre les rigidités. Se référer à ces théories philosophiques occidentales de la déconstruction est une manière d'inscrire sa pratique dans le sillage de la modernité. Néanmoins, cette utilisation exacerbée du verbe tiré à ses limites ornementales risque d'entraîner l'écrivain à une impasse, à ce lieu où la jonglerie poétique pourrait devenir la seule et l'unique révolution possible. Si ce risque guette ce genre d'écriture, il est à noter que paradoxalement, celle-ci recèle une réserve de potentialités qui constituent un échappatoire possible. Car, contrairement à un certain déclin de la modernité occidentale, tout reste à penser dans le Maghreb comme voyage vers l'inconnu encore inexploré. Les remarques de Beïda Chikhi à ce sujet sont très judicieuses :

" La théorie de l'écriture qui sert de fondement au texte maghrébin, nous importe essentiellement dans la recherche des effets de transgression d'une langue à l'intérieur d'elle-même

³³ - J.Derrida, De la grammatologie, op.cit., pp. 31-32.

pour lui donner " une fonction de langues " (Sollers). Cette transgression ne peut s'interpréter qu'à l'intérieur d'une référence au concept d'Histoire sans cesse redéfini par le texte et son hors-texte ".³⁴

Arracher l'écriture à l'univocité et à l'inertie stérile. Tel est l'objectif de Khatibi à la suite de Nietzsche et de Derrida. Le texte devient ainsi un foyer de dialogisme entre différentes formes littéraires. Les binarités et les frontières génériques s'estompent. La mort du genre est donc l'un des facteurs fondateurs de la modernité. Déjà Blanchot, dans L'espace littéraire, Le livre à venir ou dans L'entretien infini, écarte la pertinence des genres. C'est dire qu'il y a un débordement. L'hétérogène et l'incomplétude travaillent le genre. Les théories de démolition qui ont marqué le champ critique occidental ont ouvert la voie à une crise qui exige de faire le deuil des oppositions métaphysiques : réel / imaginaire, théorie / fiction, etc. Cette interférence, tout en excédant les limites du genre, oeuvre au surgissement du lyrisme. Chez Khatibi, la poétique médiatise ce glissement entre les genres.

L'importance que les chercheurs accordent à la question du genre est non négligeable. Le colloque tenu à Montréal sur cette problématique corrobore cette tendance. Pour Claire Lejeune, la mort du genre est le

³⁴ - B.Chikhi, Maghreb en textes. Ecriture, histoire, savoirs et symboliques, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 14.

corrélât de la mort du père, de Dieu, du conditionnement historique et des assises du pouvoir. Une " pratique artisanale " succède désormais à " l'esprit de chapelle " comme lieu du patriarcat. Cette émergence d'une lecture qui favorise la multiplicité et l'hétérogénéité des codes, traduit la volonté de la dénégation des approches qui séparent pratique et théorie. Caroline Bayard, quant à elle, pose la question des genres en rapport avec le post-modernisme. Pour elle, le risque de " la tyrannie du grand signifiant " se fait sentir plus que jamais. Mais les genres n'ont pas été tués par le post-modernisme :

" ... ils ont été alternativement sédimentés, archéologisés, détournés. Ils reviennent par fragments, ils se refaillent dans le rapiécage, le recyclage, le patchwork des créations artistiques qui font nos existences et nous placent parfois à la frontière de celles-ci, à la lisière des garde-fous de celles-là. Peut-être ces gens se sont-ils fondus dans la 67^e trope des Investigations philosophiques de Wittgenstein : corde faite de fibres et de fils (de longueurs approximativement égales) qui nous laissent voir ruptures et continuités dans le tissu de leurs torsades. Le post-modernisme, c'est à la fois vivre à travers une apocalypse

incessamment différée et exister avec une identité à jamais subordonnée au(x) passé(s) ".³⁵

Cette illisibilité, cette déstabilisation du langage chez Khatibi, cet acheminement vers le poétique et cette effraction du genre, ne conduisent-elles pas à une recherche de l'absolu littéraire tel qu'il est prôné par les romantiques allemands ? Sa conception du roman et sa pratique fragmentaire des genres est en effet de coloration romantique. D'ailleurs il le dit lui-même :

" En tant que texte justement, peut-être que cela revient à une conception du roman dans le sens romantique allemand. A la fin du XVIII^e siècle , le romantisme dominait. Le roman alors était la forme par excellence qui tenait à la fois de la poésie, de la musique, du drame, de la peinture et qui devait transformer l'imaginaire de l'époque. Dans ce sens là peut-être que sans le savoir, c'est inscrit en moi ".³⁶

En effet, les romantiques allemands, en l'occurrence les frères Schlegel sont parmi les premiers à remettre en question la pensée systémique de Hegel, le logocentrisme et la " domination du signifié ". Ils étaient les précurseurs du fragment et de l'opacité dans l'écriture.

³⁵ - C.Bayard, " Les genres et le post-modernisme ", in : La mort du genre, colloque de Montréal, oct. 87, Ed. n.b.j., 1989, p. 49.

Pour Philippe Lacoue-Labarthe, le fragment est le genre par excellence. C'est une forme précise et autonome, une fraction et non pas une fracture. Dans son acception philosophique, le fragment est en rapport étroit avec la pensée des ruines. En littérature, il signifie cet exposé qui ne prétend pas à l'exhaustivité. Il n'est ni un morceau, ni une pensée ou une maxime. C'est une pratique du sujet dans le discours qui établit l'acte d'écrire comme projet appartenant à l'avenir.

Sans vouloir épuiser ce concept, nous pouvons dire qu'il est indissociable du principe de totalité fragmentaire emprunté à Heidegger, un principe qui ne peut advenir que dans cette dialectique entre l'identité et la non-identité. C'est dire qu'il est étroitement lié à l'individu. Mieux encore, c'est " la forme de la subjectivité ". (Heidegger).

L'histoire du fragment est en particulier lié à l'itinéraire de Friedrich Schlegel. En analysant Les fragments critiques de celui-ci, Lacoue-Labarthe postule que

" Seul un roman est à même de comporter sa propre réflexion et de comprendre la théorie de son " genre " (ou la loi de son engendrement, c'est la même chose). Ou encore, mais

³⁶ - A.Khatibi, " L'inconscient, la forme, le texte ", Rabat, Al Asas, n°19, 1980, p. 14.

cette fois en rétablissant l'ordre des termes : il ne peut être de théorie du roman qui ne soit elle-même un roman ".³⁷

Le roman est ainsi cet idéal qui inclut la poésie comme prose. Par sa capacité d'intégration, il s'apparente au " genre du récit ". Il est donc le lieu d'un " mélange de récit, de chant et d'autres formes ".

" La raison en est, que le roman, contrairement à l'épopée, est le " genre " de la liberté subjective elle-même - de la fantaisie - par où se vérifie alors, de manière parfaitement cohérente, qu'il s'égale en fait au romantisme qui est, disait un peu plus haut la lettre, " moins un genre qu'un élément de la poésie, lequel peut régner ou s'effacer, plus ou moins, mais ne doit jamais manquer totalement " ".³⁸

La conception romantique du roman est ainsi étroitement liée au fragment comme expression d'une individualité, voire d'une subjectivité. En effaçant la problématique de l'unité par l'intégration d'autres formes, il devient le " lieu des générations possibles ".

Le choix du roman chez Khatibi répond ainsi à une double exigence. D'un côté, il obéit à des fins éditoriales et commerciales, d'un autre côté, il se justifie par sa capacité à intégrer d'autres genres. La

³⁷ - P.Lacoue-Labarthe, L'absolu littéraire, Paris, Seuil, 1978, p. 275.

³⁸ - Ibid., p. 285.

déconstruction chez lui, comme chez Derrida, est donc loin d'être un simple anéantissement. Elle est comme le soutient Pierre V.Zima, " décomposition analytique ". C'est une mise en question des visions métaphysiques et logocentriques, un bouleversement des systèmes établis et rigides. Au niveau de l'écriture, ils préconisent une pratique de l'ambivalence, de la polysémie en récusant toute univocité du sens. Dans sa critique du structuralisme, Derrida postule à ce propos :

" Et si le sens du sens (au sens général de sens et non de signalisation), c'est l'implication infinie ? Le renvoi indéfini de signifiant à signifiant ? Si sa force est une certaine équivocité pure et infinie ne laissant aucun répit, aucun repos au sens signifié, l'engageant, en sa propre économie, à faire signe encore et à différer ? Sauf dans le livre irréalisé par Mallarmé, il n'y a pas d'identité à soi de l'écrit ".³⁹

Cette poétique du fragment, de la parodie, héritée de Derrida et de Nietzsche et qui nous fait penser à cette notion de dissémination mallarméenne, permet à Khatibi une pratique hétérogène du genre littéraire. Ce mélange des genres à l'intérieur du L.D.S. est une façon de situer l'appartenance de sa pratique à la modernité comme inscription subjective du sujet dans le discours.

³⁹ - J.Derrida, L'écriture et la différence, Paris, Seuil, 1967, p. 42.

Cependant, les textes de Khatibi ne se réduisent pas à cette simple référence aux théories contestataires, voire à un simple travail sur le signifiant même si la tentation persiste. Si le fragment est construction, projection vers l'avenir, l'idée d'une " littérature autre selon une pensée autre " que préconise Khatibi, a toutes les chances de travailler à la construction de ses espaces d'engendrement.

Par ailleurs, cet intérêt pour le signifiant, cette acception de l'écriture comme pratique " scriptible " et plurielle, ce retour à la culture et aux signes que préconisent les écrivains maghrébins, nous fait penser à une figure emblématique de la littérature française. Il s'agit de Roland Barthes.

Dans certaines de ses oeuvres : Le plaisir du texte, L'empire des signes, Mythologies, Barthes développe des idées concernant le rapport de l'écrivain à la langue, le jeu des signes et des formes, qui sont très proches des pensées de Khatibi. Dans la postface de La mémoire tatouée, il dit :

" Khatibi et moi, nous nous intéressons aux mêmes choses : aux images, aux signes, aux traces, aux lettres, aux marques. Et du même coup, parce qu'il déplace des formes telles que je les vois, parce qu'il m'entraîne loin de moi, dans son territoire à lui, et cependant comme au bout de moi-même,

Khatibi m'enseigne quelque chose de nouveau, ébranle mon savoir ".⁴⁰

Il en ressort que Barthes, tout comme Khatibi, accorde une place primordiale à la culture populaire, à l'écriture comme système de signes. Le texte est, selon lui, un espace d'échanges, une traversée de structures multiples. Sa théorie, qui a beaucoup évolué, achoppe sur une conception de l'écriture comme activité anti-théologique, " scriptible ". Car, pour lui,

" ... refuser d'arrêter le sens, c'est finalement refuser Dieu et ses hypostases, la raison, la science, la loi ".⁴¹

C'est dire que l'écriture chez Barthes, à la suite de Derrida et Nietzsche, mine les fondements stériles de la métaphysique en libérant l'imaginaire.

Dans le champ littéraire maghrébin, les années soixante-dix marquent un retour à la mémoire collective et à la tradition populaire. La naissance de ce courant à facture mythique cherche à éclairer l'histoire actuelle par un retour aux mythes et aux origines. Ces écrivains s'inspirent de la tradition historique, culturelle et littéraire. Leurs

⁴⁰ - R.Barthes, " Ce que je dois à Khatibi ", Postface, in : La mémoire tatouée, Paris, Denoël, 1971, p. 213.

⁴¹ - R.Barthes, Le bruissement de la langue, op.cit., p. 68.

références sont multiples : le Coran, les légendes, les contes, les Mille et Une Nuits, les mythes, la littérature arabe de l'Adab, la mystique ... Ce retour au passé païen ouvre l'identité à une différence constitutive. Pour Khatibi :

"... il y a une division dans l'imaginaire, qu'on peut analyser, et donc il y a déjà un éclatement, dans le corps et dans l'imaginaire d'un tel musulman, de cette unité qui a été élaborée et théorisée jusqu'à un certain point par la théologie d'origine essentiellement arabe, un éclatement entre la langue et la croyance ".⁴²

Ce que Khatibi réclame, c'est donc une mise en crise du mythe fondateur, à savoir le Coran et la langue arabe, et une revendication des mythes et des croyances qui structurent l'identité du marocain.

3 - Le retour aux lieux de l'histoire

La question fondamentale chez Khatibi est de pouvoir analyser la société marocaine à partir d'un espace autre que celui de la théologie. Car l'islam n'est pas le seul paradigme qui structure la mémoire du marocain. La religion, dans une tentative de totalisation, a longtemps étouffé cette mosaïque de mythes qui travaillent le corps de

⁴² - A.Khatibi, Maghreb pluriel, Paris, Denoël, 1983, p. 44.

l'être. Il s'agit du paganisme précoranique, du Coran, de la mystique, de l'occidentalité, etc.

" Toute nation, en principe, est une pluralité, une mosaïque de cultures, sinon une pluralité de langues et de modes de penser. Mais cette pluralité n'est jamais résolue en termes d'égalité (entre groupes, ethnies, cultures, sexes, pouvoirs), mais elle est toujours régie par une relation de hiérarchie et de dissymétrie ".⁴³

L'entreprise de Khatibi consiste alors à dépoussiérer toutes ces forces annexes qui sont refoulées par le pouvoir théologique, à reconsidérer ces archi-écritures dans un statut moins logocentrique. Dans cette optique Malek Chebel parle d'une double personnalité de l'être arabe :

" La première est transversale : elle est coutumière, ancestrale, bédouine, centripète, c'est à peu de chose près, le cas des berbères qui jouissent d'une mythologie spécifique (...). La seconde est verticale. Elle ordonne la présence de l'homme à son Dieu ".⁴⁴

Dans le L.D.S., la narration est centrée, comme nous l'avons constaté, sur un espace mystique qui permet à l'auteur de renouer avec

⁴³ - A.Khatibi, Penser le Maghreb, Rabat, SMER, 1993, p. 53.

un passé mythique qui structure l'imaginaire collectif. Dans un élan vertigineux, la ferveur poétique s'embrase en entraînant le jaillissement de plusieurs mythes fondateurs. Nous pensons notamment à ce mythe grec de l'Androgyne qui est en quelque sorte l'ossature maîtresse du livre. Ce mythe, sur lequel nous reviendrons plus tard, permet à Khatibi de développer la question de l'identité et de la différence, mais aussi de l'écriture. Autrement dit, il a une double fonction : littéraire et idéologique. D'autres mythes relevant aussi bien du champ culturel oriental qu'occidental jouent un rôle primordial dans le fonctionnement du L.D.S. Il s'agit des mythes d'Orphée, d'Eros et de Thanatos, du récit de Joseph, de Shéhérazade et les Mille et Une Nuits, de Yagout, du Coran, de la secte, de la mystique, de l'Evangile, des quatre cavaliers de l'apocalypse, etc. Le L.D.S. est ainsi le récit des morts. Il est la célébration des origines. L'histoire de la fondation de la ville, est une occasion pour le narrateur de glisser une définition très significative de la légende et du conte.

" Le Conte n'est-il pas pour la parole naissante de l'homme, son beau secret ! Par sa liberté spirituelle, par sa malice et son audace insensée, n'irrigue-t-il pas l'enthousiasme de la pensée et de l'imaginaire ! Feignant de ne rien savoir, il

⁴⁴ - M.Chebel, L'imaginaire arabo-musulman, Paris, P.U.F., 1993, p. 377.

pense par en dessous, avec une profondeur symbolique rarement atteinte ". (p.42)

Remarquons, sans avoir besoin de multiplier les exemples, que cette définition est hautement subjective. Le conte relève d'une stratégie philosophique de la feinte. En outre, l'insertion des légendes, des contes et des mythes qui structurent la mémoire populaire participe à la dispersion du sens et au développement du langage poétique. Ces lieux de l'histoire importent moins par leur dimension anecdotique que par leur fond symbolique. C'est dire que l'écriture chez Khatibi repose sur l'instance poétique qui médiatise le rapport entre l'écriture et l'imaginaire. Elle chemine vers un espace lyrique.

" La force poétique, dans ma tête, est une mise en forme par les mots du monde, à la fois intellectuelle et sensible. Pour moi, la poésie n'est pas un délire de mots. C'est à la fois corporel, émotif et pensé. Mais ce qui est pensé va être passé par quelque chose qui est un mixte entre les motifs et les pensées. Ça m'intéresse beaucoup, c'est une idée qui me tient à coeur. La force explore les autres genres littéraires. La poésie n'est pas qu'un genre. C'est autre chose ".⁴⁵

⁴⁵ - A.Khatibi, " Un Orphère de l'écriture ", Entretien , Libéral, Avril 1990, p. 53.

C'est dire que le poétique chez Khatibi n'est pas un jeu de mots neutre ou une déconstruction gratuite de la syntaxe. Au contraire, c'est une praxis conséquente où le sujet pense subjectivement les foyers de son histoire. Autrement dit, ce qui l'intéresse, ce ne sont pas les signes et les mythes dans leur essence, dans leur contenu, mais plutôt leur force évocatrice et leur fond symbolique qui permettent de dériver les positions rigides. Les signes sont ainsi transformés en allégories et paraboles pour illustrer une pensée et pour libérer les mots dans une transe poétique.

Dans le cas du L.D.S., les mythes ont une double fonction. D'une part, leur dimension formelle permet le jaillissement d'une énonciation lyrique, d'autre part ils ont un rôle stratégique dans le traitement des questions philosophiques. Une dialectique profonde s'opère ainsi entre le texte et les conditions sociales et historiques. Le surgissement des signes, des images et des formes n'est possible que parce que le texte les interroge. L'écriture poétique à son tour ne peut se développer que grâce à cette provocation de tout ce qui est corporel et émotif. L'écriture chez Khatibi cherche ainsi à se déssaisir de tout cloisonnement religieux. De ce fait, ce qui rapproche ce dernier de Khatibi, c'est justement ce détournement des formes, car le mythe n'a pas de valeur en dehors de sa formulation.

" ... si nous sommes pleins de signes et si cela est inévitable, nous n'assumons pas ces signes en tant que signes. Ce que je n'aime pas dans l'occident, c'est qu'il fabrique des signes et les refuse en même temps ".⁴⁶

Par ses critiques, Barthes vise essentiellement la dimension naturelle des signes qui sont arbitraires et conformistes. Dans Mythologie, il assimile le mythe à une tromperie qui justifie les institutions dominantes, en l'occurrence la bourgeoisie et son idéologie cautionnée par Dieu et la nature.

Il faut donc dépasser ce rapport direct entre les formes et le contenu, ce qui permettra l'essor d'une nouvelle façon de penser. L'intérêt qu'il porte aux signes japonais s'explique par la virtuosité de ceux-ci :

" Ils sont vides parce qu'ils ne renvoient pas à un signifié dernier, comme chez nous, hypostasié sous le nom de Dieu, de science, de raison, de loi, etc. ".⁴⁷

Les religions monothéistes sont soumises à cette contrainte " moniste " qui les force à arrêter à un certain moment " le jeu des signes ". C'est dire qu'il faut sortir du plein - stéréotype - pour s'ouvrir au vide comme

⁴⁶ - R.Barthes, Le grain de la voix, Paris, Seuil, 1981, p. 95.

⁴⁷ - Ibid., p. 96.

nouveau, création, et " image possible du pluriel ". En renouant avec le paganisme culturel, Khatibi oeuvre en marge de la culture officielle. L'avenir de l'écriture serait alors dans la fusion de toutes les écritures. Pour lui, il n'y a que des lieux, des langues dans la langue.

Il s'agit de chercher dans la trajectoire de la grande Histoire, de la grande Ecriture, toutes les petites histoires et toutes les petites écritures. Le captage de la voix par le verbe engendre ainsi une perte du sens-vérité et participe à ce qu'il appelle " une production de sens rotatifs ".

" Ecrire ici, c'est suspendre le narcissisme culturel, exclure la transposition lettrée dans le motif d'un désintéressement productif. Dériver ainsi le sens à toutes les formes scripturales, et les confondre sans ruse (d'école) théorique ni méthodique, dans la trace évanescence de quelques vocables ".⁴⁸

Le récit du L.D.S. est ainsi celui d'une écriture " mondaine " qui ouvre le texte à la pluralité des mythes qu'elle transforme en une pensée poétique, en une poétique pensante. Mieux encore, c'est un acte rituel qui investit le corps dans un protocole qui déjoue tout ce qui est de l'ordre de l'un. Le surgissement de l'histoire potentielle est corollaire de la récupération des mythes fondateurs qui se développent à l'aune d'une instance subjective.

" ... Alors, toi mon récit, tu réapparais au bout de toute étreinte, de toute pétrification ; je t'ai rencontré comme figure mythique et perdu comme figure réelle. Là réside la terrible loi du Mythe, elle donne la joie de tout métamorphoser, elle accorde aux Audients une incomparable souplesse spirituelle et une pensée à la fois ineffable et fantaisiste, prête à éclater en rire explosif ". (p.149)

De ce fait, le retour aux origines et la transfiguration des mythes fondateurs permettent une subversion du discours idéologique et la restitution de l'histoire réelle. En outre, le jaillissement de celle-ci, ne peut se faire sans le travail subjectif du sujet qui lui donne forme. Et, comme le signale Khatibi,

" Si la littérature véritable est une remise en cause de toute littérature, elle ne peut être alors que sous forme d'une subversion à la fois violente et contrôlée ; ceci a été compris par les nouvelles promotions des écrivains maghrébins d'expression française ".⁴⁹

Cette subversion est l'aboutissement d'un double regard que Khatibi porte sur son lieu d'intervention. D'une part le travail du poétique sur les

⁴⁸ - A.Khatibi, La blessure du nom propre, Paris, Denoël, 1974, p. 73.

⁴⁹ - A.Khatibi, " Avant-propos ", Souffles, n° 10-11, 1968, p. 4.

signes, sur les structures fondatrices, d'autre part, la transformation de ce qu'il appelle les questions philosophiques en poésie. Car :

" Tout regard est structuré par un habitus socio-culturel, un code de voir et surtout de ne pas voir. La mémoire en est la trace, plus ou moins transparente ".⁵⁰

C'est dire que la dimension poétique chez Khatibi n'est pas une fuite, mais une quête qui réclame une certaine force de l'imagination susceptible de donner corps, de formaliser et de subjectiver des idées, voir une pensée en gestation. Le protocole poétique joue ainsi un rôle stratégique dans le L.D.S. Il permet de médiatiser le rapport entre le corporel, l'émotionnel et la lettre.

L'écriture chez Khatibi est mue par une subversion qui ouvre le texte sur des voies audacieuses. En essayant d'étudier le rôle de la facture poétique dans la détermination de la forme du L.D.S., on était amené à centrer notre attention sur deux axes principaux.

D'un côté, nous avons interrogé ce que Pierre Bourdieu appelle " l'espace des prises de positions culturelles " aussi bien au niveau de la forme que du contenu.⁵¹ L'organisation du L.D.S. déroge aux habitudes

⁵⁰ - A.Khatibi, Penser le maghreb, op.cit., p. 97.

⁵¹ - P.Bourdieu, Les règles de l'art. Genèse et structure littéraires, Paris, Seuil, 1992.

de l'écriture classique. L'histoire est disséminée. Le récit principal est éclaté par l'insertion de micro-récits, par les interventions et les commentaires de l'auteur et par l'introduction de séquences autobiographiques, dramaturgiques et des vers. La cohabitation de toutes ces formes à l'intérieur du texte lui confère à celui-ci une facture lyrique qui rend le classement du L.D.S. dans un genre bien précis complètement impossible.

Ces différents éléments traités ici et qui font du L.D.S. une sorte de fable, un lieu de dialogisme, sont affectés par une ferveur poétique qui détruit les limites génériques. Cette destruction des soubassements de l'écriture classique, ce regain d'intérêt pour le poétique, n'est pas sans nous rappeler les changements et les bouleversements qui ont secoué le champ littéraire occidental notamment la seconde moitié de ce siècle. Nous pensons en particulier à la floraison de plusieurs théories sur la poétique, aux théories de Barthes, à la déconstruction chez Derrida, au post-modernisme et aux nouveaux romanciers, etc. La forme du L.D.S. laisse apparaître l'importance de cette intertextualité qui est vecteur de poésie. Le manque d'une tradition romanesque dans la littérature arabe, nous permet de stipuler que le refus d'un genre unique dans l'écriture de Khatibi la rapproche plus des romantiques Allemands. En effet, la conception du roman chez ces derniers, est indissociable

d'une pratique du fragment comme expression d'une subjectivité dans le langage.

D'un autre côté, nous avons essayé d'expliquer cette poétique en cernant le rapport qu'elle entretient avec les institutions, les intentions et les intérêts que l'écrivain cherche à faire passer dans ses textes. Le choix d'un genre protéiforme fondé sur une structure mythique répond à ce souffle novateur inauguré par la nouvelle génération des écrivains maghrébins d'écriture française regroupés autour de la revue Souffles. Le retour aux traditions, aux mythes, au passé païen, est une voie originale qui permet de subvertir les dogmes idéologiques. Au niveau de l'écriture, le détournement de ces signes fondateurs ouvre le texte à la pluralité et à l'hétérogène.

Chez Khatibi, l'insertion des mythes dans le texte a une double fonction. D'une part, elle implique une nouvelle acception de la culture populaire, un investissement du corps et de la mémoire comme lieux de l'histoire. Ce regard rétrospectif est loin d'être nostalgique. Il est critique. D'autre part, chez Khatibi l'écriture, en transformant ces signes, déclenche un transport rhétorique. Mieux encore, ces mythes, par leur structuration et par leur force évocatrice ont une portée esthétique. C'est dire qu'il y a une provocation mutuelle entre un certain habitus socio-culturel et le texte. Cet échange est médiatisé par le protocole poétique.

CONCLUSION

Dans cette première partie, nous avons ébauché les paramètres de notre étude qui consiste à examiner le rôle médiateur du protocole poétique dans l'oeuvre d'Abdelkébir Khatibi. En effet, notre problématique de travail consiste à interroger le texte dans ses clairs-obscurs et dans ses jongleries langagières qui impliquent les questions essentielles. Le poétique dans ce sens est chez Khatibi une des voies les plus subversives qui permet de transformer des préoccupations philosophiques en poésie. L'écriture, qui ne renvoie plus à la réalité dans une sorte d'étalage des références, met le sens en crise, le voile et le disperse. C'est dire que l'entrée de Khatibi dans l'ère moderne se fait par une prise en charge critique des cultures et des langues constitutives de l'être marocain. Ce retour aux lieux d'ancrage prend la forme d'une insurrection destructive qui sape tous les fondements théologiques. Aussi, en transformant ces assises historiques, le texte khatibien chemine-t-il vers la poésie. Il manifeste ainsi cette quête du signifiant

absolu par ses références obsessionnelles aux textes les plus fondateurs de la modernité occidentale. Ce cheminement de l'écriture vers l'inouï déstabilise les statuts reconnus en amorçant l'affleurement d'une nouvelle histoire.

Il nous a paru alors intéressant, avant de commencer l'analyse des textes, d'examiner dans le premier chapitre cette crise d'une lecture en quête de sens. Car, le texte, tout en définissant son espace socio-historique d'ancrage, actualise d'autres structures esthétiques et formelles "in absentia". Nous avons pensé plus particulièrement à Roland Barthes. Notre objectif était de dégager des affinités conceptuelles et des outils d'analyse susceptibles de mieux clarifier le texte khatibien.

Chez Barthes, notre intérêt était porté notamment sur ce rapport de la lecture et de l'écriture. Le texte comme totalité où le sens est en construction, exige un nouveau pacte de lecture, une implication du lecteur dans la reproduction de l'oeuvre. Outre cette conception du texte comme système clos et ouvert à la fois, Barthes met en avant une écriture subversive qui brise la théologie et le pouvoir paternel. La lecture est dans cet ordre d'idées un travail sur le corps, sur les langages et sur les signes. Mieux encore, elle est polysémique. Le désarroi du lecteur est lié à une écriture de "jouissance" qui sape les habitudes, les goûts et les fondements historiques. En d'autres termes,

c'est la conséquence de cet écart, institué par une écriture déroutante par rapport à un horizon d'attente. C'est pour dire que seule une lecture " à rebours de nos habitudes " procure une sorte de plaisir. Car le texte devient désormais ce complexe poétique, social et historique. Il en ressort que l'écriture n'est plus une mise en forme d'une idée, c'est une recherche des conditions qui favorisent son surgissement.

Notre analyse de la question du genre dans le L.D.S., nous a permis de souligner cette inscription de l'écriture khatibienne dans la lignée de certaines théories esthétiques, philosophiques et psychanalytiques occidentales. Dans une poétique moderne de la subversion, il manifeste par ses références à Barthes, Derrida, Heidegger, Nietzsche, Blanchot etc., un désir d'appartenance à la modernité. Cette fascination et ce mimétisme des techniques scripturales occidentales ne conduit pas pour autant chez Khatibi à cette impasse où a été condamné le nouveau roman. Cependant, il faut dire que le nouveau roman oscille constamment entre l'édification d'un sens et l'excès de signifiants creux⁵². Tout en remettant en question une certaine conception classique des genres, il tient à prendre en charge ses lieux d'ancrage. L'ivresse du langage coïncide alors avec

l'introduction d'une pluralité de paradigmes fondateurs dans l'espace du texte. La modernité de l'écriture khatibienne se manifeste ainsi par cette poétique du fragment qui conjugue formes et significations.

Toute la problématique de notre travail est liée à cette manière dont la poétique met en crise les assises historiques et chemine vers une tension formelle qui permet l'affleurement d'une histoire subjective.

Dans notre interrogation sur la question du genre du L.D.S., nous nous sommes aperçu que le lyrique joue un rôle primordial dans l'éclatement des schémas balisés, en l'occurrence l'abolition des frontières entre roman et poésie. La densité de la lettre trahit la linéarité, l'histoire et le vécu romanesque des personnages. L'impact d'une subjectivité intense permet au rythme de suppléer, sans l'annuler, l'anecdote référentielle. C'est dire que la poétique permet la restitution d'un non-dit et le surgissement de l'intelligible . Ce retour à un espace inouï nous autorise à dire que dans l'écriture de Khatibi il est question bel et bien d'un sujet dans son rapport au langage, à l'histoire et au sens. Ce serait donc à partir de la poétique que la transformation du monde en images serait possible. Chez Khatibi, cette effraction aux

⁵² - Les risques de dépossession, de perte et d'aliénation de cette " écriture-traduisante " sont analysés par Isabelle Larrivé dans sa thèse de doctorat : La traduction en procès : Abdelkébir Khatibi et le palimpseste des langues, dirigée par Charles Bonn, Paris 13, 1994.

limites, fait de l'écriture le lieu du flou et de l'opacité. Le langage devient ainsi le foyer du sujet de l'énonciation, du pulsionnel et du rythme.

Si la poétique chez lui, récuse le sens comme unité, comme totalité, pour multiplier les fragments, ce n'est pas pour évacuer tout référent. Au contraire, c'est plutôt pour problématiser l'Histoire, lieu de l'énonciation idéologique, et ouvrir le texte à un espace nouveau où l'historicité de la forme serait à inventer de manière permanente par le sujet. L'émergence d'une lecture qui doit prendre en compte cette multiplicité, et sans laquelle, le fonctionnement du texte est impossible, doit ainsi intégrer dans son processus cet écart de la poétique vis-à-vis des lieux du discours idéologiques. C'est ce que nous allons voir en analysant la poétique des contrées dans la deuxième partie de notre travail.

DEUXIEME PARTIE
La poétique des contrées

INTRODUCTION

" Quelle étrange contrée où l'enfance s'ouvrait au soleil, le coeur même de ma souvenance, idées bientôt échappées de leur nid, quelle étrange contrée ! Reprenons ensemble en parabole. " A.Khatibi

" Même dans les langues extrêmement développées, on rencontre cette manière " métaphorique " de rendre l'activité de l'esprit par des déterminations spatiales ". E.Cassirer

Dans notre analyse de la question du genre chez Khatibi, nous avons signalé le rôle de la poétique dans la démolition des schémas classiques, balisés et érigés en norme. A présent nous allons focaliser notre attention sur le rôle de cette subversion poétique dans la détermination des figurations spatiales. C'est ce que nous avons appelé la poétique des contrées.

En choisissant d'analyser la question de l'espace dans les textes de Khatibi, on sait que les études dans ce domaine sont nombreuses. L'analyse de Georges Matore montre à quel point l'écriture contemporaine regorge de lieux.

" ... les dépouillements auxquels nous nous sommes livrés ont fait apparaître, à tous les stades de l'expression une fréquence considérable de termes d'origine spatiale appliqués aux domaines les plus variés. L'emploi de ces métaphores ne relève ni du hasard ni de la mode. Il traduit sans nul doute un des sentiments les plus profonds de notre temps qui éprouve une obsession, une hantise de la situation ".⁵³

Sans vouloir faire une nomenclature de toutes les recherches faites sur l'espace selon les différentes perspectives, anthropologique, socio-politique, esthétique, ..., signalons au passage quelques figures qui ont promu l'espace au premier rang dans leurs écrits. Nous pensons particulièrement à des écrivains comme Flaubert, Balzac, Proust, Gide, Butor, sans oublier le mouvement naturaliste avec son chef de file Zola. Les configurations spatiales sont souvent envisagées dans leurs rapport aux personnages qui les occupent. Aussi sont-elles réduites à un simple miroir reflétant la psychologie de ces derniers. A partir des années cinquante, les nouveaux romanciers ont évacué cette conception classique de l'espace. Alain Robbe-Grillet postule à ce titre :

" La révolution qui s'est accomplie est de taille : non seulement nous ne considérons plus le monde comme notre bien, notre propriété privée, calquée sur nos besoins et

⁵³ - G.Matore, L'espace humain, Paris, La Colombe, 1962, p. 17.

domesticable, mais par surcroît nous ne croyons plus à cette profondeur. Tandis que les conceptions essentialistes de l'homme voyaient leur ruine, l'idée de " condition " remplaçant celle de " nature " la surface des choses a cessé d'être pour nous le masque de leur coeur, sentiment qui préluait à tous les " au-delà " de la métaphysique ".⁵⁴

Dans la perspective qui est la nôtre, l'écriture de Khatibi est régie par un souffle poétique qui fait voler en éclats toutes les déterminations spatiales. Le développement d'une sensibilité affecte le langage d'un coefficient subjectif tel que le lyrique envahit le dehors. De ce fait, l'espace se développe à l'aune de la quête poétique.

Notre analyse a pour tâche de déceler le fonctionnement de cet " " a-topos " dans le texte. L'étude de Denis Bertrand, nous paraît d'un apport fondamental. Elle s'inscrit dans ce qu'il appelle une " sémiotique concrète ". Son objectif est d'esquisser une méthode d'analyse qui traite la spatialité sous une forme globale intégrant la signification discursive. Dans son hypothèse de travail, il rejette justement cette vision empirique de la " réalité " qui consiste à voir les configurations spatiales sous l'angle d'une adéquation au monde.

" Toute mise en discours, fût-elle - ce qui n'est qu'un cas limite - la plus strictement, et la plus explicitement référentielle,

⁵⁴ - A.Robbe-Grillet, Pour un nouveau roman, op.cit., pp. 22-23.

doit donc être comprise comme un renvoi de figures appartenant à deux ordres distincts de la signification, on comprend alors que l'effet dit " référentiel " soit interprété comme une construction sémiotique effectuée sur la base d'une autre sémiotique (dite naturelle), et non pas comme une simple dénotation d'un réel inerte et objectif ".⁵⁵

En dépassant ce binarisme figurativité / abstraction, les figures topologiques régissent ainsi l'ensemble des niveaux de la signification. Dans ce sens, elles deviennent le support d'un discours anagogique qui, inversement, se trouve spatialisé dans le roman. Dans cette optique, l'espace est en relation étroite avec les instances d'énonciation. Autrement dit, l'organisation et la structuration topologiques dépendent du positionnement et du point de vue du sujet observateur. Aussi, cette étude exploite-elle la donnée du " thymique " qui consiste à investir tous les " vecteurs sensoriels " et " affectifs " qui déploient une forme de spatialité sensible liée au sujet. L'espace du contact s'inscrit alors dans les corps qui le parcourent.

" L'espace n'est pas une simple topographie ; il est en même temps, et à tous les niveaux, le support d'une axiologie ; il est entièrement investi de valeurs et l'on pourrait presque dire ;

⁵⁵ - D.Bertrand, op.cit., p. 30.

en inversant les termes, que c'est l'axiologie elle-même qui se trouve spatialisée ".⁵⁶

L'analyse de Bertrand a pour objectif de déterminer la " fonction anagogique " de la spatialité. Germinal est l'illustration parfaite de cette homologation entre les configurations spatiales et le savoir spatialisé de Zola. Notre intérêt pour l'étude de Bertrand s'explique par la volonté d'envisager la question de l'espace dans sa globalité. Elle s'intègre dans une structure d'ensemble gouvernée par une résille de rapports qui lie la dimension discursive au paramètre sémantico-syntaxique. Il ne s'agit pas de projeter cette méthode sur les textes de Khatibi, mais plutôt d'éprouver sa validité en la mettant en situation. Les concepts de " vecteurs sensoriels ", de point de vue, de " référentialisation " et " d'aspectualité ", sont autant d'éléments qui permettent de compenser l'absence de l'espace.

Dans les textes de Khatibi où la fulgurance poétique imprègne toutes les catégories du récit, l'espace est à reconstituer par une prise en charge d'une sensibilité pensante. Autrement dit, le manque de lieux est tributaire d'un protocole poétique qui institue une autre forme de spatialité submergée par le flot d'un corps situé. Cette conception de l'espace signifiant en tant que mouvement, implique les notions de lecture, de mémoire, de sujet, d'horizon d'attente qui le spécifient. Ainsi

⁵⁶ - Ibid., p. 60.

en s'appuyant sur la théorie de Bertrand, nous mettrons en corrélation l'ensemble de ces notions avec l'espace socio-historique et culturel marocain.

Dans un premier temps, notre analyse va porter sur la structure discursive de la spatialité dans la M.T. Le récit intègre l'espace en tant que signifiant discontinu dont le statut est orienté par des modalités de discours constituées. L'absence des références topologiques est compensée par la présence des " vecteurs sensoriels ", de la dimension, des métaphores, et par la spatialisation des corps. La formation des espaces est aussi tributaire du positionnement du sujet et de son point de vue. Ceci nous amènera à souligner le rôle du corps " palimpseste " dans la structuration d'un a-topos situé. Ainsi, toute frontière s'estompe entre le sujet et l'espace. Dans un second temps, nous tenterons de mettre en corrélation les configurations topologiques et les parcours narratifs des personnages. Dans le L.D.S. la démarche féminine joue un rôle primordial dans la transformation des espaces. Notre analyse va porter particulièrement sur le parcours de Muthna. Il s'agit de détecter les enjeux philosophiques, les présupposés idéologiques, et les implications poétiques qui motivent les différents faits de ce personnage. Quel est leur impact sur le devenir de l'espace ? Quelle est la signification du choix d'un personnage féminin comme support de

transition ? Quelles sont les stratégies de transformation employées et leur conséquences sur la facture poétique du récit ?

Enfin, ce mécanisme de redistribution des espaces qui s'appuie sur les figures du simulacre et de l'oxymore affecte le récit des langues. Dans A.B, ce rapport du sujet à l'espace concerne la question de la bi-langue. Intégrée dans le récit, l'aventure de l'entre-deux est une expérience existentielle. Elle permet le traitement des langues, objet d'amour et de savoir, sur un mode subjectif. Dans ce sens, la bi-langue est un non-lieu où l'autre et le moi sont intégrés dans un mouvement de dialogisme qui déborde toute pensée totalitaire. C'est un lieu d'appel où l'ambiguïté serait une promesse et un sens à redéfinir par le lecteur. La poétique des contrées permet ainsi de mettre en scène cette contiguïté de l'espace, du sujet et de son histoire dans une frénésie verbale qui mine les assises rigides.

CHAPITRE I : La structure discursive de la spatialité dans La mémoire tatouée.

L'absence de l'espace géométrique dans l'écriture poétique de Khatibi est compensée par l'usage d'autres stratégies qui permettent au lecteur de reconstruire une autre forme de spatialité au niveau du discours. Celle-ci rentre désormais dans la perception de l'auteur. Il s'agit, tout d'abord, de voir comment la saisie de l'espace n'obéit plus à une conception classique qui consiste à l'envisager comme un objet de description. Notre intérêt va porter essentiellement sur les compétences cognitives du sujet susceptible de désigner les lieux qui se dessinent en creux au niveau du discours. Ensuite, nous analyserons le rôle de la poétique du regard dans l'esthétique de la localisation. Il sera question de mettre l'accent sur la dialectique qui s'instaure entre le sujet et son espace. Ce dernier, intégré au savoir de l'auteur, se donne à lire comme langage. Ainsi, les différents modes sensoriels seront étudiés afin de saisir ce que Bertrand appelle une "aspectualité spatiale". Enfin, lorsque le lexique définissant les lieux vient à manquer, les parcours

somatiques jouent un rôle fondamental dans l'orientation spatiale. Le principe de directionnalité instauré par les corps s'avère ainsi très pertinent.

1 - Sujet cognitif et structuration spatiale

Passage : " Ma mère, ma pauvre mère (...) ma séparation ". (pp. 28-29)

Cet extrait se situe dans le premier chapitre de la première partie de l'oeuvre qui s'intitule : " La mémoire tatouée ". Il vient juste après la narration de l'événement de la mort du père. Signalons de passage que toute cette partie est structurée par une remémoration fragmentaire des souvenirs de l'enfance. La naissance de l'enfant coïncide avec trois faits d'ordre différents. Il s'agit de la fête de l'Aïd el Kébir, de la deuxième guerre mondiale, et de la colonisation du Maroc. Le livre s'ouvre ainsi sur une succession de chocs et de souffrances. D'abord la première blessure liée au sevrage.

" Attaque de trachome après le sevrage ; Avec ma mère, visite au marabout guérisseur. (...) Je me rappelle bien cette souffrance, et tant de couleurs volées à mon désordre ".
(pp. 23 -24)

Ensuite la fatalité de la mort qui envahit son espace enfantin et marque sa mémoire à jamais.

" A sept ans, la mort entra dans ma vie avec une telle fureur que je dispose encore des hurlements qui me secouèrent, crispation de l'homme jeté, pieds et mains liés, dans la folle identité ". (p. 27)

Le texte que nous avons choisi de façon arbitraire, se situe donc à ce moment de la narration. Remarquons que jusqu'à présent, l'invocation de ces différents événements se fait sous l'impulsion d'une présence féminine en l'occurrence la mère qui en garantit la crédibilité et la transmission. Ceci nous paraît très fondamental pour la suite de notre analyse. Citons deux exemples à titre indicatif :

" Je reconnais la fraîcheur de son regard, quand elle me raconte la souffrance de mon sevrage à l'âge de dix-huit mois ". (p. 22)

" Les français qui nous colonisaient, dit ma mère, ressemblent, au moment de l'indépendance, aux enfants séparés du sein maternel ". (p. 22)

Notons d'emblée que ces quelques indications pour introduire notre premier fragment d'analyse, nous autorisent déjà à dire que dans ce début de l'oeuvre, deux temps s'arc-boutent et s'interpénètrent. Ils s'agit du temps mental qui se rapporte à l'enfance et du temps événementiel qui lui, est lié à l'histoire, aux mythes, à la tradition, etc. Cette première constatation préside à la structuration de l'espace.

Dans ce premier fragment, nous allons essayer de voir comment le narrateur construit discursivement son espace. Celui-ci n'est pas donné en tant que référent ou objet de description. Au contraire, il rentre dans la perception du sujet. Dès l'entrée du texte, une opposition s'instaure entre l'espace maternel et l'espace de la rue. Le narrateur dote ce dernier d'une qualité qui va revenir de façon récurrente dans le reste de l'oeuvre. En effet la rue se caractérise par sa violence. Elle agit sur le narrateur qu'elle arrache brutalement à son espace maternel : " Elle (la mère) mettait au monde ses enfants, la rue les happait ". La perception de cet espace passe par la mémoire, par le souvenir et par le savoir. Le lien du narrateur à la rue est très étroit. Ce rapport de familiarité est mis en exergue par l'emploi de l'article défini : " Je me rappelle la rue ", et du pronom démonstratif " ... je retourne à cette rue ". La place qu'occupe cet espace dans la mémoire du narrateur/auteur réduit de façon notable la présence, voire la récurrence de personnes appartenant à l'espace maternel. Ceci est mis en évidence par l'emploi

des comparatifs : " plus que mon père, plus que ma mère, plus que tout au monde ". Cette prééminence est poussée à son acmé de telle sorte qu'on peut dire que le lien entre le narrateur et cet espace est d'ordre affectif. Mieux encore, il est qualifié de tendre. Cependant, l'adjectif " larvée " rappelle que cette tendresse est douteuse. Il est intéressant de s'attarder un peu sur cette ambiguïté sémantique introduite par cette phrase : " Je me rappelle la rue ". L'absence de la préposition "de", nous autorise à dire qu'il s'agit ici de l'auteur qui se rappelle la rue. Dans ce cas, son action serait consciente car elle ne relève pas du souvenir. Autrement dit, ce n'est pas le narrateur qui se souvient d'un événement de l'enfance, mais l'auteur qui sélectionne un fait marquant de son passé. D'ailleurs, ceci est corroboré par le passage du passé au présent : " Ma mère, ma pauvre mère, je l'ai connue à peine (...) Je me rappelle la rue, plus que mon père, plus que ma mère, plus que tout au monde. Tendresse larvée chaque fois que je retourne à cette rue ... ".

Notons que la " tendresse larvée " s'oppose au dépaysement du narrateur dans l'espace familial. Le retour de celui-ci s'accompagne ainsi d'un ensemble de qualifications qui renvoient à un état de doute et de perte. Perte de mémoire, immobilité, cloué dans l'espace, etc., autant d'expressions qui nous permettent de saisir les compétences cognitives du narrateur. Le passage de l'inertie au mouvement se fait par le truchement d'une couleur.

" La couleur me sauve sur l'instant, peut-être le mauve de ma préférence ". (p. 29)

C'est par cette dernière que l'introduction dans l'espace maternel devient possible. Elle permet d'opérer un saut pour retrouver la mère et son intimité. Nous pensons ici à cet épisode où l'enfant est atteint de trachome après le sevrage.

" Avec ma mère, visite au marabout guérisseur. Nous dormions dans le sanctuaire quand elle fit le rêve suivant : elle se voit dans notre maison ; la lumière est allumée, bien qu'il fasse jour. Des maçons travaillent. Elle voit enfin le marabout lui offrir une figue, elle la prend et demande une deuxième. Voeu exaucé. Elle me dit : " Les figues sont tes yeux. ". (p. 23)

Le mauve dont il est question est alors celui de la figue. Ce qui nous intéresse ici c'est ce retour à l'espace maternel qui se fait par un détail qui s'agrippe à la mémoire, en l'occurrence la couleur. Par ailleurs, le mauve nous emmène sur un autre terrain où le narrateur, devenu adulte, va côtoyer la peinture.

" Cherkaoui était là pour m'initier à Klee. Adorateur du mauve, souvenir de la figue, ce peintre marocain qui mourut jeune m'expliquait bien la couleur, en un tumulte de coloris et de paraboles ". (p. 143)

Miroir de séparation, la couleur opère, d'une manière inconsciente et paradoxale, le retour au paysage de l'enfance.

Si on essaie ici de voir comment le narrateur construit son espace, on s'aperçoit rapidement qu'il n'est pas question d'une description d'un lieu extérieur focalisé, mais d'un narrateur qui livre ses compétences cognitives et qui nous permet de saisir indirectement les espaces vécus dont il est question. En effet, il ne décrit ni la rue ni l'espace maternel, mais il nous donne tous les éléments sur sa situation engendrée par la remémoration de ces espaces. C'est dire que " l'isotopie axiologique " se développe à partir du narrateur. Elle se rapporte dans ce paragraphe au sème de la négativité.

En effet, cette situation dysphorique qui prend plusieurs dimensions, reflète un tiraillement entre deux espaces qui se développent, ici de manière embryonnaire, parallèlement dans un rapport antinomique. Cette séparation sur laquelle chute le texte, se manifeste d'une part, à travers le lexique employé : dépaysement, tendresse larvée, vide, perte, immobilité, hésitation, ..., d'autre part par une procédure de raisonnement essayiste propre à l'écriture de Khatibi : " Il faut que ... ", " Si ... , c'est que ". Ainsi dans ce paragraphe les espaces ne sont pas nommés, les compétences cognitives du narrateur qui achoppent toutes sur un état de non-savoir et de séparation, nous

renseignent sur une construction spatiale en creux. Ce qui se dessine désormais, c'est ce choc qui naît de la rencontre de deux espaces : celui de l'enfance et celui de l'histoire.

2 - Le rôle de la poétique du regard dans l'esthétique de la localisation

Il nous apparaît à présent que l'étude de la spatialité n'est pas envisageable sans une prise en considération de la situation du sujet. C'est ce que Bertrand appelle " le mode perceptif de la construction spatiale ". Une dialectique s'instaure entre les différentes dispositions des espaces et la position du sujet observateur. Dans ce sens, il distingue entre spatialité et aspectualité spatiale.

" ... il nous faudrait dès lors distinguer la spatialité et l'aspectualité spatiale comme deux régions différentes produisant deux types d'effets de sens : le premier lié à la mise en place des catégories organisatrices de l'espace et en disposant les repères, et l'autre envisageant la spatialité sous l'angle du procès d'effectuation spatiale par un actant observateur situé ".⁵⁷

De ce fait, c'est " l'aspectualité spatiale " qui permet de dégager la dialectique entre sujet et espace et qui est le propre de notre analyse dans ce chapitre. Si la disposition des espaces renvoie à la position d'un sujet observateur, celui-ci par un effet inverse laisse apparaître, à travers

une panoplie de stratégies de focalisation, la construction des espaces. Pour ce faire, Bertrand s'appuie sur l'ensemble des " modes sensoriels " pour établir " les parcours figuratifs de l'espace ". En plus clair, cette théorie consiste à dire que toute structuration spatiale est un énoncé cognitif qui implique obligatoirement la vision d'un regard, la position d'un sujet observateur.

Dans le premier point traité, nous avons conclu sur une absence d'espace en tant que mimésis et objet de description. Le savoir cognitif du sujet est d'ordre négatif dans la mesure où il dessine un non-faire et un non-savoir. Il manifeste une absence, un cri qui tend à se constituer dans les failles et les non-dits de la narration. Nous avons vu comment le narrateur, qui accapare ici la parole, participe par ses compétences cognitives à la désignation de l'espace et non pas à sa structuration. Car dans la M.T., les lieux n'existent que comme des fantômes qui hantent la mémoire du narrateur. L'espace est absent-présent. Absent dans la mesure où le récit s'envole dans une verve poétique qui dissout toute référentialité directe à l'extérieur. Présent dans ce sens où la mémoire est structurée spatialement. Elle se donne à lire en terme de spatialité. C'est dire que l'espace extérieur ne se réduit plus à un simple encadrement de l'oeuvre où se déroulent les actions des personnages comme c'est le cas chez les réalistes. L'espace dans la M.T. accède au

⁵⁷ - Ibid. , p. 93.

statut de langage. Son immersion ne peut advenir que comme un jeu de dissimulation et de paraboles. Le regard du narrateur qui envahit le texte détient tous les pouvoirs et ne livre l'espace que par fragments successifs. Dans la M.T., cette instance de focalisation est d'une essence poétique. Car le lyrisme du récit naît à partir d'un choc entre deux espaces. D'une part, un espace mythique : celui de la permanence et de l'enfance innocente. D'autre part, celui de l'histoire et de l'idéologie. Cette rencontre permet l'émergence d'un espace autre, à venir, et qui demande à se constituer en termes de non-lieu et d'images. Et comme dit justement Jean-Yves Tadié :

" L'image n'est plus au service de la description d'un espace supposé préexistant (comme dans le roman réaliste, il nous est demandé de croire à l'antériorité de la pension Vauquer sur sa description) ; elle perturbe et métamorphose la représentation initiale ".⁵⁸

Comment se construisent ces espaces historique et mythique dans la M.T. ? Quel est leur mode de fonctionnement ? Et surtout comment la poétique participe-t-elle à l'immersion d'un non-espace comme lieu d'une absence et comme écart par rapport à un horizon d'attente ?

⁵⁸ - J.Y.Tadié, Le récit poétique, Paris, P.U.F., 1978, pp. 52-53.

Dans le cas de la M.T., le regard subjectif est indissociable de son contexte historique, idéologique, social et mythique.

" Ce regard appelle la renaissance d'un espace. Par le jeu de la dissimulation, le souvenir métamorphose la ville de notre passé en une nostalgie blanche ; les chemins partent et aboutissent au même noeud, les quartiers se renvoient les uns aux autres dans un puzzle de formes, de surfaces et de couleurs ".(p. 46)

L'analyse porte ici sur le chapitre qui s'intitule " Deux villes parallèles ". Les espaces sont désignés onomastiquement.

Dès l'entrée du texte, le lecteur est installé dans l'espace de la mémoire. Ce dernier est structuré par une double dimension temporelle. D'une part, un temps historique et d'autre part, un temps mythique. Cette interférence du temps mental (narration) et du temps social (événements), renvoie à une autre dualité au niveau de l'espace. En effet, par un processus de remémoration, le narrateur relate quelques fragments de son enfance qui sont entrecoupés de temps à autre par des moments d'arrêt où le narrateur délègue la parole à l'auteur pour livrer ses réflexions philosophiques. Un retour au titre de cette oeuvre nous permet de situer cette problématique spatiale. Le livre s'intitule La mémoire tatouée. Autobiographie d'un décolonisé. L'examen de ce titre nous permet de dessiner deux espaces ainsi que le genre de l'oeuvre. Il

s'agit d'un côté de la mémoire qui renvoie à un espace mythique, celui du tatouage et des traditions archaïques et d'un autre côté de la décolonisation décrite en termes de spatialité (histoire d'une société). Cette bipolarité spatiale prend forme dans un texte à facture autobiographique.

Cette mise au point est d'une importance capitale dans notre analyse. Elle nous permet de voir comment la nouveauté , voire la valeur de l'oeuvre de Khatibi, ne peut advenir sans un double écart par rapport à un horizon d'attente. Cette notion que nous avons emprunté à H.R.Jauss, nous la traitons dans notre analyse comme une spatialité.

Cet écart, qui se présente donc comme un non-espace, intervient, chez Khatibi, sur deux niveaux. D'abord sur un plan formel, le texte s'oppose à d'autres formes littéraires antérieures. Nous avons vu dans le chapitre consacré à la question du genre dans le L.D.S., comment Khatibi récuse toute conception classique du genre romanesque par un mélange subtil de différents registres. Ensuite, sur le plan historique où horizon d'attente implique pour le lecteur un signifié, le texte crée un écart par rapport à une idéologie et par rapport au pouvoir politique.

Comment tout cela se présente-t-il dans le texte d'analyse en question ?

Si on prend en considération ces notions d'écart et d'horizon d'attente, nous doutons sérieusement de la facture autobiographique de

ce livre. La M.T. répond-t-elle aux critères énoncés par Philippe Lejeune dans son pacte autobiographique ? La réponse a déjà été donnée par d'autres chercheurs avant nous⁵⁹. En effet, la M.T. n'a rien d'une autobiographie au sens classique du terme. Contentons-nous de cette affirmation de Khatibi lui-même quand il dit :

" Comment ai-je délimité le champ autobiographique ? En démolissant l'anecdote et le fait divers en soi, tout en dirigeant mon regard vers les thèmes (philosophiques) de ma prédilection : identité et différence quant à l'Etre et au désert, simulacre de l'origine, blessure destinale entre l'Orient et L'Occident. A l'avant-scène (historique), la question de la maîtrise, de la colonisation et de la décolonisation, dont j'ai vécu de près quelques événements sanglants ; bref, comment devient-on un eunuque humilié de l'histoire ". (p. 11)

C'est dire que l'écriture chez Khatibi s'éloigne des acceptions normatives par une poétisation des questions essentielles. La quête de l'espace se donne aussi à lire comme motif à la tension entre l'être et le non-être.

Pour ne pas se laisser séduire par la facilité des généralités, revenons un instant à l'analyse détaillée de notre texte. Comme nous venons de le montrer, une autobiographie linéaire et anecdotique n'est pas envisageable dans le cas de la M.T. Le narrateur nous livre quelques

⁵⁹ C.f. A.Memmes, Abdelkébir Khatibi. L'écriture de la dualité, op.cit

images et quelques fragments sans continuité aucune. Dans la partie consacrée à El Jadida, le texte est organisé autour d'un jeu des temps verbaux. L'imparfait, temps mental, et qui joue ici une fonction descriptive (Weinrich), s'interfère avec le présent et l'impératif, temps du commentaire, qui eux, introduisent les interventions de l'auteur.

Si cette interpénétration des temps joue un rôle primordial dans la destruction du système du récit tel qu'il est conçu par le roman réaliste, elle nous permet dans notre optique d'analyse de voir comment se trace l'itinéraire du regard du sujet implicite qui détermine l'émergence de l'espace. El Jadida bifurque en deux espaces s'opposant l'un à l'autre. Seules les différentes focalisations du regard "déterminent" les formations spatiales qui, à leur tour, dans une lecture à rebours, nous renseignent sur les présupposés du discours de cet observateur. Pour reconstituer ces espaces qui se dessinent en creux, le recours à la mémoire, qui est un facteur de taille de la localisation, est nécessaire. Des images se détachent de celle-ci dans un jeu du clair-obscur qui implique l'investissement du lecteur. La ville d'El Jadida se dessine d'abord à travers le souvenir du coiffeur. Celui-ci est doté d'un savoir-faire : c'est un collectionneur de prépuces et de mèches. Cette opération n'a de sens ici que dans la mesure où elle signifie un espace. Qualifiée d'horrible, elle renvoie à une des blessures de l'enfant en l'occurrence la

circoncision. Le passage à la description de la ville est introduit sans aucune coordination logique. Il prend la forme d'un saut qui rappelle les stratégies des contes populaire : " Autre est la faveur de se promener dans la ville. " .

A partir de quels points nodaux est constitué cet espace de la ville ? Et comment nous permet-il de saisir les savoirs de l'observateur qui déterminent ses différentes dispositions ?

D'emblée, il est à noter que l'ensemble du texte obéit à une structuration syntaxique basée sur les différents faires qui sont donc à analyser à travers cette panoplie de gestes et de positions des sujets. Plus importante encore est l'implication du regard et des modes sensoriels dans la constitution des espaces. La description de la ville obéit aux différents positionnements du regard qui est tantôt implicite, tantôt explicite.

Dans un premier temps, c'est le conducteur qui est focalisé à travers son faire. Le narrateur s'efface pour laisser la place au conducteur de chevaux dont les compétences paradoxales se rapportent à des actions (frapper, claquer, hurler, fouetter, ...) et à des sentiments (tendresse). Celui-ci est suppléé à son tour par les chevaux qui sont caractérisés par des compétences humaines. Leur pouvoir faire, leur action et leur observation les promeuvent au stade de l'humain.

" ... les chevaux font des grèves tournantes, prétextent des maux de cerveau effroyables ... ". (p. 48)

D'ailleurs, à la fin du paragraphe, l'identification des faires est telle que l'homme et le cheval ne font plus qu'un.

" A croire, à la fin, que les chevaux mettent en action tout ce qui leur passe par la tête, et peut-être devenu plus cheval que les chevaux, le conducteur ne contrôle plus la situation ". (p. 48)

A ces différents faires s'ajoutent d'autres compétences d'ordre sensoriel. Il s'agit du goût : " Les chevaux goûtent, naturellement, la fraîcheur de la couleur, herbes vertes, figues mauves ... ".

Au delà d'une simple description objective, ce que nous donne à lire cette panoplie de faires, c'est la constitution d'un espace et sa signification. La ville d'El Jadida n'est pas présentée en tant qu'espace géométrique mais plutôt, comme une accumulation de fragments définis par un regard implicite qui délègue ses compétences à d'autres sujets, en l'occurrence, le conducteur et les chevaux. Cette procédure de délégation et d'alternance n'exclut pas les retours du narrateur enfant/adulte. C'est dire que finalement, la description du conducteur et des chevaux est loin de se réduire à un simple décor anodin. D'une part elle dissimule à travers le lyrisme du récit, un espace qui ne peut advenir que sous forme d'images. D'autre part, elle sert de support à des

spéculations philosophiques. Dans ce sens, la notion de point de vue est très fonctionnelle dans la localisation. L'actant implicite dessine des espaces absents par délégation, tout en livrant des réflexions par ses retours successifs qui ponctuent le texte. L'exemple de la mouche est très révélateur. Elle joue le rôle d'un vecteur de mouvement en excitant le cheval à faire le tour de la ville, mais surtout elle permet le retour de l'auteur dans la narration.

" Pour exciter le cheval, il faut exciter la mouche ; pour exciter la mouche, il faut exciter toutes les autres mouches, cercle vicieux comme hypothèse universelle, que l'humanité n'a jamais transgressée. Alors pourquoi les hypothèses sur les mouches sous les mouches, pourquoi ? ". (p. 50)

Remarquons que le passage de la description au commentaire est corroboré par l'usage des temps verbaux. On passe du temps de la description (imparfait) aux temps de discours (présent ou impératif). En restant toujours dans le cadre de cette description, une harmonie très significative se dégage au niveau lexical. Les compétences des sujets soulignées antérieurement se rapportent toutes à un pouvoir faire négatif. La récurrence du sème de la violence qui caractérise les différents faires nous autorise à qualifier cet espace de la ville de dysphorique. Par ailleurs la catégorie sémique de la directionnalité

constituée par cette promenade en ville, prend la forme d'une dimension circulaire. L'analyse de l'espace de la rue auquel nous avons déjà consacré le premier point de ce chapitre, confirmera cette négativisation de la ville. En effet la rue se présente dans ce texte comme lieu de l'errance et de l'erreur. Le corps à travers ses pérégrinations arpente les rues labyrinthiques à l'affût d'un clin d'oeil. C'est ce qui nous fait dire que cet espace est aussi un lieu de viol, de violation. Ceci nous fait penser à Tadié qui dit justement à ce propos :

" L'errance rejoint l'erreur, c'est-à-dire le refus des vérités admises, le contre-pied qui préserve les chances de l'imagination ".⁶⁰

De ce fait, il est intéressant de voir la signification de cette localisation négative. La constitution de l'espace de la ville n'est possible qu'à partir d'un ensemble de faits cognitifs que le lecteur actif doit détecter. L'absence de l'espace qui se réduit à des images ne peut donc émerger qu'à partir du sujet - ici le narrateur - qui met en place des principes de substitution - le faire, le goût, l'olfactif, ... - qui sont spatialisés. C'est là justement, où le corps dans ses arpentages rotatifs introduit la violence dans l'espace. Autrement dit, à travers l'absence de l'espace effacé par un lyrisme poétique, le regard implicite récuse la présence du sens unique. Mieux encore, la poétique dans ce processus de négativisation

de l'espace de la ville, s'oppose au système, au discours idéologique qui, lui, définit l'espace et impose un sens univoque. C'est dire que la ville est le lieu du pouvoir et de l'histoire. A l'intérieur de cet univers se construit un autre espace qui subit d'ailleurs le même sort, le même refus.

a - L'espace de la perte : déchirure de la mémoire.

A présent, nous avons vu que la ville est l'espace du discours idéologique, de l'histoire et du sens. Si la poétique préside à son effacement et à la dilapidation du sens, une autre question surgit à l'avant-scène historique. Il s'agit de la colonisation dont la violence a marqué le narrateur. L'univers du colon c'est toujours cet espace de la ville. Voyons comment il se définit à travers la perception et la situation du narrateur.

La description du parc Spiney est déléguée à un sujet neutre " on " qui institue la parole comme étant une vérité. Ceci est accentué par la référence à la phrase cartésienne :

" Claire comme la clarté et pure comme la pureté, balancé selon la métrique de l'ordre militaire, de l'agréable excitant, du Beau, du Vrai et peut-être même d'autres choses ". (p. 53)

Remarquons ici que cette description du parc se donne à lire par le biais d'une rhétorique. Ainsi la multiplication des redondances et

⁶⁰ - Ibid., pp. 62-63.

l'usage des correspondances donnent une amplification à l'idée que le narrateur implicite veut donner de cet espace. La poétique permet ainsi de combler ce vide créé par l'absence d'une réalité référentielle. L'accentuation de la valeur de ce lieu élevé au degré d'un langage abstrait, se fait par opposition à un autre espace plastique et artificiel. Il s'agit de l'espace des arabes (marocains).

" Il faut des jardins rationnels, des villes géométriques, une économie en flèche, il faut créer des paradis sur terre, Dieu est mort, vive le colon ". (p. 53)

Ce qui nous intéresse ici, c'est l'actant observateur qui, par son absence, délègue la parole au colon lui-même pour décrire son espace. L'emploi d'un discours indirect libre atteste pourtant de la présence d'un ton ironique qui se dessine à l'ombre de cette parole. C'est le regard qui produit un renversement de valeurs dans la mesure où l'opposition des deux espaces (positif/négatif) poussée à l'extrême permet une transformation paradoxale de la négativité en positivité et vice-versa. En effet, c'est la clarté même de cet espace " sacré du conquérant " qui le rend étrange. Lieu de la perte et de la mort.

" Voici le Parc, voici un petit musée de fleurs et de plantes, dont les parfums se perdent dans la géométrie maniaque. Traînez vos pieds, reposez vos fesses, puis regardez

au travers, en travers, dedans et par delà. Sachez que le Parc est une douceur qui habitue à la tombe. Voici, mon lecteur, la fraîcheur de l'esprit cartésien qui se morfond sous l'ombre des arbres, et voici la vierge intouchable ". (p. 53)

Remarquons encore une fois que ce renversement que nous avons signalé et donc cette négativisation de l'espace du colon, se fait dans une amplification rhétorique qui confirme la présence d'un sujet implicite qui tient les fils de la narration. L'usage de l'énumération, de la répétition et de la redondance, accentue le changement du registre sémantique. Ceci est corroboré par le jeu des temps verbaux et en particulier l'emploi du temps infini du commentaire : l'impératif qui introduit le lecteur dans la trame narrative.

En fait, à travers ces renversements de situation et ces oppositions d'espaces, ce sont deux regards qui se confrontent. Celui du colonisateur sur l'espace autochtone et celui du narrateur sur l'espace conquérant. A partir de cette dichotomie, c'est finalement une problématique identitaire qui se pose. Or nous savons que la question de l'identité et de la différence tient une place fondamentale dans les écrits de Khatibi. Nous reviendrons plus tard sur cette question.

Pour le moment, suivons le regard dans la structuration des espaces. Le passage à l'imparfait marque le retour du " je " de la narration. " Je jouais parfois avec des copains dans ce lieu ... " p.54. Le regard est cette fois-

ci explicite. Par son pouvoir-faire, et son pouvoir-voir, le narrateur nous parle à partir d'un espace décrit en termes d'activités répétitives qui instaurent un temps circulaire et vertigineux qui en font un lieu de perte.

" Je me retrouvais, perdu dans ce montage d'images baroques, défilant dans le désordre d'un enfant colonisé ".(p. 54)

C'est dans cette zone interdite que l'imagination coloniale se donne à lire dans les découpages et les séparations géographiques, ethniques et culturels. La ville est le lieu de l'errance et du dépaysement. C'est l'espace brisé de l'histoire du peuple à qui on a confisqué sa mémoire.

Il est à noter que, dans l'espace de la ville, la mémoire et le sens ne sont livrés qu'à travers un langage poétique qui comble ce vide créé par l'absence d'une réalité référentielle. Cet effacement marque un écart vis-à-vis du discours du pouvoir et vis-à-vis du colon qui font de la ville leur lieu de légitimation par l'instauration d'un sens et d'une spatialité géométrique.

Par ailleurs, cette absence reflète le rejet aussi bien d'une réalité aveugle qui se replie sur un sens univoque que d'une altérité sauvage qui ignore la mémoire du peuple. Face à cet espace clos, étouffant et circulaire, la seule échappatoire possible réside dans le refuge dans l'espace de la médina qui, par sa résistance sauve la mémoire du peuple en exaspérant l'errance de l'autre.

b - Le lieu de l'histoire fissurée

Dans l'espace dysphorique de la ville, il y a un lieu qui échappe à la violence de l'autre. C'est la médina qui se présente par ses dédales où s'égaré l'étranger. La constitution de cet espace est déterminée par les mythes et les légendes qui le structurent. Le narrateur cite à titre d'exemple les jnouns et la légende de Aïcha Kendicha qui habitent la mémoire collective. Le nom de cette ogresse légendaire renvoie aussi bien au mythe archaïque qu'à la mère du narrateur. Ceci est loin d'être gratuit, car la médina est le lieu de la femme qui protège, qui rassure et qui préserve l'identité. D'ailleurs, la présence de l'élément aquatique dans ce paragraphe renforce cette chaleur apaisante qui caractérise cet espace. Outre cette dimension protectrice, l'univers féminin est le lieu du fantastique et de l'inconscient. Ce retour de la mère qui prend la parole introduit une révolte contre l'hégémonie patriarcale.

" Aïcha est le nom même de ma mère et nos femmes brodent à loisir sur le fantastique pour dire non à la religion des hommes (...). Quand elles te disent : l'inconscient est maternel, réponds : je suis patriarche et ordonne le système ". (p. 55)

A partir de la figure maternelle qui accède au pouvoir au niveau de l'écriture, c'est une dualité spatiale qui se dessine. Celle de l'espace maternel (la médina) et de l'espace idéologique (la ville). Le premier,

constitué de la mémoire collective, de l'histoire polyphonique, de l'enfance ..., s'oppose au second qui impose un espace géographique et un sens unique.

Si nous revenons ici à notre hypothèse de travail, nous constatons que les figures spatiales se constituent à partir de divers points de focalisation du narrateur. En l'absence de tout espace construit géométriquement, le lecteur doit définir à travers des images, des formes et des paraboles, les lieux qui se dessinent dans le creuset de la narration. Face à l'impossibilité d'une autobiographie anecdotique et à la faillite de la mémoire, ce sont des fragments d'espaces qui nous sont donnés à lire. L'émergence des lieux, du sens et de la mémoire n'est donc possible que dans une poétique qui met en jeu une absence. De ce fait, sa germination spatiale ne peut advenir que par le déploiement d'un ensemble de vecteurs que Bertrand appelle les " variations aspectuelles de la spatialité ".

Dans le cas de la M.T., les espaces sont constitués à partir d'un regard implicite qui tisse une dynamique de combinaisons permettant aux différents sujets de se relayer la parole. Ainsi le lecteur est informé des programmes pragmatiques qui déterminent les paramètres des localisations. Et comme le texte khatibien est d'une facture poétique, d'autres principes de substitution à la vision sont à envisager. C'est le

cas du faire olfactif, du goût, du contact, des métaphores, ..., que nous avons signalés antérieurement.

Par ailleurs, notons que l'espace patriarcal est déterminé par le regard de l'enfant. Autrement dit, il ne peut exister qu'à partir d'un point de repère, en l'occurrence l'espace de l'enfance, de la mère et de la mémoire.

La description de la ville d'Essaouira confirme, si besoin est, cet attachement à l'espace enfantin. Espace maternel, Essaouira jouit d'un passé mythique. Dans le premier paragraphe, le narrateur décrit cette ville écrasée par les portugais. L'espace vécu n'est pas ici celui d'une référentialité, mais d'un désir. Sa formulation s'appuie sur l'usage des métaphores et des paraboles. Ceci exige l'implication du lecteur afin de combler les vides et les failles engendrées par cette absence.

" Il faut un regard pâle et malicieux pour éviter les grains de sable, qui attaquent quand on tourne la tête, et s'envolent gentiment, dans tous les sens ". (p. 56)

Essaouira est décrite en termes humains renvoyant au registre de la tendresse, mais également à sa soumission au pouvoir du conquérant. Ceci est confirmé par l'usage d'un lexique d'adéquation : " se laisse coiffer ", fugue, s'excuser, etc. A l'effacement des hommes s'ajoute celui de l'élément aquatique :

" Pas même les vagues, car elles se bousculent, comme pour s'excuser, elles contournent au loin un îlot, prison dedans, près du port, l'empire portugais avec la marque massive de ses forteresses, grandeur poussive de ceux qui croyaient enchaîner les hommes à la pierre ". (p. 56)

Ecrasée par les portugais, piratée (urbanisme costaud), sacrifiée à coups de dollars, cette ville résiste au drame de son histoire. Elle demeure désespérément tendre. C'est pour dire combien l'attachement de l'enfant à cet espace est grand et profond. C'est le lieu du cri premier.

" Coquille entourée de sable, cette ville s'ébauche en une miniature aux couleurs tendres, et je tais d'autres vibrations : la surprise du soleil, la ville se recroquevillant et le parfum d'argan, lieu commun du sud marocain et impression douceâtre d'un vol continu ". (p. 57)

Il en ressort que la formulation spatiale est encore une fois définie à partir d'un principe de substitution. Au pouvoir voir de l'actant implicite se succèdent un pouvoir sentir et un faire olfactif qui sont spatialisés. En effet, le parfum d'argan renvoie à un espace (sud marocain) qui comme le mellah, se dessine à travers ses odeurs. Il est à noter que la description obéit ici à une progression programmée par un regard

poétique qui consiste à passer de l'espace de la ville à l'espace de l'enfance. Ce passage est assuré par le faire olfactif.

" Le mellah n'est pas loin, d'autres odeurs, un autre dialecte légèrement chantant qui me faisait pouffer ". (p. 57)

A l'instar d'El Jadida, Essaouira, " tendre et mignonne ", est ce lieu des femmes protectrices et nourrissantes. Par la récupération de cet espace chaleureux et fluide, le narrateur procède à la réappropriation d'un lieu qui échappe aux contraintes et aux agressions du dehors. Face à la violence de l'espace historique, le seul remède est le retour à l'espace mythique.

Dans l'optique de notre problématique de travail, le poétique joue ici un rôle de médiateur entre deux contrées qui s'opposent. De la rencontre d'un espace historique, idéologique et d'un espace mythique et maternel, naît un choc. Ceci traduit le passage de l'enfant d'un lieu protecteur à un lieu agressif. Le premier est horizontal alors que le second est vertical. Dans ce sens, on peut dire que la poésie se nourrit de ce retour à une enfance nostalgique et de cette ambiguïté d'un espace à-venir qui demeure sans limites.

" Quand je retourne à cette forteresse et que je m'y attarde seul le soir, j'allonge la main entre le mur et la mer,

m'enfermant en une douce souffrance, rêverie de plus en plus lente et évasive ". (p. 56)

La récurrence des termes : le soir, la main, la mer, souffrance, rêverie, évocation, renvoie à l'activité de l'écriture. Elle marque une prise de conscience et l'éclosion d'un espace-signifiant.

Dans la M.T., l'espace ne se donne pas à la lecture en tant qu'objet de description plate. Sans frontière, il est un langage. Dans ce sens, il est indissociable de la situation d'un sujet, de son point de vue et du programme pragmatique qui lui est préalable. L'absence de l'espace s'accompagne de différents véhicules de substitution comme les métaphores, les images, les éléments sensoriels (olfactif, goût, ...) et la catégorie sémique de la directionnalité (horizontal/vertical). Les retours du narrateur/auteur dans la M.T. marquent une pause dans la narration pour livrer des commentaires aussi bien sur les différents événements que sur le déroulement de l'écriture elle-même. Ils attestent surtout de la présence d'un savoir extérieur qui oriente la formulation spatiale.

3 - Parcours somatique et orientation spatiale

Dans notre analyse du texte " Deux villes parallèles ", nous avons souligné l'importance du programme cognitif dans la formulation spatiale. Dans la M.T., l'espace est un non-lieu, une absence qui n'est pas nommée explicitement. Cependant, il existe une contiguïté entre le

sujet et l'espace qui demeure fonctionnelle dans l'écriture poétique de Khatibi.

Si les envolées lyriques du récit réduisent les représentations lexicales des localisations, la lecture a la possibilité d'interroger celles-ci d'une autre manière. Il s'agit, pour palier à cette absence spatiale au niveau du discours, d'envisager la spatialité d'un point de vue somatique. Autrement dit, il faut interroger la spatialisation des corps.

Jusqu'à présent nous avons dégagé une dualité entre un espace historique (ville) et un espace mythique (enfance, maternel) à partir des parcours cognitifs des sujets. Nous avons conclu sur l'absence d'un espace référent et objet de description. Seule une lecture active peut remédier à ce vide par l'exploitation du savoir pragmatique et des positionnements d'un sujet observateur. Le passage d'un espace à l'autre déclenche une frénésie verbale qui engendre un troisième type de spatialité poétique constamment indéfinie, un non-lieu où le sens se dérobe. Dans l'écriture de Khatibi il existe une manière différente d'accentuer et d'enrichir ce phénomène de localisation. Nous pensons ici au rôle des corps dans l'orientation spatiale.

Passage : " Aucun règlement de compte ... rien ne
fermera l'idée d'une transcription ". (pp . 22-26)

Notre point de départ consiste à dire que la dualité spatiale décrite ci-dessus est renforcée par le principe de direction institué par le corps. Les descriptions du père et de la mère, à titre indicatif, renvoient respectivement à une dimension verticale et horizontale de l'espace.

a - La verticalité de l'espace historique

Chez Khatibi, la verticalité apparaît à travers la description des corps. L'espace historique est traversé par un ensemble de discours : idéologique, historique, théologique, appelés " Souffle du corps ". Leur point commun est l'institution d'un sens univoque qui définit l'espace de la ville comme lieu de l'histoire. Ces différents discours spatialisés se dégagent à partir de plusieurs figures dont notamment celles du patriarche et du colon. La première image que le narrateur de la M.T. nous donne de son père est verticale :

" L'image choc de mon père est comique : marche dans la rue, lui rigide, entre ciel et terre, m'écrasant de sa taille, et moi trotinant en silence. La seule photographie que j'aie conservée de lui me renvoie un visage de bagnard, la tête nue, les cheveux coupés ras, les oreilles en flèche, le regard d'une douceur acide, et en bas de la photographie des empreintes digitales bien fanées ". (p. 24)

Cette description du père multiplie les images de rigidité. Sur un champ lexical, elle est renforcée par la récurrence des termes renvoyant tous à un état de dureté et de supériorité : " écrasant ", " bagnard ", " acide ". La rigidité de la corpulence et " les oreilles en flèche ", indiquent ce mouvement vertical qui va de la terre au ciel. Ce cheminement vers le haut est une ascension vers Dieu.

" Mon père passa sa vie entre Dieu et l'argent, souvent il les mettait tous les deux dans sa poche. Théologien, aride inspirateur de la bonne direction, il dit non à la vénalité des cadis ". (p. 25)

Cette directionnalité symbolise selon Bachelard le mâle. Elle se traduit en images phalliques de la hauteur et du vol. Cette dualité entre le haut et le bas est tellement accentuée que la localisation qu'elle introduit devient signe d'insécurité. Autrement dit, à travers la fugacité de la protection paternelle, c'est la négativisation de son espace qui se dégage.

" De coutume, il habitait dans le Coran, entouré de sa famille ou de ses fidèles - confrérie nombreuse -, dormait tard entre quatre livres, se réveillait brutalement au petit matin. Retiré au premier étage, il veillait sur notre sommeil. Fugace protection quand je me réveillais : il était parti pour la journée, j'allais par la

suite braconner par-dessus ses lunettes une vague tendresse ". (p. 25)

A travers le sème de la verticalité, c'est la figure patriarcale qui, en se dessinant, définit un espace masculin. Celui-ci est le lieu d'un sens tyrannique institué par le livre. D'ailleurs la révélation reproduit ce même mouvement. Elle va de Dieu au prophète Mohamed par l'intermédiaire de l'ange Gabriel. La parole insufflée se fait sous la forme d'un ordre : " Récite ". Dans A.B, le récitant met l'accent sur ce ton ferme quand il dit:

" Oui, il se rappelait le souffle coupé de son prophète et la voix impérative de l'archange : Récite. A ce récit, il devait consacrer sa lutte avec son propre nom. Le livre ! Le livre ! Promesse d'une vie céleste, que son imagination d'enfant rêvait si paresseusement, si naïvement ". (p. 43)

Cet élan vers l'origine divine de la parole sacrée structure la société arabo-musulmane. Toutes les figures patriarcales sont surdéterminées par cette verticalité. Cette dernière prend plusieurs formes. Elle se dégage d'abord à partir des corps - père, fqih, colon, ... - puis des pratiques - prières - et enfin des constructions architecturales - la mosquée.

" De son côté, le fqih du coin n'en finissait pas de se marier et de divorcer pendant un quart de siècle ; j'avais chaque

fois l'âge de sa progéniture : impossible de me déplacer avec mes propres ailes vers ses femmes, toujours belles et jeunes. Protégé par le savoir et son harem - rarement réunis dans la même rhétorique - le patriarche entre dans l'absolu. (...) Ordre, ordre, ordre ! Voilà que je courbe la tête quand le patriarche prie ... ". (pp. 43-44)

Dans A.B., la parole hors du livre s'érige contre l'Unique et contre le nom.

" Epreuve de sang. L'Unique exigeait un sacrifice, alors qu'il pensait, lui, être ce parjure qui niait ce sacrifice, se débordant par une négation infinie ". (p. 45)

De ce fait, l'identité de l'enfant est signée par un double sacrifice - la circoncision et le nom propre - qui définit l'espace masculin. Si le premier marque le passage de l'espace féminin à l'univers des hommes, le second quant à lui, tout en rappelant le rôle millénaire d'Abraham égorgeant son fils, inscrit la divinité dans le corps de l'enfant Abdelkébir. La localisation du lieu patriarcal est ainsi orientée par ce mouvement vertical qui va de la terre au ciel et de l'homme à Dieu. La description de ces figures, comme nous venons de le signaler, se fait par le biais d'un lexique qui corrobore cette directionnalité.

Le corps est ici spatialisé sous deux formes complémentaires. La première concerne la dimension physique qui renvoie à cette aspiration vers l'univers céleste et la seconde nous renseigne sur l'appartenance socio-historique des personnages. C'est dire que l'espace historique marocain est marqué par ce premier choc relatif à l'introduction de l'islam sur cette terre. Le corps est le réceptacle de cette histoire. Cependant, un deuxième choc a également déterminé cet espace patriarcal. Il s'agit de la colonisation française. Cet événement historique se caractérise par la même rigidité et la même violence que celles évoquées au sujet du père et du fqih. C'est le cas par exemple du professeur de mathématiques.

" Et je nomme ce professeur de mathématiques, affreux bonhomme, cheveux roux, figure de crabe, et que sais-je ! Il balayait la salle de gestes rigides et pointait sur nous une première question, une seconde, qu'il savait toutes deux sans solution, palpable pour nous ! ". (p. 84)

L'opposition de la vigueur du professeur à la chétivité de l'enfant, permet de mieux ressortir l'agressivité verticale du premier - " pointait " - et l'écrasement du second amplifié par l'absence de toute résistance. Déjà dans le chapitre consacré à l'homologation de la compétence cognitive du sujet et de la construction topographique, nous avons signalé cette

violence de l'espace du colon. Cette idée est renforcée ici par la description du corps qui est à son tour spatialisé. Car l'occident qui symbolise la différence est avant tout un corps.

" Au bout de la parabole, il y avait le même terrain vague de la culture, j'avais les yeux ouverts au coeur de la France idolâtre et je disais : Occident, tu m'as écharpé, tu m'as arraché le noyau de ma pensée. Occident, j'allongerai ton corps d'albâtre, vrai de vrai, rien, néant de rien, rien. Je l'allongerai sur un tronc d'arbre, par l'ondulation de ma main retenue à la déchirure de ta robe. Ouwah ! Ouwah ! passera le vent, vrai de vrai, sur ta hanche au mouvement traître, rafale ! Car ma main droite saisie par l'harmonie, la transe, renverse ta caresse, et la même main, te défait face au soleil, Ouwah ! ... ". (pp. 185-186)

Le rapport à l'occident se ramène à une image d'agression, à une promulgation de signes hagards. C'est ce que Khatibi appelle la différence sauvage par opposition à l'identité aveugle instituée par le pouvoir patriarcal. De ce fait, à travers les diverses métaphores, ce sont deux corps opposés qui sont spatialisés. Le premier, désordonné, renvoie à la blancheur et à la froideur de l'albâtre alors que le second, harmonieux, se réfère à la chaleur du bois et du soleil. Cependant, ces deux figurations se rejoignent dans la mesure où elles instaurent toutes les deux un sens unique. Rappelons que la ville est aussi bien le lieu du

pouvoir patriarcal que du pouvoir colonial. Les deux discours sont producteurs d'une tyrannie sémantique.

Malgré cette négativisation de l'espace historique, il serait erroné de dire qu'il s'agit ici d'un rejet total de la part du narrateur. L'agressivité de la verticalité est nuancée par une oscillation entre l'amour et la violence. Nous y reviendrons un peu plus loin. Voyons à présent comment cet espace linéaire, lieu d'un corps conceptuel, ne peut acquérir toute sa signification qu'à partir d'un repère. Dans les textes de Khatibi, ce point de départ est d'ordre mythique.

b - La permanence de l'espace mythique

Face au désenchantement de l'espace historique, l'écriture de Khatibi opère un retour vers un espace mythique.

" En réécrivant son Histoire, toute société réécrit l'espace de son réenracinement, et par ce même mouvement, elle projette sur le passé, ce qui dans le présent, lui échappe. Oui, l'histoire est la demeure de l'homme et la germination de sa multiple identité. Mais vers quel lien historial se tourner (...). Ce qu'il faut c'est (...) évacuer du discours historique les absolus (théologie, théocentrisme, ...) qui entraînent le temps, l'espace et le corps d'un peuple ".⁶¹

⁶¹ - A.Khatibi, "Le Maghreb comme horizon de pensée", in : Penser le Maghreb, op.cit., pp. 129-130.

Seule la mémoire permet donc de remonter le temps pour atteindre cet univers serein et pour retrouver les origines. Pour se faire, il faut déjouer et violenter l'histoire avec tout ce qu'elle suppose comme fondement univoque et absolu. Autrement dit, une mise en crise du corps conceptuel permet de constituer une autre histoire à-venir.

Dans les textes de Khatibi, cet espace mythique obéit à la protection féminine.

Contrairement à la verticalité patriarcale, les figures maternelles s'affichent par leur circularité.

" Rigidité face à la rondeur joviale de ma mère, figure sèche et euphorbe dont j'imagine à peine l'enlacement ". (p. 25)

Cette première image de la mère qui ouvre la M.T. installe une ambiance d'euphorie et d'enjouement. La métaphore " figure sèche et euphorbe " permet justement de mettre en exergue les qualités de guérisseuse et de nourrisseuse de la mère. La cognition maternelle est chez Khatibi une sorte de rapport à un espace permanent et fluide. Celui-ci est désormais désigné par les corps qui l'occupent.

Pour éviter de livrer à la tentation de propos abstraits qui risqueraient de nous entraîner dans une sorte d'étalage thématique des différentes figures maternelles dans l'oeuvre, nous nous attachons à l'analyse de quelques extraits bien précis où l'absence de l'espace au

niveau discursif est compensé par les positionnements somatiques qui déterminent une forme de spatialité " englobée " .

" Je reconnais la fraîcheur de son regard, quand elle me raconte la souffrance de mon sevrage (...) un écrit explicite ". (pp. 22-24)

Dans ce passage, les lieux sont effacés. Cependant, la présence présuppose en la dissimulant une autre forme de localisation. Le corps de la mère est ici spatialisé sous la forme à la fois d'un regard et d'un discours. Au niveau lexical, l'occurrence de termes connotant une certaine tendresse renvoie à un espace absent, mais paisible et euphorique.

" Je reconnais la fraîcheur de son regard, quand elle me raconte la souffrance de mon sevrage à l'âge de dix-huit mois. Mon frère aîné " vola " le sein de la mère endormie. On lui fit avaler une souris sautée dans du beurre. Agréable façon de surprendre l'inceste ! " Pour moi les petits os ", réclamait le frère. J'eus droit à quelques fragments coraniques transcrits sur une galette ; tout retrouvait le chemin du paradis, bien que la pointe du sein maternel fût alors amère ". (p. 22)

D'un point de vue sémantique, nous constatons que le texte est traversé par deux isotopies spatiales opposées et orientées par le regard de la mère. Il est intéressant de voir que la défaillance de la mémoire du narrateur est neutralisée par cette présence maternelle qui délègue la parole. Face à la trahison anamnésique de l'enfant, c'est la mère qui accède désormais au pouvoir de raconter dans un système patriarcal qui l'a souvent acculée au silence.

" Me revient un lapsus : mère à la place de mémoire, double absence dans un double hasard. Faire une enfance, rien ne fermera l'idée d'une transcription ". (p. 26)

La parole de la mère permet de revenir sur deux espaces qui n'existent qu'à travers le discours qui les englobe. Le premier est d'ordre mythique. C'est d'abord le lieu de l'enfance signé par un événement douloureux, en l'occurrence le sevrage. La séparation d'avec le sein maternel engendre la souffrance. Outre son rôle de nourrice, la mère est celle qui guérit. C'est à partir de cette fonction que se dessinent la culture, les traditions populaires et toutes les croyances d'un peuple.

" Attaque de trachome après le sevrage. Avec ma mère, visite du marabout guérisseur ". (p. 23)

La définition, l'identité pourrions-nous dire, ne peut advenir que par ce retour à l'espace mythique.

" Adolescent, je voulais me définir dans l'écoute nostalgique du mythe initial ". (p. 23)

Il s'agit ici de réécrire l'histoire personnelle à partir d'une mythologie éclatée. Célébrer le corps de la mère, c'est mettre en crise celui du père. Mieux encore, c'est échapper à l'univocité du sens pour s'ouvrir ou plutôt récupérer une identité multiple, déjouer l'espace brisé de l'histoire pour retourner ainsi à ce souffle prénatal, pré-islamique, seul capable d'exprimer le fond archaïque de l'être marocain. Dans un passage déjà cité, où le narrateur associe sa mère à la figure légendaire de Aïcha Kendicha, cet espace mythique aiguise ce qu'il appelle une contre violence.

" Près de la lagune, vient la polyphonie d'une histoire désertée, je nomme la forteresse portugaise, où les oiseaux piquent droit dans l'eau, vient mon enfance rebondissante sur la barque de mon oncle Kiffé, pêcheur par moments, et il allait de soi, sur des petites vagues ". (pp. 55-56)

Il en ressort que le corps de la mère est ici un lieu où s'érige la mémoire archaïque. Seul un processus anamnésique permet donc de remonter le

temps pour atteindre ce berceau sécurisant de l'inconscient. Car le rêve et le fantastique sont du côté de la mère qui, par ces deux armes, se révolte contre la violence de l'histoire.

" Aïcha est le nom même de ma mère et nos femme brodent à loisir sur le fantastique pour dire non à la religion des hommes. Quand elles te disent : l'inconscient est maternel, réponds : je suis patriarcale et ordonne le système ". (p. 55)

Revivre l'espace maternel, c'est récupérer la pluralité de l'être et son origine mythique afin d'échapper au chaos de l'histoire. D'ailleurs, Khatibi attire l'attention sur ce rôle fondamental du mythe dans son livre : Le roman maghrébin.

" Le mythe (...) tout en soulignant le décalage entre l'histoire et l'activité de l'imaginaire, constitue cette volonté de tricher avec l'histoire, de la violenter, de la contourner, de la brouiller dans une atmosphère ludique. Le mythe en tant que tel traduit un comportement ; au-delà d'une histoire vériste, le mythe vient au secours de l'histoire et devient un élément historisant ".⁶²

Si le corps historique est vertical, le corps maternel (mythique) se présente par sa rotondité sécurisante. Malgré le peu d'indices de

dimentialité, on peut en repérer quelques uns qui mettent en relief l'opposition entre ces deux espaces.

Cette relation se dégage d'abord par la dichotomie haut/bas dans le passage suivant :

" Le père dormait seul, en haut ; la mère, en bas, dans une chambre à part. Entre les deux, ma cohabitation avec les frères et la bonne. Au fond de la chambre paternelle, cette armoire grandiose, avec glace oblongue et striée, fermée à clef alors qu'elle s'ensablait devant mes yeux dans une odeur de naphthaline, souvenir de cimetière ou de mites mille fois défaites, qui revenaient sur les parchemins enroulés, bijoux, chiffons bariolés ou vieille monnaie, et derrière tout une bague avec une petite boule en verre : La Mecque ! ". (pp. 41-42)

C'est aussi le cas du jeu de la lumière et de l'ombre. La verticalité est une aspiration vers la figure lumineuse de Dieu. Le lieu de la mère quand à lui est sombre. Il prend plusieurs formes.

C'est d'abord l'espace de la cuisine.

" En me projetant par l'escalier abrupt contre le compteur d'électricité, je me retourne complètement, souhait conclu, souhait enterré, je marche en rêve éveillé sur les dalles dans un réduit évasé, face à notre chambre dont la seule fenêtre disait

⁶² - A.Khatibi, Le roman maghrébin, Rabat, SMER, 1979, p. 106.

non ; à droite le lieu secret de rats bien gras, bien turbulents, museau à déverser des fouilles, quand la nuit devenait curieuse. Il y a aussi la cuisine obscure et noire de fumée, là l'exil de quelques ustensiles déplacés selon une voix chantante ; ma mère s'asseyait en face de la lumière ". (p. 42)

Pour accéder à la cuisine, lieu de la mère, il faut descendre. L'escalier qui mène à la chambre paternelle est quasi vertical. Le mouvement du narrateur marque ici une chute qui va du lieu du père - de la lumière - à celui de la mère qui est obscur. Par cette projection violente contre le compteur d'électricité, source de lumière aveuglante, l'enfant réalise son souhait de passer à l'obscurité qui est paradoxalement rassurante. Ceci s'explique par la présence d'une voix chantante. Celle de la mère. Celle-ci, assise, est en position d'infériorité et d'éblouissement en face de la lumière. Néanmoins, le corps de la mère, ici spatialisé, est rêvé. Les fouilles dont il est question ici, ne connotent-elles pas justement les rites, les légendes, les mythes, les croyances, ... qui constituent l'identité de l'être Marocain.

Le hammam est aussi l'espace des femmes.

" Aucun sanglot ne pourra me contredire, j'ai recours à la chaleur de l'eau. Il faut le dire, il n'y aura pas la défection d'un hammam ou de son miroir. Aussi, la porte s'ouvre-t-elle ; ma mère improvise déjà sur une lumière tamisée, elle filtre ses

habits et les miens au seul bruit. Entre dans la vapeur, mou de coquille ! Un oeil s'allonge, un autre s'égare, qu'ils soient tous deux impliqués jusqu'au feu ! ". (p. 45)

La cohabitation de la chaleur, de l'eau et de la vapeur crée une ambiance euphorisante qui, encore une fois, va de pair avec une absence de lumière. Enfin, l'espace mythique est indissociable de celui de la lagune et de la grotte aux quatre sources. La mère est élevée au stade d'un mythe par ce retour au lieu des légendes. Il y a ici un mouvement vers les profondeurs où l'élément aquatique côtoie la chaleur mythique.

" Croyait-elle, ma mère, ma douce mère, être la nymphe Calypso, la toute-divine au langage ailé qui enferma Ulysse dans sa grotte aux quatre sources ? Leur séparation fut un merveilleux conte : à l'approche du départ, le divin héros, nous dit-on, cessa ses larmes. Leur dernière nuit se déroula dans l'ambrosie et le nectar ". (p. 23)

L'évocation de la grotte nous paraît ici très significative. Elle est accompagnée d'une note de l'auteur en bas de page et qui la localise au nord du Maroc.

" Grotte localisée dans le nord du Maroc. Allez savoir si la rencontre était irréaliste ! Archéologie masquée, soit ! ". (p. 23)

Remarquons ici que l'exclamation porte non pas sur la réalité de la rencontre mais sur son irréalité. La logique de la question est inversée. L'ambiguïté du sens est ainsi promue en signification. L'édifice de cette zone d'ombre nous fait justement penser à cet épisode de la grotte dans Nedjma de Kateb Yacine. Ce dernier est en quelque sorte celui qui a ouvert la voie à la recherche " des racines les plus vivantes ". Khatibi le reconnaît d'ailleurs quand il dit :

" Je fus reconnaissant à Kateb - notre meilleur écrivain - de susciter en moi un encerclement mythique, ce contre quoi toute histoire s'effiloche. Nedjma, merveilleuse incandescence ! Avec ce poète errant, j'ai réappris ma rue d'enfance et son énigme, l'égarément des souvenirs quand me harcelait la guerre. Il y a une parole qui ne se donne que conjurée, je me liais à Nedjma, je marchais un peu ivre, le regard lointain, puisque le chant de Kateb, par un parfait contrepoint, me menait entre le chaos retenu et l'aventure blanche ". (p. 141)

Lieu d'ensorcellement et de pèlerinage, la grotte est cet univers féminin où le sens est en crise.⁶³ La référence à Kateb est une forme de reconnaissance, mais aussi une manière de signer son appartenance. L'ivresse de la fraîcheur mythique opère un détour poétique qui permet

⁶³ - Concernant les polémiques engendrée par l'épisode du Nadhor dans Nedjma, nous renvoyons le lecteur aux études de C.Bonn, Kateb Yacine : Nedjma, Paris, P.U.F. 1990 et de

de retrouver le réel au bout du mythe. Le dépassement du chaos du monde n'est guère possible que par le retour à l'ombre de la grotte symbole d'une promesse, d'un sens inouï et d'une autre histoire à-venir. La grotte-mère est la source d'une identité plurielle qui déjoue les absolus du discours historique qui enchaîne le corps conceptuel.

Il est certain que la figure maternelle prend plusieurs formes dans les récits de Khatibi (mère-mer, mère-mémoire, mère-langue, ...). Ce qui retient notre attention ici, ce n'est pas le repérage de toutes ces configurations. Au contraire, ce que nous avons essayé de montrer à travers quelques exemples c'est le transfert qui s'opère au sein du récit d'un espace énoncé à l'occupation de celui-ci par une entité corporelle. Dans la M.T., le poétique joue un rôle fondamental dans la dissolution des catégories classiques de l'écriture en l'occurrence, l'espace-référent. A l'absence de ce dernier au niveau du discours, se substitue une autre forme de localisation présumée par les corps qui l'habitent. Ainsi, nous avons remarqué que le corps paternel dessine par sa verticalité et son aspiration à la lumière un espace viril. La catégorie sémique de la directionnalité - bas vers haut - délimite les paramètres d'un discours historique producteur de sens unique. Le corps maternel quant à lui, renvoie, par sa rotondité et sa permanence, à un lieu sombre et profond.

Celui-ci est déterminé par ses dimensions mythologiques, légendaires, rituelles, etc. Dans ce sens, il se donne à lire sous la forme d'une voix, d'une absence et d'une pluralité de sens possibles. C'est dire que le corps est espace. Néanmoins, et au fil de la lecture, une question qui demande à être élucidée s'impose. Peut-on dire que la filiation maternelle est donatrice de l'identité ?

c - La mère - identité

L'espace maternel apparaît, à travers les différents lieux analysés, comme un lieu désiré. C'est l'objet d'une quête. La M.T. est le récit d'une identité à constituer. Dès l'entrée du texte, le narrateur met en confrontation deux spatialités différentes. Le "je" autobiographique se trouve ainsi tiraillé entre la figure paternelle et la figure maternelle.

Si la question de l'identité se pose de manière particulière chez Khatibi en tenant une place de choix dans ses textes, nous n'allons pas traiter cette problématique d'un point de vue conceptuel et philosophique. De nombreuses études ont déjà été consacrées à cette question.

Ce qui nous intéresse ici, c'est d'interroger cette sublimation du corps maternel spatialisé dans le texte. Le retour au lieu de la mère est-il une manière de rétablir une identité multiple ? Que devient l'espace paternel dans cette reconstitution qui se développe désormais, dans la sphère féminine ? Quel est le rôle de la poétique dans cette sublimation de la figure de l'inconscient ?

Dans le point précédent, nous avons constaté que tous les passages de l'enfant, de l'espace maternel à l'espace patriarcal, prennent la forme d'une séparation douloureuse. Il s'agit notamment du sevrage, de la circoncision, de la nomination, le rapt de la mère et de la tante, etc. Ces différents rites qui ont signé à jamais le corps de l'enfant, ont justement pour fonction de l'introduire dans la sphère du père. Aussi, les différentes inscriptions doxologiques dans la mémoire du narrateur sont décrites sous le signe de la fêlure, de la blessure et de la scission.

" Non point la mort du petit juste ! ne crois-tu pas qu'on t'a élevé à la dignité du patriarche ? sois digne de ton sang, sois patriarche ! Epouse une, deux, trois, quatre femmes, et passe ! Hérite, enfant, hérite de ton père de ton père , la fêlure n'est pas mortelle ". (p. 37)

La perte du sein maternel entraîne chez le narrateur un état de manque et le refus d'une identité aveugle incarnée par les figures patriarcales. D'où, cette nostalgie du passé, des origines et de l'enfance perdue.

Dans la M.T., le retour à cette terre première devient un mythe fondamental. Autrement dit, l'univers maternel, lieu de gestation est associé à l'univers mythique. L'abolition du temps objectif, permet de céder la place à un espace-temps où le moi et le monde ne font désormais qu'un. La relation à la mère, contrairement au père, est une

relation à une totalité. C'est dire que l'établissement de la communication avec celle-ci, engendre le surgissement d'une parole mythique en dehors de toute événementialité. De ce fait, la résurrection de la mémoire féminine est une façon de triompher de la sujétion paternelle. La revanche de la mère, oppressée dans la réalité, n'est guère possible que par l'écriture. Le refuge maternel est donc nécessaire à l'écriture dans la mesure où, par sa dimension mythique, il échappe au contrôle phallogentrique. Cette démarche permet ainsi de confirmer la créativité de la filiation maternelle. L'écriture est alors une stratégie constitutive d'une identité poétique au-delà des oppositions binaires (homme Vs femme) sur lesquelles s'appuie le discours théologique. Restituer ce flux de la parole vivante devient, en quelque sorte, un pèlerinage dans ce magma de récits, de légendes et de contes premiers qui ont façonné l'identité de l'être marocain. La M.T. serait dans cette optique, une métaphore de l'union avec la mère. Le récit chante un état de manque, une absence, dont le rétablissement est corollaire d'un écart par rapport à un horizon d'attente. Ce dernier renvoie essentiellement ici au discours idéologique qui institue un sens unique. Le corps-espace de la mère est dans cet esprit le lieu de la signifiante. Le recours à l'Eden doté d'une surabondance de sens, constitue une échappatoire à l'espace limite de l'histoire.

" Très tôt, je connus l'acte manqué, la perception d'un double langage. Mon temps à crier n'importe quoi, pendant de longues heures, assommé par le bruit, sous le regard méprisant du patriarche. Journées d'un temps linéaire, réduites à un espace limite où le cercle des enfants prisonniers de leurs corps se refermait autour d'une divinité sadique ". (pp. 39-40)

Seule la tactique de la rue obéissant à la protection féminine pourrait rafraîchir la mémoire. La remontée du temps par une procédure anamnésique, conduit à retrouver un non-lieu et un temps cyclique par-delà le chaos de l'histoire. L'espace de l'horizon d'attente est donc étouffant. Celui de l'écart est, au contraire, le lieu du rêve, du fantastique et du dévoilement d'une absence. Ceci nous fait penser à la judicieuse étude de Charles Bonn qui pense à juste titre, que la notion d'écart suppose une dimension spatiale.

" Le vrai lieu du dire est, en fin de compte, irréductible à un lieu géographique qui préexisterait à sa lecture. L'écriture dans le désir de localisation qui l'énonce, se cherche elle-même, certes, mais cherche surtout son insertion dans un lieu de paroles qui est aussi l'espace de sa lecture. Lieu de paroles qui

est lui-même non-lieu et pourtant le lieu le plus sûr, en ce qu'il est d'abord mise en relation, rapport, ambiguïté ".⁶⁴

Dans la M.T., cet écart n'est possible que par cette sublimation de l'espace - non-lieu - maternel qui introduit une rupture avec le discours idéologique. Car si le père est du côté du pouvoir, de la religion et du sens, la mère quant à elle, baigne dans une ambiance mythique et populaire. L'identité de l'enfant se redéfinit alors par le retour à ce cri prénatal et par l'écoute de ce mythe initial. La rupture avec l'espace historique est une manière de récuser le sens-vérité par l'instauration d'une autre histoire subjective.

" Dans ce chant collectif, pour moi tout neuf, je me sentais heureux, gardien d'une fraîcheur première. Par-delà le désenchantement, cette époque dispose encore de mes moindres palpitations. Comme l'enfance jamais égarée, l'histoire à le parfum d'une euphorbe confuse, et qui me possédait ". (p. 114)

L'association de l'histoire à une euphorbe confuse, nous autorise à dire que la quête de l'identité est finalement une quête d'une autre histoire à inventer. Celle-ci n'est possible que par ce processus de l'écart vis-à-vis

⁶⁴ - C.Bonn, Le roman algérien contemporain de langue française. Espaces de l'énonciation et productivité des récits, Thèse de doctorat d'état, dirigée par Simon Jeune, Bordeaux 3, 1982, p. 1255.

du discours historique. C'est dire que la production d'une historicité plurielle et subjective, n'est guère envisageable sans une prise en charge de cette dimension païenne qui définit l'identité du marocain. Cette production mythique de l'histoire est encore une fois, déterminée à partir du corps de la mère.

" S'organisait alors la contre-violence, aiguisée par le mythe et la rumeur. Ma mère contemplait, sur la lune, la figure du roi exilé. Poursuivant sa recherche, elle finissait par y voir toute la famille royale, je ne lui en voulais pas d'expliquer les choses à sa manière, car ma mère avant de s'envoler, pouvait tout me dire. Explosion de bien des légendes, longtemps endormies ! Cette puissance onirique protégeait notre évasion dans l'histoire ". (pp. 105-106)

Dans cette citation, le rêve permet d'échapper à l'agressivité d'une situation historique, en l'occurrence l'occupation du Maroc, par une plongée dans l'univers mythique. Pourtant, il est erroné de dire que ces deux spatialités s'opposent de façon claire et définitive. Ceci est confirmé par cette citation où les deux moments cohabitent.

" Les livres camphrés du père prenaient parfois un bain d'air, voilà la théologie ardue au soleil, voilà mon père, démonstration à imposer au moisi, au mystère. A côté du Coran,

il y avait le talisman et la magie des femmes, par le henné aussi et le tatouage. C'est pourquoi, signe des signes, le sexe est la fin de la mémoire désordonnée ". (p. 67)

Il en ressort que la polyphonie mythique est finalement un élément historisant. La quête identitaire n'est donc pas à chercher exclusivement dans l'histoire, mais aussi dans cet élan vers les origines. Notre question de départ qui consistait à chercher si le corps de la mère comme non-espace, est donateur d'identité, trouve ici l'une de ses réponses. En effet, la définition de celle-ci n'est pas envisageable dans un lieu clos où le bonheur utérin serait évacué. La M.T. serait alors dans ce sens un hommage à cette absence. Mais l'émergence de cette fraîcheur mythique ne veut pas dire pour autant qu'il faut récuser la figure paternelle et ses différents avatars.

Concernant le rapport de l'enfant à son père, le lecteur est confronté à une ambiguïté qui est engendrée par cette opposition entre ce qu'il symbolise et ce qu'il est vraiment. Autrement dit, la première fonction est sociale alors que la seconde est d'ordre familial. Tous les rejets de l'enfant concernent essentiellement la dimension patriarcale du père.

" Aucun règlement de compte à demander aux parents.
Je ne veux massacrer ni père ni mère. Je naquis au début de la guerre et mon père mourut juste après la fin ; pas de temps pour

nous connaître, noter sa vie par rebondissement, récolter un cycle où s'effiloche un temps hagard ". (p. 22)

Contrairement à certains textes de la littérature maghrébine d'expression française où la mort du père est désirée, tout semble indiquer chez Khatibi que l'équilibre familial entre le père et la mère est préservé. Mieux encore, le narrateur est en quête de la figure paternelle.

" On distribua aux pauvres des figes sèches, je n'avais pas le temps de souhaiter la mort du père, même à posteriori. Vous avez une mère, me direz-vous. Bonheur! Mais une mère ne remplace pas l'absence du père, dont j'étais complice. Même dégradé, même déviant, je continuais l'arbre, j'étais protégé ". (p.28)

Cette ambivalence sentimentale se solde par une ambiguïté sémantique qui caractérise la cohabitation des corps et des deux spatialités. Dans cet empiétement des identités, selon l'expression de Khatibi, une ombre de silence quant à cette image dégradée du père, subsiste.

" Je connaissais déjà le terrorisme des pères, je vivais avec le mien comme dans un jeu d'ombres, chacun son rôle et Dieu pour tous. J'appris - comme il convient - les offices du respect et du commandement, le code de la famille à barbe. Plus grand, je conquies l'espace à petits pieds, mais je retombai

dans la fatigue de l'évasion, les solutions impossibles et le retour vaincu. Le cercle est vite fermé sur mes révoltes contre le père et le silence maternel ". (p.28)

C'est dire que l'intrication des espaces est si complexe qu'il serait impossible, dans la philosophie de Khatibi, de résoudre la question de l'identité en favorisant un pôle au détriment de l'autre. L'ambiguïté de la structure père/mère reflète un dispositif plus large qui définit toute la société marocaine, voire arabo-musulmane.

En effet, l'identification à la mère n'est pas aussi claire qu'on est tenté de le croire. Socialement subjuguée, elle développe ses stratégies pour reconquérir l'espace ne serait-ce que le plus proche. Nous avons signalé auparavant que l'univers maternel est celui des mythes et des légendes. Bref, elle est du côté du peuple. Néanmoins, cet apanage ne peut en aucun cas se substituer à la perte du pouvoir. Comment compense-t-elle alors ce manque ?

Dans la M.T., la chaleur désirée du sein maternel reflète un attachement excessif au corps de la mère. Il s'agit là d'un surcroît d'amour comme le signale Malek Chebel en s'interrogeant sur le rôle de la mère dans la construction de l'imaginaire arabo-musulman.

" Ainsi, gavé, choyé, nourri, protégé à l'extrême, l'enfant mâle subit une sorte d'attentat à son intégrité physique et morale par un surcroît d'amour. Pôle d'attraction et d'aliénation,

contradictoire, contrastée, fascinante et répulsive, source de haine parfois, support d'amour, la mère est l'un des socles constructeurs de l'imaginaire arabe, mais un socle mutilé, destructeur ".⁶⁵

Il en ressort que l'utérus maternel n'est pas uniquement un lieu de bonheur comme nous l'avons annoncé précédemment. La mère a un double visage. Elle est aussi bien protectrice que castratrice. La naissance de l'enfant, selon Chebel, est la seule mécanique qui permet à la femme d'intégrer la structure familiale et constituer par là son identité. L'amour qu'elle porte ainsi à sa progéniture serait une sorte de tribut et de dette à contracter. Ne dit-on pas dans la tradition populaire à toutes les jeunes mariées que la seule façon d'infléchir le pouvoir patriarcal serait l'enfantement ?

Ainsi, par l'acte de procréation, la femme ressuscite sa propre identité. Dans la M.T., ces deux dimensions biologique et sociale sont si intriquées, qu'on assiste à une présence quasi permanente de l'acte incestueux qui hante le narrateur-enfant.

" Je les surpris (les américains) à menacer avec leurs armes mon pauvre père qui, ne comprenant pas ce qu'on voulait de lui, essaya de se dégager. Il y parvint, laissé à sa terreur. Pas de chance, le fameux voyou du quartier défendait l'honneur.

⁶⁵ - M.Chebel, op.cit., p. 46.

Qu'aurait fait mon père si les soldats avaient forcé la porte de notre maison et violé ma mère ? Ce fantasme ne me quitta pas ". (p. 21)

Ou encore :

" Mon frère aîné " vola " le sein de ma mère endormie. On lui fit avaler une souris sautée dans du beurre. Agréable façon de suspendre l'inceste ! ". (p. 22)

De ce fait, tout le récit serait une métaphore d'une union redoutable et de l'impossibilité d'oublier ce chant initial qui marque à jamais l'enfant. Celui-ci, en permettant à sa mère l'accès au pouvoir, devient en quelque sorte son fécondateur. La peur de la faute qui surgit à chaque page souligne alors un croisement d'identification. D'où cette ambiguïté qui caractérise l'économie générale du texte.

Outre cette duplicité de la filiation maternelle, la présence de l'Autre freine cette fusion de l'enfant-mâle avec sa mère. Nous pensons ici particulièrement à cette relation avec l'occident qui est à la fois un mélange d'amour et d'agressivité. Nous avons vu auparavant comment l'espace du colon est un lieu dysphorique et violent. Cependant, une autre image, cette fois-ci positive, se développe parallèlement à la première pour amplifier justement cette ambiguïté.

Si l'occupation du Maroc par les français, se présente dans un premier temps sous le signe de la torture, le moment de l'indépendance révèle la complexité des rapports qui se sont noués avec ces colonisateurs. Il est tout à fait significatif de voir que c'est la mère, au niveau de la narration, qui dit cet attachement à l'autre.

" Les français qui nous colonisaient, dit ma mère, ressemblent au moment de l'indépendance, aux enfants séparés du sein maternel. Pour ma mère, seule cette séparation pouvait expliquer la folie de nos agresseurs. Née dans la poussière du débarquement des français à Casablanca, elle me vit, plus tard, les mains hautes devant la mitraillette d'un para, ... La fraîcheur mythique de cette rencontre avec l'occident me ramène à la même image ondoyante de l'autre, contradiction d'agression et d'amour ".(p.22-23)

Le narrateur opère ainsi un transfert de cette image de la mère-ogresse sur l'occident. Figure mythique - Nymphé Calypso -, elle accède au statut de la métaphore pour dire une terre voilée, mais paradoxalement, enveloppante et castratrice. Si la séparation avec le colonisateur est du même ordre que celle de l'enfant avec sa mère, le transfert dont il est question ici n'est-il pas d'ordre sexuel ? Le corps de l'occident n'est-il pas cette autre femme identique qui rivalise avec la mère ? Dans la M.T., les fantasmes du narrateur sont transposés sur un autre espace.

La peur de l'inceste se résout à travers une consommation imaginaire du corps de l'autre. La différence est une femme, dit justement Khatibi.

Dans le point consacré à la verticalité de l'espace historique, nous avons vu comment l'agressivité de cette ascension est temporisée par la présence d'une image paisible et horizontale développée à travers le corps de la femme. Tout le chapitre " variation sur la différence " de la M.T. est consacré à la France en tant que corps et culture.

" Occident, sur tes cheveux cendrés, cendrés je les veux et les désire, même corde au centre des mots, tombez ! tombez, souvenirs, et chère Madame l'Art ... tombez, cheveux cendrés à l'ambrosie, au nectar, qui sait qui incline l'autre : Dieu ou le coq ou la terre ? Ravale, occident, tes vipères, tes pierres dressées. Sois homme, sois femme, je reste à tes yeux, je prends la barque, glisse dans la rivière, oiseaux verticaux, enfance - ploc ! - je glisse encore, sauvé en rêve éveillé dans une île de tamaris et de fruits amers, peut-être une cigogne, une bague de reine, le soir tombe et le reflet assassine ses astres. Silence de fou, rien, néant de rien, rein ! Quelle île, Occident, as-tu trouvée pour tes sauvages ? Et tes fesses en drapeau tricolore, a dit l'ami, héhé, héhé ! ". (pp. 185-186)

Le narrateur met en scène la relation à l'autre à travers une théâtralisation verbale. Le protocole poétique opère la métamorphose de

l'occident faiseur de signes " hagards " en un corps féminin. De ce fait, il passe d'une entité historique - colonisateur - à un objet de passion. Ce passage qui est d'une facture hautement poétique redéfinit les termes du rapport de soi à l'autre.

" Arrivé à tes yeux, je dépossède mes Mille et une Nuits, rien à dire, j'ai le parchemin en poche, mieux encore : Le livre des Chants, Ouwah ! Ouwah ! (...) Certes, Occident, je me scinde, mais mon identité est une infinité de jeux, de roses de sable, euphorbe est ma mère, désert est ma mère, oasis est ma mère, je suis protégé, Occident ! ". (p.186-187)

Les sentiments du narrateur à l'égard de ce corps-occident sont très confus. C'est un mélange de violence et d'amour qui se définit par référence à la mère. La peur de la faute que nous avons signalée auparavant, est dépassée par la violence exercée sur le corps de l'autre. Autrement dit, il s'agit d'une sorte de revanche dont l'aboutissement est tributaire du langage. Car seul ce dernier permet cette métamorphose. C'est dire que la vraie violence dont il est question ici, est d'ordre poétique. Chez Khatibi, ce cheminement de l'écriture vers la poésie est confirmé dans le chapitre consacré à la " variation sur la différence " où l'auteur fait usage à outrance de phrases nominales, juxtapositions, répétitions, interrogations, exclamations, etc. Nous reviendrons ultérieurement sur ce rapport de la filiation maternelle et de la poésie.

Outre ce transfert fantasmatique, l'ambiguïté des sentiments du narrateur pour l'occident préside à l'éclatement des visions totalitaristes de l'Histoire officielle. Dans ce sens, la conception de Khatibi introduit un écart vis-à-vis de la crise historique de l'identité. Cette distance est un non-lieu en mouvement qui récuse à la fois un renfermement aveugle sur soi et une glorification sauvage de l'autre. Faire de la question identitaire une infinité de jeux, c'est l'ouvrir à la diversité des lieux. Ceci exige une double critique de la métaphysique aussi bien occidentale qu'orientale.⁶⁶

L'identité est dans ce sens un espace sans frontières vécu symboliquement, où l'autre fait partie intégrante de soi.

Si la poétique participe à l'effacement de toute référentialité, le surgissement du lieu de l'absence passe chez Khatibi, par le féminisation de l'espace historique. Pour échapper à la verticalité patriarcale, il faut l'imprégner d'une rotondité féminine. Cette intrication a pour conséquence une pluridimensionalité topologique qui nous renseigne sur la dimension socio-culturelle de cette poétique. Le corps est espace. L'évocation du désert, des Mille et Une Nuits, du Livre des chants, ... est donc à envisager non pas en tant que processus identificatoire ou comme un retour régressif au passé, mais plutôt comme une manière de

⁶⁶ - La question de l'identité et de la différence chez Khatibi est abondamment traitée. Notre but n'est pas de ressasser le déjà dit, mais d'aller plus loin en interrogeant la problématisation de cette question à partir d'une poétique des contrées. Autrement dit, comment se dessine une

ressusciter des signes fondateurs. Mieux encore, il est question de la résurrection d'un espace fait de désirs dont la prise en charge permet l'émergence d'une histoire subjective et d'une parole inouïe. Le recours au bonheur utérin est à cet égard très significatif. Dans cette optique, le corps de la mère joue un rôle fondamental dans l'affleurement de ce non-lieu de l'écart. S'agit-il ici d'une fonction subversive de la filiation féminine ? Et comment peut-on expliquer l'accès à cet univers qui n'est guère possible que pour un être qui n'est ni féminin ni masculin ?

Dans ce premier chapitre, nous avons essayé de détecter les différentes articulations discursives de l'espace. Nous nous sommes intéressés particulièrement aux véhicules perceptifs employés et aux enjeux cognitifs qui se jouent derrière le processus de localisation.

Chez Khatibi, le protocole poétique permet de développer une forme de spatialité sans attaches. L'absence de l'espace plat, objet de la description et miroir de la psychologie des personnages, est compensée par l'usage d'un ensemble de repères sensoriels, de métaphores, d'images, ..., qui renseignent le lecteur sur les présupposés du discours du sujet.

Le retour de la parole et de la voix dans le texte à travers les corps, dessine deux spatialités opposées. Il s'agit de l'espace mythique

et de l'espace historique. Leur construction se définit non plus par la prolifération de détails objectifs, mais plutôt par un ensemble de marques de substitution qui, tout en déterminant une situation socio-historique, circonscrivent un espace.

Dans la M.T., le manque de repères et de contours géographiques lapidés par un lyrisme conséquent, engendre un a-topos qui dépend désormais du regard du sujet observateur. Le retour à ce mécanisme correctif permet de dégager une sublimation quasi obsessionnelle de l'espace maternel aux dépens d'un espace idéologique agressif et étouffant. La structuration et la production de l'espace discursif dépend ainsi de la focalisation d'un sujet situé. Celui-ci oriente les localisations en fonction de ses propres compétences. Tout le texte pourrait alors se lire comme un hymne à la mémoire de la mère et au chant prénatal. Cette régularité au niveau des dispositions spatiales, détermine par un effet inverse l'identité et le savoir du sujet.

Par ailleurs, l'effacement de l'espace référentiel est contrebalancé par les parcours somatiques des personnages. La dualité spatiale qui caractérise l'économie générale du livre, est renforcée par le principe de directionnalité instituée par les corps qui sont à leur tour spatialisés.

Ces différentes procédures qui pallient à l'absence de l'espace objectif, constituent un horizon d'attente qui circonscrit la position et la

prise de position de l'auteur. Dans ce sens, la poétique permet la fusion d'un savoir et d'une spatialité sans attaches.

CHAPITRE II : Hybridité spatiale et ambiguïté sémantique : le cas du Livre du sang.

Si dans le premier chapitre, nous nous sommes attardés sur les constructions discursives de la spatialité, à présent, nous envisageons de compléter cette analyse en interrogeant celles-ci d'un point de vue narratif. Les lieux sont alors à examiner dans leurs rapports aux parcours narratifs des personnages.

Le L.D.S. s'ouvre sur une note présentative qui trace les contours du livre (cf. p.9). Dans ce petit paragraphe se joue l'essentiel du récit. Une passion, une pensée inouïe, la mort, la secte des inconsolés, la figure de l'androgynie, sont les différents éléments qui tissent la toile du roman. Plus significative encore est la perspective géométrale de l'espace. Celui-ci obéit à la loi du regard structurant les rapports des orants mystiques et définissant le déroulement des séances rituelles de la contemplation.

C'est à partir de ce point de référence - la secte des inconsolés - que nous allons mettre en corrélation les configurations spatiales et le

programme narratif des personnages. Notre attention portera particulièrement sur le rôle de la figure androgyne - lieu hybride - dans la transformation spatiale. Comment l'intrusion de la dimension maléfique de la femme conduit à la destruction de l'espace viril ? Quels sont les enjeux de cette métamorphose d'un point de vue narratif ?

Nous avons signalé auparavant, une absence d'espace référentiel dans l'écriture de Khatibi. Cet effacement est compensé par deux mouvements qui s'arc-boutent dans le texte. Cette intrication de la verticalité et de l'horizontalité est renforcée par les métaphores corporelles, par les antonymies qui déterminent les contours d'un non-lieu et d'une identité autre.

Ce sont cette ambiguïté et cette ambivalence incarnées dans le L.D.S. par la figure de l'androgynisme, qui nous incitent à interroger en particulier le personnage féminin " Muthna " et son rôle dans la transformation de l'espace. Si la question identitaire déborde le schéma binaire horizontal/vertical, comment peut-on expliquer la transcendance opérée spécialement par les investissements d'une femme-homme ? L'ambiguïté est-elle alors la seule valeur sûre, comme dit Octavio Paz ⁶⁷, permettant justement le passage ? Est-elle le support d'une tension vers la modernité ?

⁶⁷ - U.Eco, op.cit.

1 - La réception de la figure de l'androgynie

Dès l'entrée du L.D.S., la figure androgynique s'affiche comme ossature maîtresse autour de laquelle se développe la narration. Nombreux sont en effet les écrivains maghrébins qui exploitent cette forme bifide de l'être à des fins à la fois esthétiques et idéologiques. Avant de dégager l'originalité de notre approche, voyons comment les critiques ont reçu cette image.

D'abord, l'analyse de Memmes pour qui l'androgynie chez Khatibi est à envisager par rapport à la dualité qui structure l'ensemble de ses textes. Signe de la complétude, elle incarne cette quête de l'unité prénatale d'avant la séparation des sexes. Dans le L.D.S., elle renvoie à l'union mystique. Memmes remonte à l'origine grecque où l'être humain était à la fois homme et femme, pour expliquer que cette problématique est une préoccupation permanente chez l'être. Chez les Soufis, cette recherche de la plénitude domine et constitue le but de leurs pratiques rituelles. Khatibi exploite cette figure pour mettre en scène la question de l'identité et de la différence. La pensée vertigineuse de l'androgynie a un double aspect. Le premier est maléfique, il renvoie à la figure de Muthna. Le second, quant à lui, est bénéfique. L'Echanson est l'incarnation de cette positivité.

" Mais dans le Livre du sang, toutes les androgynies ne sont pas positives. En effet, si celle de L'Echanson est source

d'harmonie, celle de Muthna a un caractère monstrueux, et celle de l'auteur est apparemment génératrice de divisions et de conflits ".⁶⁸

Il en ressort que l'androgynie chez Khatibi, est une métaphore permettant de problématiser les questions de l'identité, de la différence et du conflit des langues. Autrement dit, c'est une parabole dont la finalité est, selon Memmes, " de dramatiser la perte ou la mutilation de l'identité ". Cette inconsolation est d'abord historique dans la mesure où la secte des inconsolés symbolise la décadence de la société arabo-musulmane. Elle est ensuite d'ordre métaphysique. Le mystique, séparé de son essence divine, est à la quête de son alter ego. Enfin, elle est linguistique et culturelle. L'auteur est perpétuellement tiraillé entre sa langue maternelle en deuil et la langue française qui l'accueille.

Ensuite, l'étude de Tenkoul s'interroge sur le mythe de l'androgynie dans le cadre d'une réflexion sur la nature du rapport du mythique et du littéraire. Le débat sur la dimension littéraire des mythes soulève un problème de définition et de méthode d'approche. C'est ce qui pousse Tenkoul à dire :

" ... ma tâche ne sera pas de décrire historiquement les différentes manifestations du mythe de l'androgynie dans le texte maghrébin. Je me pencherai plutôt sur le rôle stratégique

⁶⁸ - A.Memmes, Abdelkébir Khatibi, l'écriture de la dualité, op.cit. p. 71.

qu'occupe ce mythe dans la construction d'une écriture, ainsi que dans la production d'un certain effet de sens ".⁶⁹

Comme Memmes, Tenkoul précise d'abord l'origine de ce mythe séculaire que l'on retrouve dans Le banquet de Platon. Mais ce qui l'intéresse en particulier, c'est la fonction de l'androgynisme dans les textes maghrébins. Dans les oeuvres telles que : Habel de Dib, L'enfant de sable de Ben Jelloun et Le livre du sang de Khatibi, Tenkoul postule que l'androgynisme ne prend pas la forme de l'inconscient. Il joue plutôt un rôle subversif. Dans Habel, l'androgynisme se présente sous la forme d'un écrivain mal à l'aise. C'est dire que l'écriture se nourrit du souffle de l'auteur, de son sang. Elle est le pendant de l'absence et de la mort. Conscient du risque d'hermétisme que peut soulever cette conception de l'écriture, Tenkoul s'interroge sur la dimension critique d'une telle acception.

" ... qu'est-ce que la mort et qu'est-ce que l'amour en dehors de la morale et de la théologie ? Qu'est-ce qu'écrire si ce n'est faire naître une parole inédite, paradoxale ? Le fait même de poser ces questions, geste auquel nous invite Mohamed Dib, prouve si il en était besoin, que la présence de l'androgynisme dans

⁶⁹ - A.Tenkoul, " Mythe de l'androgynisme et texte maghrébin ", in : Itinéraires et contacts de cultures, V.10, Paris Nord, L'Harmattan, p. 116.

le texte maghrébin est loin d'être gratuite. Elle est plutôt appel à la critique, déplacement des dogmes et des vérités établies ".⁷⁰

Dans L'enfant de sable, l'androgynie est à analyser d'un point de vue narratif et textuel. Sa fonction subversive porte notamment sur la société patriarcale et plus précisément sur le Coran et sur les inégalités arbitraires. Doter la femme des qualités d'un homme implique une révolte qui récuse les fondements du discours théologique.

Le L.D.S. de Khatibi, réactualise cette figure pour mettre en exergue le rêve d'une unité absolue au-delà de toute origine. La quête d'une identité plurielle ne peut advenir qu'au terme d'une mort symbolique.

" On comprend dès lors que l'émergence d'un être nouveau ne peut voir le jour que dans le vide et le néant, hors des modèles manichéistes. Tel nous semble être le sens profond de la pensée khatibienne ".⁷¹

A travers ces trois textes, Tenkoul constate que le mythe de l'androgynie symbolise la recherche d'une unité impossible. Il fait travailler le mal dans le texte. Ceci implique une redéfinition du rapport de l'amour à la mort dans une stratégie qui permet de détruire les assises théologiques.

⁷⁰ - Ibid., p. 118.

⁷¹ - Ibid., p. 120.

Dans ce sens, l'androgynie n'est pas uniquement, nous dit Tenkoul, un thème à étudier mais surtout " une clef de lecture ".

Outre cette dimension critique de l'androgynie sur le plan idéologique, son actualisation dans le domaine littéraire est d'un apport indéniable. Cette dimension a été analysée par Hassan Wahbi dans son livre Les mots du monde. Selon lui :

" En littérature et dans les cultures, l'androgynie reste la capture imaginaire de l'autre en tant que genre. Et c'est cela qui nous intéresse dans Le livre du sang qui élabore l'androgynie comme question littéraire et comme perversion esthétique, car le corps duel de l'Echanson - Muthna relève d'un travail métaphorique, d'une stratégie des figures et non des personnages comme dans Seraphita de Balzac ou comme dans Fragoletta de Latouche ".⁷²

La totalité androgynique est dans le L.D.S., une technique à mettre en rapport avec la totalité mystique comme négativité. En tant que mouvement rotatif qui va du masculin au féminin, l'androgynie est un lieu de transformation et de changement des corps. Mais ce qui intéresse particulièrement Wahbi, c'est de voir comment ce travail de la rupture devient le vecteur de la germination d'un texte. Dans ce sens, cette figure détermine l'orientation du récit en le dirigeant vers son

anéantissement définitif. La stratégie du double introduit ainsi dans le texte une politique de l'éclatement. Si la signification de l'androgynie dans le L.D.S. demande à être élucidée, Wahbi se contente de souligner son " effet textuel ".

" Le lieu de l'androgynie est celui de l'union et de la séparation. Il relève d'une poétique de la mitoyenneté qui ne se dessine pas comme telle, mais qui se transforme dans l'excès lyrique du texte, en voix polyphonique qui s'affirme dans des discours polyvalents ".⁷³

Il en ressort que le mythe de l'androgynie a une double fonction. L'une est stratégique. Elle permet à Khatibi de développer un ensemble de questions philosophiques en rapport avec l'identité et la différence, le bien et le mal, la pensée du chiasme, etc. L'autre est formelle. Elle est le support d'une facture poétique qui s'appuie sur la dualité comme mouvement lyrique faisant éclater le récit. C'est dire que cette figure relève dans le L.D.S. d'une poétique de la crise qui affleure à tous les niveaux du texte.

A travers ces trois études complémentaires, il apparaît que la figure androgynique tenant une place centrale dans le L.D.S., est à envisager, non pas d'un point de vue historique, mais plutôt en fonction de son

⁷² - H.Wahbi, Les mots du monde, Rabat, Ed. Arabian Al Hilal, 1995, p. 81.

⁷³ - Ibid., pp. 94-95.

actualisation et de la particularité de son fonctionnement dans le texte. Dans cette perspective, toutes les analyses qui lui ont été consacrées, soulignent sa double fonction à la fois idéologique et littéraire. Cette stratégie subversive du double, prend chez Khatibi la forme d'un mouvement rotatif qui va du masculin au féminin et vice-versa et qui met en scène la tendance du texte à une poétique de l'ambiguïté. Le flou qui entoure cette image hermaphrodite est, à notre sens, une voie originale de l'élan du texte vers la modernité. Cette dimension n'a pas échappé à Najjet Khadda qui s'interroge sur la portée historique de cette gestation de la femme qui se rebiffe contre la soumission aux codes socio-culturels. Pour elle, l'avènement de la modernité passe par une image ambiguë de la femme.

" Plus tard, la constellation de la femme androgyne (forme ultime de l'ambivalence qui gouverne la transition), met en scène un paradigme du neutre et de l'ambivalent et se constitue en une sorte de lieu souterrain qui embrasse toutes les manifestations " déviantes " du désir telles que l'homosexualité et l'inceste, par exemple, en une sorte de mise en scène de la différence impossible ".⁷⁴

⁷⁴ - N.Khadda, " L'étrangère comme figure transférentielle dans la littérature algérienne de langue française ", in : Apport de la psychopathologie maghrébine, publication du centre de recherches en psychopathologie de l'université Paris Nord, 1991, p. 109.

L'image de l'androgynisme participe alors à la ruine du discours officiel pour célébrer l'inceste comme tension vers un sens inouï et une histoire subjective.

Contrairement à ces études, notre approche qui s'intéresse au protocole poétique de l'écriture comme stratégie de la contiguïté, portera particulièrement sur la dimension topologique de l'androgynisme. Notre analyse s'attachera fondamentalement au rôle de la figure de Muthna dans la structuration de l'espace. Ce choix est dicté par cette ambiguïté discursive qui entoure la constitution des lieux. En effet, si à ce niveau, la carence des espaces géométriques balisés est compensée par les catégories sémiotiques du faire, du savoir, des sens, du regard, des dimensions..., l'opposition de l'espace patriarcal et de l'espace maternel (Histoire Vs Mythe) n'est pas aussi claire qu'on peut le penser. Le passage de l'un à l'autre entraîne une ambiguïté sémantique qui demande à être élucidée. Le rôle de la femme, en l'occurrence Muthna, dans le L.D.S, nous paraît d'une importance capitale dans cette transformation de l'espace.

2 - Stratégie féminine et transformation spatiale : le cas de Muthna dans Le livre du sang.

Dès l'entrée du texte, l'instance narrative définit, sur un mode poétique, un ensemble de repères qui balisent l'implication du

lecteur dans l'univers de l'auteur. L'évocation de la secte des inconsolés et de l'androgynisme définit un point d'ancrage bien précis dont l'objectif est la création d'un effet de sens.

" La secte des inconsolés obéit à cette haute loi tout en la centrant (centre évanescent !) sur la contemplation d'un adolescent au cours des séances d'incantations. Durant toute la nuit, le visage du jeune homme est éclairé par des bougies. Plusieurs histoires et voix tournent ici autour de l'apparition d'un androgynisme dont le personnage féminin Muthna (prononcez Mouthna) signifie justement, en arabe, efféminé, hermaphrodite, androgynisme ". (p. 9)

Ces éléments qui renvoient à l'imaginaire arabo-musulman, créent une illusion référentielle dont le seul motif est d'opérer le glissement du regard dans le récit. Si le discours théologique évacue toute forme de sexualité hybride, l'auteur remonte à la période pré-islamique où les figures bisexuelles fascinaient les arabes. Les figures de l'éphèbe, de l'eunuque et de l'hermaphrodite relèvent d'une pratique sexuelle équivoque qui caractérise la société de l'époque. Le poète arabe Abou Nouwas (762 - 810) est une figure emblématique dans ce domaine. La plupart de ses poèmes sont consacrés à la sublimation des charmes de l'éphèbe. Au Maghreb cette amphibologie existe toujours dans la vie

quotidienne. Malgré sa fréquence, elle demeure une pratique sociale illicite.

Dans le L.D.S, l'auteur reprend cette histoire pour constituer un espace familier qui permet justement l'implication du récepteur dans le texte.

" Laissons un instant le regard glisser, sur la surface des murs, laissons-le rejaillir du marbre, du stuc ou du bois, sur toutes matières à faire étinceler une effervescence nostalgique ".
(p.13)

La stratégie poétique du regard consiste donc à déterminer un point fixe et vraisemblable qui va progressivement s'affiner et prendre d'autres dimensions. En effet, Khatibi procède par un jeu de simulation-dissimulation qui consiste à effacer constamment les traces qu'il tend à construire. Le passage de la secte des inconsolés comme sens actualisé, à sa verbalisation en tant que support à des sens virtuels, témoigne de cette poétique du débordement et de l'éclatement qui récuse les bornes. La détermination du dispositif spatial revient ainsi, non plus à l'auteur qui perd son pouvoir de constructeur de sens, mais à une autre source de focalisation qui préside à la prolifération et au brouillage du point d'ancrage. L'implication du lecteur est donc un risque nécessaire à prendre. Car le récit avance selon une tactique de

récession qui consiste à mettre en crise toute confiance établie en amont. Dans le L.D.S, cette duperie est opérante dans la mesure où elle permet, sous une forme poétique, de passer du sens vérité à la signifiante. Cette transformation qui est essentiellement topologique dépend du parcours narratif du personnage Muthna. Cet itinéraire qui oriente l'espace n'est décelable que dans un réseau de relations internes où les personnages ne sont plus des acteurs jouissant d'une profondeur psychologique, mais de simples catégories surdéterminées par le discours axiologique. La secte des inconsolés constitue un point nodal à partir duquel s'organise la distribution des espaces (hétérotopique, paratopique, et utopique). En cherchant à saisir cette dynamique interne du programme narratif de Muthna qui est en rapport étroit avec le parcours collectif des orants mystiques, notre intérêt porte prioritairement sur ce lieu de transformation où intervient l'habitus du lecteur et que A.J.Greimas nomme l'espace topique.

" Eu égard à un programme narratif donné, défini comme une transformation située entre deux états narratifs stables, on peut considérer comme espace topique le lieu où se manifeste syntaxiquement cette transformation, et comme espace hétérotopique les lieux qui l'englobent, en le précédant et / ou en le suivant. Une sous articulation de l'espace topique distinguera éventuellement l'espace utopique (où s'effectuent les

performances) et l'espace paratopique (réservé à l'acquisition des compétences) : à l' " ici " (espace topique) et " là " (espace paratopique), s'oppose ainsi " l'ailleurs " (espace hétérotopique) ".⁷⁵

L'espace topique, lieu de transformation, est doublement intéressant dans l'écriture de Khatibi. D'une part, parce qu'il est le lieu où se joue l'essentiel de ce rapport de la création à l'histoire. D'autre part, cette opération de passage qui obéit à la démarche féminine, implique une rupture à la fois esthétique et idéologique.

Nous avons souligné auparavant l'existence dans la M.T de deux dimensions verticale et horizontale qui correspondent successivement aux genres masculin et féminin. Dans le L.D.S, la poétique joue un rôle fondamental dans le passage de l'un à l'autre. Cette transformation des lieux est envisagée en rapport avec le programme narratif de Muthna. Cette corrélation s'appuie sur les topos de Greimas.

Saisir le parcours narratif de Muthna exige une lecture reconstructive tant la linéarité est supplantée par le dire poétique qui investit toutes les catégories du récit. C'est pour cette raison que nous allons sélectionner des fragments d'analyse éparpillés dans le livre afin de reconstituer l'itinéraire de ce personnage. Notre hypothèse de travail consiste à voir comment l'espace viril (vertical) se transforme sous

⁷⁵ - A.J.Greimas, J.Courtés, Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Paris,

l'effet d'une démarche féminine qui le conduit, au delà de toute référentialité, à l'effondrement graduel. Autrement dit, dans l'hybridité féminin / masculin, c'est la féminité qui triomphe. Quelle est alors la signification de cet envahissement ? Comment Muthna joue de l'ambiguïté de son identité pour orienter les espaces ? Quelles sont les stratégies qu'elle déploie et les enjeux cognitifs qui tissent ce mouvement de transformation ?

Le premier passage se situe dans le second chapitre intitulé " Au seuil du désert ". Il vient après " L'asile des inconsolés ". A partir de ce dernier titre nous constatons qu'il s'agit là d'un espace bien défini et d'un ensemble de personnages nommés les inconsolés. Tout semble indiquer que ce point d'ancrage garantit au lecteur une illusion référentielle. Cette vraisemblance chimérique va progressivement s'effiloche au fil de la lecture. L'entrée dans le texte qui va de pair avec la structuration spatiale de l'asile, s'opère par le truchement d'un regard en mouvement qui domine, telle une caméra, l'ensemble de la scène. L'usage excessif des verbes d'actions (glisser, rejaillir, s'avancer, ...) met en exergue le déplacement des éléments de telle sorte que la confrérie en question devient une pure fantaisie. Ainsi, l'instance focale instaure non pas les contours d'un espace bien défini, mais plutôt met en scène une ambiance rituelle dont le centre de drainage est occupé par l'Echanson. L'apparition fulgurante et bénéfique de cet ange fait vibrer

l'asile, " architecture et formes humaines ", qui brûle sous l'effet d'une cadence infernale. La séance cérémoniale est ainsi orientée vers la contemplation du visage lumineux et séraphique de cet enfant inoubliable.

" Nous avons ouvert nos cinq sens à tes parures, à ton cil pareil à un trésor du ciel. Anéantis-nous avant le terme fatal de notre mort, enfant inoubliable ! Ravis-nous à notre transfiguration ". (p. 16)

Si cette mise au point nous a permis de mieux situer le passage où Muthna est évoquée pour la première fois dans le texte, elle est par ailleurs très intéressante à un double niveau.

D'un côté, elle fait apparaître cette évolution de l'espace qui va d'un repère vraisemblable à une simple divagation poétique qui fait voler en éclats toute référentialité. Remarquons que c'est le regard qui joue ce rôle de transformation. Celui-ci nous renvoie à la présence fantomatique de l'auteur qui affine cette stratégie de l'affirmation-négation avec laquelle il berne et fascine ses lecteurs. Si cette procédure facilite l'implication de ces derniers dans le texte, elle entrave l'accès au sens. C'est ce qui explique d'ailleurs la grande déception du récepteur et la taxation de l'écriture khatibienne d'hermétique. L'évocation de l'imaginaire arabo-musulman avec ses conquêtes, ses mythes et ses

histoires qui structurent l'économie générale du livre, garantit à Khatibi l'adhésion de son destinataire. C'est la raison pour laquelle les retours au passé ressuscitent un espace absent et familier, actualisé sur un mode hautement subjectif dans l'ici de la narration. C'est le cas par exemple de la vie antérieure de l'Echanson et de Muthna qui est relatée poétiquement. Ceci efface tout événement anecdotique dont la véracité serait injustifiable.

" A replacer sa soeur Muthna dans cette histoire, dans cette avancée des peuples et des orientes nomades, au-delà de ces têtes de rois envolées et dispersées au vent, à suivre les survivants qui reconstituent avec une rage épique des fables généalogiques brûlant vers des origines réinventées, à suivre au trot de cheval toute la chaîne d'intrigues, de conspirations irrémédiables, multipliant crime sur crime, à la scansion du credo chanté en direction de la Mecque, elle-même se déplaçant selon la direction solaire du conquérant ; à imaginer avec une énergie de feu la destruction des états et des harems où le sang coule avec le vin, le poison et le sperme, à traquer avec fureur l'expansion de saints et marabouts de pacotille, et toutes ces disparitions souterraines informées dans la pensée sanguine de l'homme, de ses transmissions végétatives, racines éperdues, torturées, se soulevant dans l'accouplement barré du ciel et de la terre, à errer donc dans ces lieux invisibles de la Divination, nous

aurons pour ce soir la naissance d'un pure mythe. Pour le maculer ". (pp. 27-28)

Il en ressort que le récit s'articule autour d'une subjectivité qui dirige l'écriture vers la poésie dans un espace indéterminé et dont les signes constitutifs se réduisent à des images qui traduisent la déflagration et la décadence de ce monde oriental. C'est dire que les racines prénatales sont lapidées par une fureur poétique qui récuse toute représentation et qui se déploie loin du temps et de l'espace objectifs. Cette indifférence à l'égard des événements anecdotiques se justifie par ce protocole poétique qui appréhende le dehors non plus comme objet de description, mais comme support à une fantaisie verbale.

D'un autre côté, ce début du texte qui précède l'apparition de Muthna dessine d'ores et déjà les signes qui définissent l'asile des inconsolés que nous désignons par espace viril. Celui-ci est présenté d'entrée de jeu comme étant un non-lieu associé au vide.

" Suivons le regard de notre ange : ne soutient-il pas, en reflet, le plafond de l'asile, plafond retenu par des arcades délicatement incrustées. Tout autour des murs - et autour de son corps - court un équilibre parfait et double de colonnes et d'arcades, qui se croisent en créant l'illusion d'un mirage où le vide (la mort devenus signe de pétrification) s'admire - ébloui ". (p. 20)

Libéré de tout attachement géographique, l'espace viril se déploie en tant que mouvement vertical entre la terre et le ciel. Dans son vacillement, l'architecture enflammée par le regard angélique suit l'orientation de la quête mystique qui va de pair avec l'instance poétique. Nombreuses sont les recherches consacrées à ce parallélisme. Notre objectif est tout autre. En effet, il s'agit de voir comment cette verticalité qui compense l'absence de l'espace géométrique par l'établissement d'une ascèse théologique harmonieuse, peut être ébranlée par l'intrusion d'une figure féminine qui enfreint cet élan vers l'absolu pour instaurer un espace subjectif où le sens serait en extase. Mieux encore, il est question de détecter le rôle de cette démarche poétique dans la distribution des topos dans le texte.

Premier passage : " Enfant inoubliable, voici que peu à peu tu te dédoubles (...) extase du soleil ". (pp. 39-41)

D'emblée nous constatons que ce fragment est traversé par deux mouvements. Le premier, horizontal, va de la périphérie au centre, alors que le second, vertical, va de la terre au ciel.

Si l'asile des inconsolés est le lieu cérémonial de l'ascèse, orchestrée par le regard angélique de l'Echanson, la ville qui apparaît comme un

dehors en ruine, est l'univers de Muthna. La marche des orants mystiques obéit tout au long du premier chapitre à une élévation harmonieuse qui consiste à se détacher progressivement de la terre.

Dans ce texte d'analyse, la démarche est inverse. Elle marque un premier retournement de situation. Il se divise ainsi en deux champs sémantiques opposés. Le premier est celui de l'ascèse et le second est de l'ordre de la perte.

La mosquée qui se tient au coeur de la ville symbolise par son architecture même cet envol et cette marche vers " l'union de la terre et du ciel ". L'entreprise mystique est une recherche d'anéantissement dans l'alter ego divin. Cette ascension se fait en terme d'arrachement, de souffrance et de consommation. Mourir pour renaître, est une démarche radicale sans laquelle l'âme errante n'atteindra jamais sa demeure extatique. La folie serait alors une espérance. Une chance qui ne peut advenir qu'au terme d'une aventure mortifère et funèbre. Vacillante et enflammée, la ville se donne à lire comme une fondation sans fondements et sans contours précis. Imaginaire, elle obéit à la seule fantaisie poétique.

" Pour dégager cette ville de sable et l'offrir à la lumière du mythe, il faut une passion cardinale, capable de soulever le principe de la terre et de l'unir à celui du ciel, selon la vibration

astrale de la poésie. La poésie n'est-elle pas le chant d'un dieu qui souffre ! ". (p. 40)

La ville, en arabe " al madina ", est d'abord un terme générique qui s'oppose à la campagne. C'est aussi une désignation spécifique qui renvoie à la Médina en Arabie Saoudite. Cette terre qui a accueilli le prophète Mohamed chassé de la Mecque par sa tribu, est devenue aujourd'hui un lieu de passage pour tout pèlerin musulman. Toutes les villes obéissent ainsi, selon le narrateur du L.D.S, au " rythme de ce credo coranique " qui consolide toute orientation céleste par un mouvement horizontal - marche vers la Mecque -.

" Comme toutes les villes musulmanes, cette ville marche vers la Mecque. Et elle marche, précédée par le chant des minarets. Dans la cervelle du croyant, toutes ces villes du monde avancent selon le rythme du credo coranique, autour de la pierre axiale de la Kaaba ". (p. 41)

Si l'asile des inconsolés a vu le jour dans ce mouvement circulaire, il est tout à fait significatif de voir que cette orientation est une marche vers la mort. Ce rapprochement nous incite à aller sur le terrain de la langue berbère " le tamazighte " où la ville se dit " Imdinte ". Ce terme désigne l'espace citadin mais aussi le cimetière. La ville serait-elle alors le lieu de la mort ?

Dans le L.D.S., le voyage vers la figure maléfique de Muthna est une aventure inéluctablement dévastatrice. De ce fait, la ville et la taverne sont des lieux de débauche sans fondation et sans histoire. Ils obéissent aux lois de ce personnage qui incarne le dehors menaçant et l'altérité sauvage.

Dans la terminologie de Greimas, l'ici de la narration correspond dans le L.D.S. à cet espace topique qui se divise en un espace paratopique où les orants mystiques pratiquent leurs exercices rituels et en un espace utopique, lieu de la fusion avec la divinité. Quant à la taverne, l'ailleurs, elle est l'espace de l'erreur dit " hétérotopique ". Au fil de l'analyse, nous allons démontrer que ces différents topos s'organisent et se modifient selon le parcours narratif de Muthna.

Deuxième passage : " Maintenant, tu marches vers la ville. (...) comme un roc qui m'aura de l'intérieur pétrifié jusqu'aux os ". (pp. 61-64)

Ce fragment se situe dans le deuxième chapitre intitulé : " Premier enterrement ". Ce titre est très significatif dans la mesure où il indique la première transformation effective au niveau de la narration. En effet, dans le premier texte analysé, c'est le narrateur qui présente les deux

orientations verticale et horizontale qui compensent l'absence d'un espace référentiel. Ici, c'est un personnage, le disciple, qui va effectuer un premier parcours sanguinaire qui va de l'asile à la taverne. L'accomplissement de cet enterrement est aussi celui du récit. La transformation concerne une rupture dans la trajectoire verticale qui est spirituelle. C'est au moment où la secte se dirige avec une volonté implacable vers l'extase, que le disciple succombe à sa vanité personnelle. C'est dire que l'enterrement dont il est question se rapporte à l'ébranlement du corps qui s'accomplit au niveau horizontal. Il va de la périphérie au centre. Ce premier changement instaure ainsi une transgression de l'interdit en installant le manque. Autrement dit, il s'agit d'une opération de négativisation qui détermine le rapport entre un état initial et un état final qui s'annonce désormais funéraire. Pour mieux clarifier ces propos une définition de la transformation s'avère nécessaire.

" Les transformations que nous reconnaissons, pour notre part, dans le cadre de la sémiotique narrative, sont intratextuelles et syntagmatiques : elles complètent, sans les contredire, les transformations lévistraussiennes qui sont intertextuelles mais paradigmatiques. Situées au niveau des structures sémiotiques profondes, elles sont considérées comme des opérations logiques. Sur le plan logico-sémantique, elles se

définissent comme le passage d'un terme à l'autre du carré sémiotique, tel qu'il s'effectue grâce aux opérations de négation et d'assertion ; sur le plan narratif, plus superficiel, elles correspondent à des opérations de conjonction et de disjonction entre sujet d'état et objets de valeur : ce sont là des transformations " élémentaires " ".⁷⁶

Pour éviter toute ambiguïté, Greimas consacre le terme de " transformation " à toute opération horizontale et la " conversion " aux reformulations verticales. Dans le L.D.S., l'itinéraire du disciple correspond à ce type de transformation disjonctive. Abandonné par la grâce et la lumière, il est saisi par une passion fatale et cruelle. La marche vers la taverne suit un chemin de folie et de désespérance.

Nous avons signalé auparavant que les transformations topologiques sont orientées par les interventions du personnage féminin en l'occurrence Muthna. Or jusqu'à présent, elle reste dans une passivité totale. Quel est alors le vecteur qui a déclenché ce premier changement ?

Les mouvements, à ce moment de la narration, s'effectuent sur l'axe horizontal et dans le même sens. La ville et la taverne en particulier, sont un centre de drainage qui entraîne le vacillement de l'asile. Dans ce

⁷⁶ - Ibid., p. 401.

sens la passivité de Muthna est un leurre. Elle est paradoxalement active. Le narrateur dit fort bien :

" Elle nous attendra dans sa taverne, où elle domine toute la scène. Laissons-la pour le moment s'étendre sur son lit à baldaquin et traversons la forteresse, contournons les rues des artisans et des commerçants ". (p. 39)

Le départ du disciple est motivé par une passion dévorante qui le torture. Son malheur et sa blessure proviennent de ce regard destructeur de l'Echanson. L'adoration qu'il porte à celui-ci le brûle progressivement. Jaloux de la complicité qui se noue entre le maître et l'enfant inoubliable, il sombre de plus en plus dans la perdition et la solitude.

" Au cours de ces journées harassantes, te voilà surveillant chaque geste du Maître et chaque geste de l'Echanson. Tu surveilles le moindre fait, le moindre incident, jusqu'à nous imposer à tout instant le délire de ta jalousie extrême ". (pp. 57-58)

Partir, c'est quitter un espace initiatique où l'apprentissage aurait pu conduire à un espace rêvé où vie et mort ne font qu'un. L'accès à cet univers utopique s'abolit dans le faire du disciple qui chemine vers le lieu hétérotopique de la sanction.

" Maintenant, tu marches vers la ville. Nous allons te pousser, Disciple, et ce récit - nourri de désir angélique - te poussera aussi vers ton premier enterrement. Tu quittes une torture pour une autre torture plus cinglante, et à force de quitter et de te quitter, à force d'être immanquablement quitté et déserté, tu seras broyé. Broyé de passion, transfiguré par elle ". (pp. 61-62)

Il en ressort que la reformulation verticale n'aboutira jamais à son terme. L'asile des inconsolés, atteint par le mal, est condamné à suivre son parcours sanguinaire qui le conduit à l'effondrement définitif. A l'instar du cheminement initiatique des adeptes qui connaît une crise, c'est toute l'oeuvre qui adopte parallèlement le même destin. Le récit du L.D.S. est un espace d'acquisition de compétences et d'initiation pour atteindre ce lieu absolu du lecteur sans lequel il serait lettre morte.

Si la passion qui ronge le disciple est derrière cette première transformation, il serait intéressant de clarifier sa nature. Nous avons signalé antérieurement que Muthna agit par sa passivité même. Mieux encore, elle modifie les données des espaces par procuration. En effet, la beauté et la lumière fulgurante du regard de l'Echanson qui font voltiger l'asile, ont pour origine cette ambiguïté qui entoure son identité. Sans cette opacité aucune transformation n'aura lieu. Le récit perdra

ainsi sa raison d'être. Doté de traits féminins, ceux de sa soeur, il apparaît comme une femme.

" Toi qui apparaît comme femme, qui apparaît comme homme, n'es-tu pas un grand simulateur ! Tu appartiens aux deux sexes à la fois, et en même temps tu n'es aucun complètement. Doué de perfection d'un côté et inachevé de l'autre, ange d'un côté et monstre de l'autre, uni à toi même et infiniment séparé, visible invisible, réel irréel entre ciel et terre, effaçant chaque fois ta ressemblance et ta dissemblance pour mieux les simuler et les dissimuler ". (p. 53)

Etre et ne pas être, c'est être dans le flottement qui va du masculin au féminin et vice versa. C'est cette stratégie de dissimulation/simulation qui instaure une identité monstrueuse dont la beauté enflamme le récit. Ainsi, Muthna agit, dans ce passage, à travers le corps de son frère. Car dans la coïncidence des contraires, l'Echanson est féminin. Il est le double de sa soeur.

" Notre ange n'est-il pas semblable à une jeune adolescente masculine ? Regardez comme tout son corps se révèle à nous quand il se tient debout pour servir à boire : on dirait qu'il est nu. (...) Vu de dos (le dos semble danser), notre échanson est féminin sans réserve, et presque sans aucune pudeur, si n'était cette mesure délicate de se retenir avant de

s'élancer doucement, en s'offrant aux ailes invisibles qui doivent l'envelopper et l'emporter ". (pp. 52-53)

Contrairement à l'image de la mère qui garantit la permanence, Muthna est cette autre femme monstrueuse qui entraîne la rupture. L'échec de la " conversion " spatiale se traduit par le refus d'une ascèse interminable et ennuyeuse qui rythme la vie des adeptes. C'est aussi le rejet d'un espace clos replié sur lui-même. La secte des inconsolés symbolise dans ce sens cette période de décadence de la société arabomusulmane. Cependant, l'ouverture à une différence sauvage ne peut pas être bénéfique. Au contraire, elle a pour conséquence une destruction incontournable. C'est pour cette raison d'ailleurs que toutes les transformations qui accompagnent les parcours narratifs des personnages sont sanguinaires. Dans ce sens, Muthna est le signe de la différence. Tirailé entre ces deux espaces, le disciple finit par céder aux impulsions de son coeur.

" Le voici au centre de la ville. Il hésite : comment choisir entre deux routes : celle de la mosquée - ou celle de la taverne ? Hésitation qui suscite ses larmes. Il courbe la tête et va vers la taverne. Pleure et continue ta marche vers Muthna ! Elle t'attend. Pauvre Disciple, tu es écharpé, tu es atteint, et au fond de ton crâne, tout au fond, sur le paysage ravagé de ta pauvre cervelle,

la porte de la taverne s'ouvre dans un bruit assourdissant ". (pp. 62-63)

Le parcours est désormais non plus spirituel, mais corporel. En se dirigeant vers la taverne, le disciple s'infléchit devant la tentation charnelle qui va l'écharper. Il court à la perte de son identité. Muthna, qui incarne le double négatif de l'Echanson, revêt un aspect maléfique. Sa volonté de carnage est accentuée par la beauté poétique de son nom. Plus qu'une simple désignation onomastique, Muthna est un mot qui sert à une divagation lyrique. Sa musicalité et sa fluidité contraste largement avec cette dimension négative qui la caractérise. Déesse du mal et " prostituée céleste ", elle engendre l'errance et l'inconsolation. Par un jeu d'interférence au niveau des voix narratives, un glissement s'opère du narrateur à Muthna qui prend brusquement la parole pour inviter le disciple au désastre.

" Déchausse-toi, bien que tu ne sois pas ici dans une mosquée - ou s'il y a mosquée, elle se trouve dans le lit à baldaquin de Muthna - déchausse-toi, pose tes babouches près du seuil intérieure de la porte. Et viens vers Moi. A vrai dire, il n'y a pas de moi, mais pour que ce récit errant pénètre plus intimement entre mes cuisses, je t'accorde la faveur de cette nuit de volupté de MOI A MOI et de cuisse à cuisse ". (p. 63)

Il en ressort que le jeu avec l'ambiguïté identitaire permet de rompre l'ascèse des orants mystiques. L'Echanson qui incarne le bien, ne déclenche le trouble que par ses traits féminins qui sont ceux de sa soeur. Ceci se solde par le départ du disciple qui entraîne une ouverture sur la différence maléfique. En cédant aux avances de Muthna, il trahit la confiance de la confrérie. Il la conduit à la défaillance. Et c'est justement par cette trahison que Muthna sert ses intentions démoniaques. Désormais, le mouvement prend le sens inverse en allant cette fois-ci de la taverne à l'asile. Les initiatives appartiennent maintenant à elle. Notons que le premier enterrement est une rupture de la " conversion " de l'espace paratopique en espace utopique. La transformation se fait au niveau horizontal où il devient un espace hétérotopique de la sanction. Dans le chapitre " Transfiguration (1) ", ce n'est plus le dedans qui s'ouvre sur le dehors, mais plutôt le contraire. La montée de Muthna vers l'asile change complètement la densité et la gravité des transformations topologiques. Ce n'est plus la destinée d'un seul personnage qui est en jeu, mais tout l'asile qui est menacé de destruction.

Troisième passage : " L'asile est toujours là (...), elle prépare le crime à venir, dont on verra les péripéties en furie ". (pp. 81-83)

Au moment où les inconsolés feignent d'atteindre l'extase et l'union avec le divin, l'entrée de Muthna dans l'asile bouleverse l'harmonie de la scène. Obéissant à une loi théologique implacable, l'équilibre de la secte est atteint par le mal. Car l'Echanson est Muthna. Cette confusion qui ne peut pas être une fusion est corollaire du désordre et de la déflagration.

" Au pas précipité de Muthna, l'imprévisible vient d'entrer pour ensorceler toute la scène. Muthna, tu ne retiens jamais ta fougue, sinon pour culbuter les normes et provoquer toute loi. A qui voudrait savoir que la loi est un meurtre suspendu, une fatalité sanguinaire de l'homme, purifié par le carnage de ses sens exacerbés, afin de se présenter - pieds et mains liées - à celui qui doit le sacrifier ". (p.81)

Sur le plan narratif superficiel, les transformations " élémentaires " provoquées par l'irruption de Muthna dans l'asile, concernent particulièrement l'enlèvement de son frère, la corruption du Maître et l'empoisonnement des adeptes. Elles entraînent l'effondrement de la secte. Plus intéressantes sont celles qui surviennent sur le plan logico-sémantique. Elles définissent l'orientation spatiale.

En effet, la figure féminine jouit ici d'un pouvoir subversif qui lui permet de saper les fondements de toute loi patriarcale. Nous pensons

ici aux dogmes qui organisent les pratiques des orants mystiques, mais aussi l'ensemble de la société arabo-musulmane. La réclusion de la secte sur elle-même, au seuil du désert, l'a acculée à s'exercer désespérément à la purification et à l'arrachement au monde terrestre. La présence de Muthna joue un rôle primordial dans la mesure où elle permet de souligner l'absurdité de cette loi qualifiée par l'auteur de meurtre.

Si le regard de Muthna brouille soudainement la clarté du paysage, c'est que sa fonction consiste à exprimer le fond de la pensée de Khatibi. Sa fonction de dissidence est à la fois d'ordre métaphysique et historique. La première met en scène l'impossibilité d'atteindre cet espace utopique où s'opère la fusion entre l'être et son alter ego divin. Quant à la seconde, elle met en relief la décadence des pays arabes repliés sur eux-mêmes après une période de domination révolue.

L'usage de la parabole témoigne de cette période de transition et de passage d'un état à l'autre. La redistribution des lieux est donc nécessaire. D'où le refus de l'espace intérieur (l'asile) et de l'espace extérieur (la ville). C'est dire qu'il faut inventer un troisième lieu qui serait le dehors du dedans. Un non-lieu vierge de significations. Bref, un entre-deux fait d'ambiguïté. Pour que celui-ci advienne, l'asile, architecture et formes humaines, doit disparaître pour accompagner le récit à son terme fatal. Ainsi, s'expliquent les différents stratagèmes mis

en oeuvre par Muthna pour l'enlèvement de son frère, l'empoisonnement des adeptes et l'écroulement de l'asile.

" Et telle, voyant rapidement que le Maître et ses disciples veulent à tout pris garder l'Echanson, Muthna décide d'arracher son frère à l'Asile par tous les moyens. Tous les moyens, c'est peut dire, c'est ne pas deviner précisément la sournoise supercherie qui mettra tout en jeu ... Et de fait, avec exactitude, elle met au point la façon d'assassiner le Maître, et les disciples si possible - par empoisonnement progressif ". (p. 82)

Rien ne peut désormais arrêter l'accélération du rythme du carnage et l'envol du récit en éclats. La mort plane sur l'asile. Le mal sans lequel le bien ne serait pas, tisse incontestablement sa toile. Khatibi attire ici l'attention sur cette utilité de penser le mal autrement. Il dit à ce propos :

" Il y a un travail du mal dans la vie, et ce n'est pas péjoratif, car il est nécessaire dans la vie, sinon, elle ne serait pas. Il y a donc un travail du mal, de la mort, de l'angoisse, de la folie, du néant, de l'anéantissement de l'être, mais qui est nécessaire à l'existence de cet être, à son accomplissement. Or, cela les musulmans ne le comprennent pas très bien. Je peux même pousser mon raisonnement jusqu'à l'absurde et dire que

si le public ne pense pas le mal, il ne pense pas non plus le bien ".⁷⁷

Chaque chose est donc à envisager par une prise en charge de son contraire. Le bien et le mal, le masculin et le féminin, le ciel et la terre, etc. Une pensée de la dualité structure ainsi l'ensemble des oeuvres de Khatibi.⁷⁸

Les transformations spatiales sont donc à envisager selon une poétique de la contiguïté qui joue de l'ambiguïté identitaire.

" Fait extraordinaire : en se déguisant, Muthna prend la place et le rôle de son frère. Elle met le froc et se coupe les cheveux. Elle gagne l'Asile et laisse son frère entre les mains volages d'une guérisseuse. Substitution nécessaire : pour que l'asile soit entièrement visité par la pensée fabuleuse de l'androgynisme - heureuse source du Même - il faut que l'événement de l'apparition passe au fil du Mythe, et que sa féerie soit une folle séparation. Tout, afin que tout soit un bouleversement ". (p. 125)

Par son incursion dans l'asile, Muthna précise les enjeux narratifs. Le dehors n'est plus l'ailleurs, mais l'ici de la narration. Ceci entraîne, par une stratégie de l'oxymore, la construction d'un espace contradictoire de

⁷⁷ - A. Khatibi, "Khatibi ou l'éros mystique", *Al Asas*, N° 17, Rabat, Fev. 1980, pp. 58-59.

⁷⁸ - A. Memmes, Abdelkébir Khatibi, l'écriture de la dualité, op.cit.

la totalité. Seule la succession permet à Muthna de jouer de son androgynie et de mettre à exécution son rôle de différence intraitable. Simulacre de son frère, elle parvient par une manipulation de son identité et par le déguisement à réaliser ses intentions macabres.

Par une démarche féminine, la dimension verticale (le masculin) coïncide avec l'horizontale (le féminin). Ainsi, l'espace topique se transforme en espace hétérotopique. L'isotopie sémantique de la désolation corporelle rejoint celle de l'élévation céleste dans la mise en circulation d'une pensée de la différence. Dans cette hybridité, c'est le féminin qui triomphe.

" Et déchiré par cette apparition, L'Asile s'écroule. Un premier disciple se lève et crache au visage du Maître, un deuxième, et l'un après l'autre ils jettent leurs frocs et s'élancent au-dehors. Pendant que le Maître se roule par terre en râlant, L'Echanson maintenant guéri se dresse à l'autre bout de la ville et du récit. Puis revenant avec précipitation, les Fidèles égorgent Muthna et l'Echanson sous le regard du Maître. D'un coup, le Maître se déchire les veines. Ainsi s'effondre l'Asile des inconsolés dans son ultime étape mystique ". (pp. 157-158)

Au delà des simples transformations superficielles qui concernent les corrélations des lieux avec les différentes phases du développement

narratif, il serait intéressant de s'interroger sur les composantes sémantiques qui déterminent les orientations spatiales.

Nous avons vu antérieurement que le projet de Khatibi consiste à mettre en fiction, à la suite de Nietzsche, une pensée de la différence au-delà de la théologie et de la métaphysique. La question de l'identité en Islam est donc à poser en dehors de l'autorité de l'un, et du patriarche. Cette question de l'identité et de la différence est abondamment analysée par les critiques ⁷⁹. C'est pour cette raison que nous n'allons la traiter que d'un point de vue spatial.

L'ascèse spirituelle n'aboutit pas à un point culminant qui consiste à fusionner avec l'alter ego. Par son repliement, l'asile fragilisé, succombe à la tentation extérieure. L'impossibilité de la conversion de l'espace paratopique en espace utopique s'explique par le refus de la loi de l'unique qui structure la pensée théologique. C'est ce retour à la mêmeté que Khatibi met en crise. Il dit dans ce sens :

" Donc je suis inscrit dans ce retour nostalgique, et je sais que je ne peut pas sortir d'une façon fantasmagorique de l'identité qui m'a inscrit fortement : l'Islam, le patriarcat, le pouvoir charismatique, le père symbolique, ... etc. mais en même temps

⁷⁹ - Nombreuses sont les études consacrées à la question de l'identité et de la différence. Nous renvoyons le lecteur, à titre indicatif, à R. Acharfi, Les problématiques de l'identité et de l'écriture dans l'imaginaire marocain et dans l'oeuvre d'Abdelkébir Khatibi, Thèse de doctorat, dirigée par B.Mouralis, Lille 3, 1993 et M.Bouderdara, La problématique de l'identité et de la différence dans la littérature marocaine d'expression française. Cas de Abdellatif Laabi et Abdelkébir Khatibi, Thèse de doctorat, dirigée par R.Jouanny, Paris 12, 1984.

je me dis qu'il faut aller vers autre chose qui soit inédit, indicible encore et qu'il faut mettre les choses (les traces de la théologie, du patriarcat, du père symbolique, de la religion en tant que telle, du champ dominant de toute la sphère métaphysique...) au bout d'elles-mêmes dans la mesure où on le peut ".⁸⁰

Refuser l'espace rêvé, c'est dire non au sens et à l'unique. L'intrusion de Muthna dans l'asile est donc un support subversif qui permet justement de confronter le bien et le mal, mais aussi de détourner le théologique par une mystique mise à l'épreuve. C'est aussi pour cette raison que la sanction ne s'effectue pas ailleurs mais au sein même de l'asile qui se transforme en espace hétérotopique.

Plus significatif encore est le choix d'une femme comme acrotère à ces mutations. Il s'agit d'un androgyne incarnant l'ambivalence et l'altérité. Cette forme déviante opère un clivage entre le même et l'autre. En véhiculant la ruine du discours théologique, elle s'offre à la lecture en tant que miroir d'une absence. Elle témoigne, par cette dimension idéologique, de l'évolution de l'histoire des mentalités. C'est ce qui fait dire à Najjet Khadda que la femme est :

" ... comme signifié ultime de l'altérité, comme garantie de la société dont elle génère le renouvellement inépuisable par

⁸⁰ - A. Khatibi, " La différence et l'inconsolation ", Al Asas, N° 18, Rabat, Mars 1980, pp. 22 23.

delà l'effondrement symbolique géré par les hommes, par les pères ".⁸¹

L'inconsolation n'est donc pas uniquement l'effet des personnages fictifs, mais concerne toute une culture renfermée sur elle-même. La transformation est donc nécessaire. Au niveau des espaces, elle ne peut aboutir à son terme que par le truchement de formes déviantes.

Chez Khatibi, elle n'achoppe pas sur un point fixe. Aucune issue n'est donnée au lecteur, car tout chemine vers l'insaisissable et l'innommable. Le protocole poétique engendre une spatialité autre, entre le ciel et la terre. Un entre-deux construit d'échos et d'ambiguïtés où le lecteur est invité à réinventer le sens-promesse.

3 - La poétique de la mitoyenneté comme lieu d'appel : le cas d'Amour bilingue.

Nous avons vu auparavant comment l'image de la femme bisexuée joue un rôle fondamental dans l'écriture de Khatibi. Elle est le support de passage. Par son ambiguïté identitaire, elle transcende les dualités pour engendrer un a-topos qui se développe à l'aune d'une sensibilité philosophique. Le récit du L.D.S. suit les modulations d'une instance hautement lyrique qui déploie une forme de spatialité ambivalente et indéfinie.

⁸¹ - N. Khadda, op.cit., p. 111.

L'absence d'un espace géographique signifie le refus d'un sens unique. La démarche féminine est en corrélation étroite avec une poétique de l'ambiguïté qui ouvre le texte à la signifiante.

Dans A.B., cette procédure subjective qui opère un glissement du corps à l'espace, concerne spécialement la question de la bi-langue. La femme sera à nouveau un socle sur lequel repose le traitement poétique de cette stratégie de la mitoyenneté qui caractérise l'économie générale du livre.

D'emblée, nous pouvons dire que la bi-langue ne sera pas traitée ici en tant que simple situation linguistique ou comme un concept de réflexion. Au contraire, elle sera abordée à partir du récit et de sa logique textuelle. Dans notre perspective d'analyse, c'est une sensibilité, une question existentielle et un lieu d'appel. Dans A.B., le récit intègre cette question au niveau de la narration pour en faire une expérience et une détermination psychologique du personnage. Ainsi, elle devient une métaphore d'écriture, une manière de vivre et de concevoir le monde.

" La bi-langue ? Ma chance, mon gouffre individuel, et ma belle énergie d'amnésie. Énergie que je ne sens pas, c'est bien curieux, comme une déficience ; mais elle serait ma troisième oreille. Atteint par quelque désintégration, je ne serais développé - j'aimais à l'imaginer ainsi - en un sens inverse, dans la dissociation de tout langage unique ". (p. 11)

La bi-langue est une contre vérité qui se vit dans la joie de la souffrance. C'est aussi un non-lieu médian de la transformation de toute pensée satisfaite dans sa mono-langue. Dans l'intraduisible de sa duplicité, elle implique une contiguïté du corps et de la langue, mais aussi le retour de la parole dans l'écriture. La langue de la trace et la langue de l'autre obéissent ainsi au même principe de dédoublement qui les intègre dans un mouvement de dialogisme entre le manifeste et le dissimulé. L'autre et le moi sont affectés par les enjeux de la bi-langue qui récuse toute pensée ethnocentriste et narcissique. Brûler les assises, bannir la sédentarité, c'est lâcher prise au décentrement qui sabote la démarche du cramponnement.

" Loyal, l'amour me rendait déloyal ; amoureux de toute pensée radicale, je somrais dans l'impensable. Aller au delà ? la vie m'avait dé-totalisé, la bi-langue scindé en moi toute nostalgie de l'unique. Mes calculs, mes stratégies, et même mes cérémonies se déroulaient à fond perdu ". (p. 94)

Il en ressort que l'entre-deux est le lieu de l'écart et de l'innommable. Intraitable, il est le support d'une tension subjective vers une proximité de la trace et de son effacement. Le récit est une transcription de cet amour ambigu.

" Ce que je visais aussi était de me maintenir dans cet écart, le dé-portant dans une écoute où fût bannie toute opposition entre langue morte et langue vivante, où fût affirmé tout ce qui unit en séparant, sépare en traduisant continuellement. Je ne découvris aucun langage total, aucune origine commune ". (p. 35)

Inachèvement et recherche permanente, la bi-langue crée un espace de rencontres et de possibles. Le voyage vers l'autre relève ainsi non plus d'une possibilité, mais d'une nécessité existentielle. Il faut donc oublier pour tout repenser dans les ambiguïtés des paradoxes. C'est cela la poétique de la mitoyenneté : une utopie du vide comme promesse de renaissance et de retour de l'absent. L'esthétique de la bi-langue est dans ce sens indissociable d'une pensée du recommencement qui caractérise l'ensemble des oeuvres de Khatibi. Dans A.B, cette expérience de l'errance a pour conséquence une pérégrination du corps dans l'espace. Le rapport à la langue se fait dans le déplacement.

" Par l'errance je touchais au non-fondement, à la patrie la plus sauvage de ma sensibilité. Je désirais cet innommable avec une frénésie prodigieuse ". (p.107)

Le récit est donc l'histoire d'un corps qui cherche une patrie dans le lieu paradoxal et instable de la bi-langue. L'être bilingue est happé par cette

aventure qui l'engage dans une recherche interminable. C'est un errant interlinguistique.

Par ailleurs, ce malaise concerne également tout un imaginaire qui s'inscrit dans le corps pris dans les mailles de la passion des langues. La mémoire, cet appareil enregistreur comme disait Nietzsche, est ainsi impliquée dans cette esthétique de pérégrination. Le rapport à la bi-langue est donc subjectif.

Aussi, la langue étrangère ne peut engendrer que l'errance. Son appréhension est malaisée par l'insaisissabilité de son " habitus " qui demeure hors d'acquisition pour tout étranger. Ce sentiment intraduisible fait de celle-ci non pas uniquement l'idiome d'une expression, mais surtout l'objet d'une passion.

" Amour imprenable. A chaque instant, la langue étrangère peut - pouvoir sans limite - se retirer en elle, au delà de toute traduction. Je suis, se disait-il, un milieu entre deux langues : plus je vais au milieu, plus je m'en éloigne ". (p. 10)

La bi-langue est la demeure vacillante de l'amoureux des langues. Le corps comme lieu d'une histoire subjective, ne sort pas indemne de cet élan vers la différence. Le récitant d'A.B. est aux prises avec l'ambiguïté de cet espace chiasmatisque. D'ailleurs la souffrance ne fait qu'attiser son attachement, corps et âme, à cette langue étrangère.

" Il lui semblait à cette époque qu'il ne fût attaché à la langue étrangère que dans cette corruption, ce chiasme de jouissance : étranges, étranges nuits de noces ! aimer un être, c'est aimer son corps et sa langue. Et il voulait, non pas épouser la langue elle-même (il en était un avorton), mais sceller définitivement toute rencontre dans la volupté de la langue ". (p. 29)

Vivre dans la bi-langue, c'est accomplir son destin dans un bonheur larvé. Ce flou des sentiments est une mise en jeu de la vie dans la mort. C'est une aventure existentielle où la différence écharpe celui qui la désire. L'approche du corps de la langue éveille le plaisir mais ne le satisfait jamais. Ce désir inassouvi, constitue une chance insoupçonnée dans la mesure où elle permet de s'ouvrir à la pluralité des langues sans en favoriser aucune.

" Folie de la langue, mais si douce, tendre en ce moment. Bonheur indicible! Ne dire que cela : Apprends moi à parler dans tes langues ". (p. 131)

Dans l'écriture de Khatibi, cette pensée indicible est indissociable d'une poésie de l'ambiguïté qui se déploie dans un glissement permanent de la femme à la langue et vice versa. Le passage s'opère dans l'anonymat complet. Toujours est-il que d'une façon symbolique, l'amour d'une

langue renvoie à celui d'une femme, ne serait-ce que pour mettre en exergue leur dénominateur commun : la féminité. Le rapport de soi à l'autre obéit à l'esthétique d'une fascination conflictuelle. Le récitant d'A.B. nourrit un goût des associations oxymoriques qui rendent son message insaisissable. Cet amour du chiasme fausse la communication. La clarté de la relation passe alors par la pénétration de la langue maternelle de l'autre. La femme est ainsi un don et une rencontre dans la volupté des mots.

" Voués à la passion de l'inconçu, nous mélangions sans prudence nos forces vives avec la force de la langue, disant nos mots d'amour avec une précipitation insensée ". (p. 25)

Jouer sa vie dans un amour bilingue est un appel à la mort. Dans A.B., ce sacrifice et cette passion sans limites ne sont pas axés sur la personne de la partenaire. L'amour est altéré par les enjeux de la langue.

" Il lui disait souvent : " je t'aime dans ta langue maternelle ". Il ajoutait parfois : " Dans la mesure où ta langue te porte l'amour que je vous porte ". (p. 48)

Cette situation révèle parfaitement l'ambiguïté de l'identification de l'un et de l'autre. L'amour que le récitant porte à la femme n'est possible que

dans une langue commune. Cependant, il lui reproche d'ignorer sa langue maternelle. Ce secret impartageable entraîne chez lui une situation de solitude terrible qui remet en question l'équilibre de ce couple. La langue fait écran entre eux.

" Elle lui disait pour le calmer : je t'aime pour toujours, et déjà cette phrase était dite par la langue même ". (p. 67)

Ce blocage de la communication traduit la gravité de la traduction qui bute contre la difficulté de pénétrer " l'habitus " de chaque langue. Une approche de la bi-langue ne serait donc possible sans une prise en compte de l'horizon d'attente du lecteur. L'amour du couple mixte dans A.B. ne leur appartient plus. La femme étrangère devient ainsi un simple personnage de roman. C'est une métaphore qui permet, sans annuler la part autobiographique dans la livre, de mettre en scène les problèmes de la langue.

" J'aurais donc parler dans l'abîme de ce récit, si bien qu'elle fut irrésistiblement ce personnage de roman qui m'avait si merveilleusement séduit ". (p. 71)

C'est dire que la femme devient ainsi un médium qui permet de développer une poétique des langues. Cette stratégie met en place une

relation de l'ambiguïté qui situe l'émergence des possibles au sein de la rupture.

L'épreuve de la bi-langue est donc une expérience hautement subjective qui met en circulation une nouvelle vision du monde. En effet, dans A.B, il y a tout un travail de réhabilitation du cosmos qui prend appui sur le corps. Cet attachement se manifeste par l'errance et le voyage du récitant dans l'espace. Ce déplacement qui témoigne d'une inconsolation profonde, traduit le désir d'instaurer un nouveau rapport avec le visible. Dans cette optique le corps n'est plus une simple marque d'identification. Il se réalise parmi les éléments du monde. Mieux encore, il est une métaphore existentielle. Dans A.B, le corps, complexe de traces et de souvenirs, s'ouvre à l'immédiateté du visible pour mieux déstabiliser les fondements du discours totalitaire.

" La splendeur du visible - la seule que je connaisse - est au-delà de tout infini, de tout absolu. Je fus enfin délivré des dieux et de leur insaisissabilité. Ma présence, oui, dans la sublime présence des choses, et leur vide cruel est le mien ". (p. 108)

La libération s'effectue ainsi dans la contiguïté du corps et de l'espace. Dans le livre il y a un voyage vers l'extérieur, un désir de fusion avec le dehors. Le contact avec les éléments permet de retrouver des signes de

préférence. L'exemple de la mer associée à la mère et à la mémoire est très révélateur. L'élément aquatique est intimement lié au corps. Par sa fluidité, il favorise le retour au lieu de la fraîcheur première. Dans ce sens, la bi-langue instaure un rapport entre le corps, la langue et l'univers. L'espace est donc une extension du corps. Une source de jouissance.

" Il nageait lentement sur le dos. L'eau était froide, mais il s'aperçut que son sexe s'était raidi. Il ferma les yeux un instant, les rouvrit aussitôt, éjaculant dans l'océan ". (p. 14)

Les lieux occupés empruntent ainsi les caractéristiques du corps. L'écrivain érotise aussi bien les éléments du monde que la langue. Par un jeu de rencontre, le récitant désire l'appropriation du dehors comme objet d'amour. Dans ce sens, A.B. est le récit d'une vie.

En définitive, on peut dire que l'épreuve de la bi-langue est le destin de l'être. Lieu atopique, elle confronte le sujet à la folie, à l'amnésie, et à la mort. Dans ce sens, pour traverser les langues, il faut y laisser une part de soi. Le travail dans la matérialité des mots est un défi à la mort. Faire de la bi-langue une expérience existentielle, c'est l'envisager comme support à une vision du monde comme mode de vie et d'être. C'est aussi une métaphore qui permet de développer une pensée nomade qui transcende les espaces balisés. Dans A.B., le

trouble du bilinguisme est dépassé par une ouverture sur la scène des langues. Ceci permet la réalisation de la clarté de la langue française. Néanmoins, il y a tout un travail du deuil qui ponctue l'oeuvre. L'unification de la langue de l'écriture est le symbole de la perte de la langue maternelle. Derrière la présence de l'une se dessine l'ombre de l'autre. La bi-langue est ainsi un lieu de l'absence. Mieux encore, elle travaille à ressusciter l'absent. Ceci nous fait penser à Barthes qui parle dans ce même ordre d'idées, d'un " mouvement de déport " qui brouille la clarté du récit. A.B., serait alors un hommage à ce cri prénatal. Le sacrifice de l'objet d'amour qui revient de façon clandestine, laisse une place à l'altérité. C'est ce compromis qui fait de l'entre-deux l'histoire d'une union-séparation sans limites. La maladie de la langue constitue ainsi le principe même du livre ce qui explique ce travail de la mémoire comme anamnèse qui se déploie dans le récit.

" Je vivais dans la hantise, peut-être en définitive pour mon seul compte. En définitive, j'étais en lutte avec moi-même, mon passé, et mon amnésie. Lutte sourde, reportée de l'un à l'autre. C'était cette séparation qui me rendait étranger à mon amour, un peu plus, un peu moins que mes mots maternels ". (p. 58)

L'oubli " actif " pour reprendre Nietzsche, permet de faire place à la différence comme possibilité. Dans ce sens, la bi-langue est un lieu de

l'irréparable et de l'indicible au delà d'une simple culpabilité des origines. La survivance d'une langue entraîne non pas la mort de l'autre, mais son deuil. La langue maternelle revient travailler le récit à travers le murmure des signes fondateurs.

" Un jour, j'avais rencontré un bègue plurilingue. Il collectionnait si curieusement les dictionnaires. C'était touchant ! Et oui, si tu ne comprends pas que ma langue s'est désaccordée dans la tienne et qu'elle y bégaie, tu n'entendras ni mes désordres ni mes balbutiements (réels ou simulés) pour t'emballer dans ce récit, je veux dire le ficeler et l'envoyer par la poste à sa double destination ". (p. 74)

Il en ressort que la bi-langue est un travail de contamination des langues. Le récitant s'ingénie à retrouver cet espace euphorique de la mère et de l'enfance qu'il transpose sur la scène de l'écriture. L'émergence de ces emblèmes marquent la langue française. Aussi, ces retrouvailles se font-elles dans la douceur du silence. L'eau, symbole de tendresse, assure ce surgissement de l'absence dans un langage fluide. Chaque fois que le récitant éprouve de la nostalgie pour son passé, cela s'accompagne d'un appel de la mer :

" C'était, de nouveau, l'appel de la mer. Il se déshabilla, jeta ses habits, plongea, nu, du côté accessible de la falaise. Il

nageait sous un ciel encore clair, parsemé de nuages légers, argentés en leur milieu. Paix totale, aucune vague puissante, çà et là des algues en guirlandes ". (p. 38)

Le retour de la voix s'accompagne du chant et de la musique. Son absence par contre se traduit par la souffrance et une certaine compassion pour les handicapés. Le récitant devient ainsi une sorte de miroir qui renvoie l'image de ces malheureux.

" Plus tard, j'avais appris le braille et les langages des handicapés. Peut-être ne puis-je écrire que pour les handicapés bilingues : en tout cas, ce sera trop tard pour me rejoindre ". (p. 31)

L'écart de deux langues est un itinéraire de malaise et de tiraillement. Arraché à ses palimpsestes, le sujet souffre dans cette mutation impossible et désirée des langues. Dans ce sens, seule le chiasme serait une alternative sûre. Ainsi, on peut dire que l'histoire des langues est un travail dans l'ambiguïté de la rencontre. L'écriture de Khatibi n'est pas fondée uniquement sur la présence de la langue, mais aussi sur " l'image intériorisée " de l'absence.

" Il dirigeait son attention sur cette question : lorsque je t'entretiens dans ta langue, où s'oublie la mienne ? Où parle-t-elle encore en silence ? Car, jamais elle n'est abolie à ces

instants. Quand je te parle, je sens ma langue maternelle glisser entre deux flux : l'un silencieux (silence guttural), et l'autre, qui tourne à vide, se défaisant par implosion dans le désordre bilingue. ". (p. 48)

Le récitant est habitée par une voix qui demande à se concrétiser. Dans ce balancement entre le présent de l'écriture et l'absence de la parole, les mots se déchaînent dans une folie douce et poétique. Dans cette aimance des lettres, c'est la vie et la mort du sujet qui sont mises en jeu. L'entre-deux dépasse une simple confrontation de deux systèmes linguistiques, pour devenir une expérience subjective. La joie de l'entretien se fait dans la proximité de la mort comme stimulus de la création.

" Nommer cet entretien ? Il maintenait la joie d'une alliance confuse entre deux langues. Moments si inimitables : à elle seule, une langue ignore ces joies ". (p. 36)

Ainsi, nous pouvons dire que la bi-langue peut constituer l'objet d'un travail volumineux. Plusieurs études ont déjà été consacrées à ce point. Dans la perspective de notre travail, l'analyse porte essentiellement sur la dimension subjective de cette question.

La bi-langue est un lieu médian qui permet d'intégrer le moi et l'autre dans la même démarche. C'est une dynamique des langues qui redéfinit l'identité en marge du discours théologique. La particularité de Khatibi est d'avoir intégré cette problématique à l'intérieur de son récit. Elle devient ainsi une expérience existentielle. Dans ce sens, l'amour de l'étrangère est un médium mettant en scène l'aventure de la bi-langue qui marque le corps du sujet et sa façon de voir le monde. Contre toute pensée sédentaire, l'entre-deux est le lieu du chiasme, du simulacre et de l'errance.

Par ailleurs la clarté de la langue française se fait au prix du sacrifice de la langue maternelle. Néanmoins, celle-ci n'est pas évacuée totalement. Elle revient en signes et emblèmes pour hanter le récit. Ce travail de l'absence et du deuil se développe dans un espace fluide qui favorise les envols poétiques.

L'expérience de l'entre-deux est une aventure subjective qui engage le corps du sujet dans un mouvement de fluctuation situant la vie au coeur de la mort. C'est aussi un désir de l'indicible et de l'intraitable. Car, ce non-lieu est une plage de crises : celle de l'être, de la pensée mais aussi celle de la langue. C'est une condition de renaissance dans l'écart. Dans ce sens, l'ambiguïté de l'entre-deux est une chance de transition qui implique le sujet et son histoire dans une aventure poétique.

CONCLUSION

En guise de conclusion, nous pouvons dire que la "sémiotique concrète" permet une approche des topos en tant que phénomène global de la signification. La conception de l'espace est à intégrer dans un réseau de relations et de résonances.

Dans un premier lieu, nous avons tenté d'analyser les articulations discursives, les véhicules perceptifs employés et les enjeux idéologiques des constructions spatiales dans la M.T. L'absence de l'espace référent est compensée par les compétences cognitives du narrateur qui se rapportent à un état de manque et de séparation. Elles laissent apparaître une autre forme de spatialité poétique en deuil. C'est dire qu'une prise en considération du sujet observateur est nécessaire. Aussi, les repères et les contours géographiques sont évacués au profit d'une poétique des contrées qui obéit au regard du narrateur. Le lyrisme du récit naît ainsi de ce choc entre l'espace mythique et l'espace historique. Seules les positions du sujet et de son regard permettent

d'orienter les formulations spatiales qui nous renseignent à leur tour sur les soubassements du discours de celui-ci.

De ce fait, l'absence de l'espace géographique est compensé par l'usage de différents véhicules de substitution comme les métaphores, les images, les éléments sensoriels, les dimensions, etc. Dans la M.T., ces vecteurs mettent en exergue la sublimation de l'espace maternel qui s'oppose à l'espace dysphorique du patriarche. Le désir de la chaleur utérine met en scène le refus de la loi qui caractérise les lieux idéologiques. Une dualité se dégage ainsi entre l'espace historique (la ville) et l'espace mythique (l'enfance) à travers les manifestations cognitives des sujets.

Par ailleurs, l'absence d'un lexique désignant les localisations, nous incite à envisager l'espace en s'appuyant sur les parcours somatiques des personnages. L'analyse de la spatialisation des corps, permet ainsi de pallier à l'absence de l'espace au niveau du discours. La ville, lieu du patriarche, est ainsi décrite à partir de la verticalité des corps du père, du colon, du fqih et leurs différents avatars. L'espace maternel, quant à lui, est déterminé par son horizontalité et sa rotondité, ce qui le rend moins agressif.

La célébration du corps de la mère, implique une mise en crise de celui du patriarche. Cette procédure permet au narrateur de réécrire son histoire et d'échapper à l'univocité du sens. La spatialisation des corps

fait ressortir une préférence qui consiste à briser l'espace historique pour célébrer le chant prénatal. Il s'agit de retrouver ce cri premier qui constitue une identité polyphonique. Récupérer l'espace de la mémoire archaïque, est une manière de dire non au père et à Dieu pour restituer la pluralité qui définit la culture marocaine.

Peut-on dire alors que l'identité est du côté de la filiation féminine ?

Certes, dans la M.T., un retour nostalgique au bonheur utérin caractérise l'économie générale du texte. La relation à la mère est rêvée. C'est dire que les retrouvailles avec celle-ci, constituent une sorte de revanche sur la figure paternelle. Autrement dit, tout en soulignant l'importance de la femme, l'union avec la mère acquiert une dimension subversive. Sa sublimation et sa prise de parole au niveau de l'écriture, est en effet une forme de révolte contre le pouvoir patriarcal. Elle a pour conséquence le surgissement de l'inconscient, du fantastique et du mythique. La poétique des contrées, opère ainsi une rupture, un écart vis-à-vis de l'horizon d'attente littéraire et idéologique. La quête identitaire est ainsi indissociable de cette crise, de cette histoire subjective à inventer au delà de toute pensée dualiste. En récusant les binarités, l'écriture chez Khatibi chemine vers l'insaisissable et l'innommable. Dans un mouvement permanent, elle oscille entre les pôles. Ceci entraîne une poétique de l'ambigu qui disperse le sens. Il serait donc erroné de dire que la définition de l'identité se développe

exclusivement dans la sphère féminine. Une ouverture sur l'autre est nécessaire. En outre, le rapport à la mère n'est pas aussi clair qu'on peut le penser. Elle est aussi bien protectrice que castratrice. Ceci explique le retour permanent de l'inceste tout au long du texte.

Cette ambiguïté concerne aussi le corps du colonisateur qui est à la fois l'objet d'amour et d'agression. La peur de la faute se résout à travers le corps de l'occident-femme. Ce flou sémantique et psychologique qui entoure les entités physiques redéfinit sur un mode poétique les termes du rapport de soi à l'autre. Le surgissement du lieu de l'absence passe chez Khatibi par ces intrications topologiques. Ces dernières jouent un rôle fondamental dans la détermination de la dimension socio-culturelle de sa poétique. Le corps-espace de la femme joue ainsi de cette ambiguïté. Il est le support d'une pensée autre qui redéfinit l'identité marocaine par une prise en charge de la pluralité de ses paramètres.

En second lieu, nous avons focalisé notre attention sur la dimension narrative des formes spatiales. Les lieux sont alors analysés à partir de leurs rapports avec les parcours narratifs des personnages.

L'ambiguïté sémantique que nous avons relevée auparavant a constitué notre point de départ. En effet, le choc entre l'espace historique et l'espace mythique laisse apparaître une forme de spatialité hybride. Dans le L.D.S., les transformations topologiques dépendent du

programme cognitif du personnage Muthna. Aussi, la poétique joue-t-elle un rôle fondamental dans la dissolution des frontières. Ceci se solde par le surgissement d'un a-topos qui dépend de l'instance lyrique. Cependant, l'espace peut être reconstitué à partir des paramètres de la verticalité et de l'horizontalité. Déjà analysées dans le précédent chapitre, ces deux dimensions se prêtent à une autre exploitation qui permet de déceler la nature et les enjeux qui motivent les transformations spatiales. L'accès à cet espace hybride (ni dehors ni dedans), nous paraît alors impossible sans l'intermédiaire d'un personnage double. La figure de l'androgynisme qui structure le L.D.S., détermine ainsi la redistribution des formes spatiales.

Dans un premier temps, nous avons fait le tour de quelques analyses de l'androgynisme dans la réception critique au Maghreb. A travers les études de A. Memmes, de A.Tenkoul, de H.Wahbi et de N.Khadda, il apparaît que la figure de l'androgynisme a une double fonction. Sa dimension subversive se manifeste à la fois sur le plan formel et philosophique. La première est le support d'une poétique qui joue de la dualité comme stratégie faisant éclater la linéarité du récit. Elle est le vecteur d'une poésie. La seconde permet à Khatibi, entre autres, de développer un ensemble de questions essentielles liées à l'identité et à la différence, au bien et au mal, etc. Dans cette optique, le flou qui la caractérise devient le support d'un sens à inventer dans les failles du

discours officiel. Contrairement à ces analyses, notre approche porte essentiellement sur la dimension topologique de l'androgynie.

La nature du personnage Muthna, signe d'altérité et de différence, et son ambiguïté identitaire, jouent ainsi un rôle capital dans la détermination des lieux.

Dans un second temps, nous avons analysé les transformations topologiques et la signification de leurs dépendance de la démarche féminine. En s'appuyant sur les topos de Greimas, notre objectif est de voir comment les différents faires de Muthna, figure du mal, en empêchant toute conversion de l'espace paratopique en espace utopique, le transforment en lieu de sanction. C'est dire que l'espace viril (vertical) s'effondre sous l'effet des investigations maléfiques de ce personnage qui se déroulent sur un plan horizontal. Autrement dit, dans l'hybridité masculin/féminin, c'est le féminin qui triomphe. L'asile des inconsolés, lieu sans contours géographiques, se déploie en tant que mouvement vertical. C'est un espace harmonieux, renfermé sur lui-même, où les cérémonies rituelles sont orchestrées par le regard angélique de l'Echanson. Pour briser cet élan ascétique, Muthna joue de l'ambiguïté de son identité. La transformation concerne alors une rupture dans la trajectoire verticale qui est spirituelle. Par l'arrivée de Muthna, l'asile devient désormais l'espace de la déperdition et du démantèlement des corps. Déesse du mal, elle entraîne la destruction de l'asile.

Il en ressort que l'intégration de l'espace dans le parcours narratif de Muthna permet de souligner l'importance de la démarche féminine comme socle d'une tension. En effet, cette dernière, incarnation du mal, de la différence et du dehors, fait de l'ambivalence un levier lui permettant d'opérer une redistribution des espaces. Son irruption dans la secte entraîne son effondrement.

A un niveau plus profond, la signification de ces transformations est tout autre. En effet, le choix de l'instance féminine comme moteur de transition a une double dimension subversive. D'une part, cet investissement permet à la femme qui rivalise avec l'homme, de réintégrer la structure sociale. Dans ce sens, elle remet en question les fondements dualistes du discours théologique qui la soumet à l'autorité du patriarche. D'autre part, l'échec de l'union mystique et la destruction de l'asile, signifie le refus d'un espace clos et renfermé sur lui-même. C'est aussi la mise en scène de la décadence de la société arabomusulmane liée justement à un mode de pensée totalitaire. Si les transformations spatiales engendrent le démantèlement, c'est pour souligner l'inconsolation socio-culturelle des Arabes. Khatibi dit dans ce sens :

" ... l'inconsolation et l'enfermement ne sont pas uniquement l'effet d'un personnage, d'un individu, d'un actant dans une fiction ou dans un texte, dans un récit, entre la vie et la

mort, mais c'est aussi l'expression de toute une culture. C'est l'image d'une culture inconsolée, enfermée sur elle même ".⁸²

L'asile est dans cette optique une métaphore globale qui permet de développer les préoccupations philosophiques de l'auteur. L'écriture chez Khatibi, tend ainsi à saper les vérités admises par une poétique de la négation qui récuse les définitions statiques. L'espace à venir n'est donc ni dehors, ni dedans. Il obéit à une poétique de la contiguïté qui l'ouvre à la signifiante. Le L.D.S. est dans cet ordre d'idées, un récit initiatique. Mieux encore, c'est une initiation à la mutation. La poétique situe toutes les transformations sur le plan des constructions symboliques et non plus référentielles.

Dans A.B., ce protocole poétique de la mitoyenneté concerne l'expérience de la bi-langue. C' est une aventure existentielle qui touche le corps du récitant et sa façon de voir le monde. Aussi, l'entre-deux est ce lieu de l'indicible où les langues se contaminent. C'est une contre-vérité qui enflamme les assises du discours monologique. Dans son ambiguïté, il se donne à lire en tant que lieu d'appel où le je et l'autre sont impliqués dans une démarche de l'intraduisible qui se développe à l'aune d'une poétique dévastatrice.

Dans les textes de Khatibi, nous avons repéré une stratégie de la contiguïté, une osmose entre le sujet, l'histoire et l'espace. Le protocole

⁸² - A. Khatibi, " La différence ou l'inconsolation ", op.cit., p. 25.

poétique de l'écriture qui investit toutes les catégories du récit développe une autre forme de spatialité sans frontières géographiques.

Le recours aux notions de sujet, d'horizon d'attente, de corps, d'habitus..., mettent en scène la dimension subversive de la poétique des contrées. C'est dire que les formes littéraires sont finalement indissociables de l'état du champ. Ces rapports intertextuels déterminent les choix qui sont esthétiques et idéologiques.

Si la " sémiotique concrète ", telle qu'elle est élaborée par Bertrand, nous a servi de socle pour l'analyse du fonctionnement de la spatialité dans les livres de Khatibi, sa mise en situation révèle ses limites. En effet, les textes de Zola se prêtent facilement à l'application de cette théorie. L'abondance des détails à caractère spatial permettent de confirmer cette homologation entre la dimension figurative et la dimension abstraite qui produit un effet " d'iconisation " propre aux textes réalistes. Ce souci de correspondances est inopérant dans un récit lyrique comme celui de Khatibi.

Nous pensons que la théorie de Bertrand reste prisonnière de cette dualité, haut Vs bas, surface Vs profondeur, qui est propre au signe. Sa lecture s'enferme dans un système où tout se tient, où une issue est toujours possible. Bref, elle est victime de la recherche d'un sens. Néanmoins, les outils d'analyse apportés par sa méthode sont d'une importance indéniable. Ils nous ont permis de souligner l'utilité

d'une théorie du sujet et de son histoire dans le fonctionnement de la spatialité dans les textes de Khatibi. Pour saisir l'ampleur de ce phénomène, une étude du rythme est nécessaire.

TROISIEME PARTIE
LE RYTHME

INTRODUCTION

D'emblée, nous pouvons dire que la question du rythme constitue une motivation fondamentale dans l'écriture de Khatibi. Précisons d'ores et déjà, que notre conception ne se situe pas sur un plan formel. Elle s'inscrit dans le cadre d'une théorie du langage intégrant la dimension sociale, historique et culturelle du sujet.

La finalité de notre travail consiste à détecter les différentes caractéristiques du rythme et son mode de fonctionnement dans les textes de Khatibi.

Dans un premier temps, nous allons interroger ce rapport du sujet et de son histoire dans le discours. La théorie de Henri Meschonnic nous paraît dans cette optique d'un apport incontestable. Ses différentes études mettent la problématique du sens et du rythme au coeur de ses analyses. Nous essaierons ainsi de donner un aperçu succinct de cette anthropologie du rythme qui redéfinit les rapports entre les disciplines.

Par ailleurs, au fil de nos lectures, nous avons constaté la rareté des recherches consacrées au rythme chez Khatibi. Nous avons choisi de rendre compte de l'une de ces approches, en l'occurrence celle de Marc Gontard. Notre but sera de mettre l'accent sur les perspectives ouvertes par celui-ci, mais aussi de souligner ses limites.

Dans un second temps, nous tenterons de définir les paramètres de notre optique de travail. Notre objectif est de clarifier le fonctionnement du rythme dans l'écriture de Khatibi. Pour se faire, notre conception se situe du côté de l'organisation du discours par le sujet énonciateur. Il s'agit de savoir comment le rythme peut redéfinir les relations entre la fiction et l'histoire. Comment ce protocole opère-t-il un frayage et un dépassement de la crise historique sur un mode hautement subjectif ?

Chez Khatibi, la pratique du rythme se caractérise par une facture paradoxale. D'un côté, il est une stratégie critique qui se déploie dans la structuration de l'histoire du sujet dans le discours. D'un autre côté, il est traditionnel dans la mesure où il s'ouvre sur l'innommable. Comment ces deux dimensions déterminent-elles l'économie générale du récit ? Quels sont leurs différents stratagèmes et leurs enjeux dans les textes ?

Enfin, l'intégration de l'histoire dans le langage transite à travers le corps du sujet énonciateur. De ce fait, la critique du rythme s'appuie sur la consubstantialité du corps et du langage pour ressusciter cette dimension archaïque de la culture marocaine. Il s'ensuit que le protocole poétique médiatise ce rapport de la vie et de l'écriture. Nous nous intéresserons ainsi aux effets des différentes pratiques païennes sur la détermination de la facture rythmique du récit. Dans le L.D.S., nous analyserons le rôle des exercices mystiques ; la corrélation de la musique, de la transe, de la danse, du chant et de leur impact sur l'intensification du rythme. Aussi, le retour de la parole dans le texte définit-il sa structuration. Deux faits retiendront notre attention, la composition prosodique et l'aphorisme. L'organisation de cette dionysie se développe à l'aune d'une intellectualité sensible où la vie se joue dans la fureur poétique.

CHAPITRE I : Le rythme, sujet, discours et histoire

A travers les différents points traités précédemment, nous avons constaté que la question du sens et du rapport de l'oeuvre à l'histoire est au coeur des préoccupations de Khatibi. Les textes deviennent un lieu de transmutation et de transfiguration où circulent les savoirs philosophiques sous une forme subjective. Tout en exhibant ses ancrages socio-historiques, l'écriture demeure un foyer de jouissance où le lecteur est invité à modifier ses habitudes afin de jouer le jeu de l'invention du sens.

Une théorie du sujet, de l'histoire et de la socialité est donc une alternative permettant justement de dépasser l'impasse par une poétique qui médiatise le rapport entre la fiction et la vie. Dans cette tension, le rythme se donne à lire comme tremplin où le sujet opère un frayage subjectif. Son mouvement dans l'organisation du discours témoigne d'une tentative de réinvention de sa propre histoire dans le langage. Dans cette perspective, l'apport de la théorie de Henri Meschonnic est indéniable.

1 - Compte-rendu de la théorie d'Henri Meschonnic

Les études de Meschonnic sur le rythme mettent la question du sens au coeur de ses préoccupations. Son objectif est de saisir les enjeux du discours dans son rapport au sujet, au social et à l'histoire.

De ce fait, la poétique rythmique déborde les vérités admises et enfermées dans les schémas dualistes de la sémiotique. Dans ce sens, elle est historique, car elle permet justement de se détourner du formalisme et du structuralisme qui sacrifient le sens, le sujet et l'histoire.

Faire du rythme une sorte de mouvement du sujet dans le discours, c'est, en quelque sorte, l'arracher à toute conception sémiotique qui le réduirait à un simple élément formel.

" Le rythme comme sens du sujet est à la fois subjectif et social, sens et histoire (...). Le plaisir est l'organisation de la signifiance par l'intégration du corps et de l'histoire dans le discours ".⁸³

Il en ressort que l'enjeu majeur de la critique du rythme réside dans le réinvestissement de la dimension corporelle du langage. Le déplacement de l'intérêt de la langue au discours, introduit une crise au

sein des systèmes métaphysiques fondés sur le jeu sécurisant des dualismes. L'ouverture de cette faille donne la possibilité d'exploiter tous les paramètres d'une rythmique qui se veut comme une actualisation d'une pratique hautement subjective. Par voie de conséquence, l'intégration du sujet et de son histoire dans le discours fait de la lettre et de la vie les deux facettes indissociables du rythme. Ceci entraîne inéluctablement une écriture fragmentaire où l'essentiel émerge dans l'entre-deux, dans le flottement.

En réfutant toute unité, le rythme se veut une signifiante qui ne peut fonctionner que dans le langage. Par cette poétique critique, il se caractérise par une pluralité sans mesure.

Une définition du rythme est donc, selon Meschonnic, à concevoir en dehors de toute vision traditionnelle fondée sur la régularité. Autrement dit, elle relève de la disposition du discours comme actualisation du sujet. La théorie formaliste qui associe le rythme à l'écart, en favorisant le mètre est donc à dépasser. Le retour de l'oralité dans sa dimension culturelle et historique, dans le texte, ouvre une voie royale à une situation du sens en dehors des chapelles totalitaires. Cette spatialisation du rythme garantit son historicité.

⁸³ - H.Meschonnic, Critique du rythme, op.cit., p.80.

" L'oralité est le rapport nécessaire, dans un discours, du primat rythmique et prosodique de son mode de signifier à ce que dit ce discours. L'oralité est collectivité et historicité ".⁸⁴

Définir l'oralité par le rythme, c'est la sortir de cette conception négative qui l'enferme dans la confusion de l'oral et du parlé. La spécificité du texte dépend ainsi de ce protocole poétique qui double la subjectivité du langage par les virtualités de l'oralité.

L'activité de la lecture coïncide ainsi avec celle de l'écriture. L'historicité du texte poétique est donc garantie par les restitutions des traces et de l'inscription du mouvement du corps comme énergie vitale, historique et culturelle dans le récit.

Mettre le rythme du côté de l'oralité, est une manière de récuser toute conception traditionnelle, sémiotique, formaliste ou structuraliste. Cependant, l'engagement du corps et de son histoire dans l'écriture diffère de toute hypothèse psychanalytique. Cette dernière, en situant le rythme au sein de l'utérus maternel, le réduit à une forme d'irrationnalisation qui détruit son historicité.

La théorie de Freud qui exploite la dimension hystérique du langage, s'enferme dans le piège d'une dualité sémiotique. Elle réduit le rythme à cette fonction d'appel, à une absence et au deuil des traces primordiales.

⁸⁴ - Ibid., p. 280.

" L'oralité serait, non une décharge, mais une charge pulsionnelle maximale. Non une pathologie, comme l'hystérie, mais son inverse. La même force, mais tournée du corps vers le langage au lieu d'être tournée du langage vers le corps. Et ainsi, l'efficacité maximale du langage ".⁸⁵

La psychanalyse fait de la répétition un centre d'intérêt fondamental. Elle se situe ainsi sur le plan de la métrique et de la phonétique. Ceci à pour corollaire l'ignorance du sujet et de son discours. Néanmoins, une écoute réciproque entre la poétique et la psychanalyse s'avère nécessaire.

" La spécificité-historicité d'une écriture situe aussitôt la spécificité-historicité de la poétique, autant par rapport à la psychanalyse qu'à la philosophie ou la linguistique, à la rhétorique, à la stylistique ou à l'histoire littéraire, sa recherche suppose l'implication réciproque du langage, de l'éthique et de l'histoire ".⁸⁶

La critique du rythme travaille ainsi à dépasser les schémas réducteurs, par une stratégie pluraliste qui chemine vers une dialectique du sujet et du social. Elle est donc à la fois subjective et collective. Empirique et anthropologique, le rythme, introduit le risque dans l'écriture. Car il

⁸⁵ - H.Meschonnic, La rime et la vie, op.cit., p. 290.

déborde justement toute vérité. C'est dire que le sens et l'histoire sont les deux facettes solidaires d'un même protocole.

2 - L'approche du rythme chez Khatibi : l'étude de Marc Gontard

Dans le champ de la réception critique, les recherches consacrées exclusivement au rythme dans l'écriture maghrébine sont rares. Le traitement de cette question a souvent été intégré dans des analyses globales où il est un aspect mineur.

L'étude de Marc Gontard se propose d'élucider le fonctionnement de la violence des textes dans l'écriture marocaine. Pour ce faire, il réfute toutes les recherches thématiques, psycho-critiques et socio-critiques qui ignorent les problèmes relevant spécifiquement de l'écriture. Il dit à ce propos :

" Le point de vue critique adopté ici est donc un point de vue fonctionnel. Nous ne cherchons à dégager, ni des signifiés (psychologiques ou politiques), ni des signifiants (c'est à dire des structures pour elles-mêmes), mais, comme l'écrit J.P. Faye : " le sens se tissant " ... ".⁸⁷

En adoptant un point de vue fonctionnel, cette analyse s'intéresse particulièrement aux stratégies formelles déployées par les textes dans

⁸⁶ - *Ibid.*, p. 317.

⁸⁷ - M. Gontard, *Violence du texte. Littérature marocaine de langue française*, op.cit., 1981, p. 25.

leur violence. Autrement dit, elle cherche à accéder au pluriel du texte et à sa signifiante.

L'apport d'une telle approche pour la critique littéraire au Maghreb est incontestable. Néanmoins il est très intéressant de faire ressortir ses limites à travers un seul aspect. Il s'agit de sa conception du rythme dans l'écriture de Khatibi.

Dans le chapitre qui s'intitule : " Khatibi ou le délire exact : le lutteur de classe à la manière taoïste ", Gontard s'intéresse, entre autre, à ce côté "paradoxal" de l'écriture khatibienne. Celle-ci emprunte les " composantes formelles " du Tao-Tö-King qui lui permettent justement une synthèse du poétique et du discours. Ce procédé intertextuel se révèle à travers un ensemble de techniques telles que les structures explicatives et déductives, l'isotaxie, le syllogisme, l'oxymore et l'approche de l'innommable. La forme poétique naît alors de l'association de l'ensemble de ces paramètres. Ainsi, le rapport à l'écriture est hautement narcissique et érotique. C'est un espace de jouissance.

La récurrence et la connotation sont les deux caractéristiques majeures qui mettent en relief cette esthétique des mots.

Sur le plan lexical, Gontard met en évidence les " lois d'engendrement et de distribution " qui déterminent son organisation. La multiplication

des mots " giratoire " et " vibratoire " constitue la structure matrice à partir de laquelle s'engendrent les autres transformations lexicales dont la cohérence est assurée par les " opérations pragmatiques ".

" La transformation pragmatique, on s'en souvient, travaille le texte à un niveau intermédiaire entre le son et le sens (niveau phono-sémantique). C'est une composante cachée de l'écriture mais fortement génératrice dans la mesure où elle préside à la distribution de phonèmes récurrents valorisés ".⁸⁸

Certes, les procédures détectées au niveau lexical et phonétique sont opérationnelles et pertinentes dans l'écriture de Khatibi. Pour démontrer leur fonctionnement dans le texte, Gontard situe la cohérence à un niveau médian entre le son et le sens. Ainsi, nous assistons à un glissement progressif vers une structure binaire.

L'inscription de la signifiante dans un espace intermédiaire entre le son et le sens, la dénotation et la connotation, est une conception dualiste propre aux formalistes. Autrement dit, elle est réduite au signe. Aussi, cet entre-deux devient-il le lieu de l'inconscient.

" Saussure y prévoyait (niveau phono-sémantique) une sorte de signe cabalistique : la présence d'un nom divin

⁸⁸ - Ibid., pp. 96-97.

disséminé dans les sonorités du poème ... Après l'évidence de sa méprise, on peut penser qu'il s'agit là d'une manifestation de l'inconscient, actif au niveau de l'écriture ".⁸⁹

L'objectivisme et le rejet de la psycho-critique tant recherchés par Gontard sont ici trahis par un désir de sémantisation qui met la signification du côté de la psyché. Ceci est corroboré par cette association des phonèmes VG issus de la structure de référence " vibration/giratoire ", à des connotations purement érotiques : " vagin ", " vierge ".

Il en ressort que le postulat du polymorphisme de l'écriture de Khatibi, se traduit contradictoirement par une simplification qui réduit l'expressivité à un sens unique. De ce fait, Gontard opère une sorte de phallogocentrisme de la pulsion qu'il associe à un son. En jouant sur le binarisme propre à la sémiotique, cette lecture psycholinguistique ne donne aucun moyen de vérification de cet amalgame de la signifiante et des vibrations expressives du texte. Malgré l'importance des procédures auxquelles elle s'intéresse, elle tombe dans le piège d'une métaphysique du langage aristotélicienne. Faire de la redondance expressive du sens une forme de signifiante est une acception formaliste qui s'inspire du mimétisme Mallarméen et que la stylistique met au coeur de ses débats. Par ailleurs, le rythme de l'écriture se

⁸⁹ - Ibid., p. 97.

situé, selon Gontard, au niveau des battements et des vibrations. Sa définition est ainsi primitive et traditionnelle.

Son analyse de l'enjeu de " l'hyper-écriture " dans Le livre du sang, ne fait que consolider cette hypothèse. Cette expérience qui est incontestablement fondamentale dans l'écriture de Khatibi, est située uniquement sur un plan formel.

Gontard écrit dans ce sens :

" ... il nous faut tout d'abord définir cette notion d'hyperécriture que nous utiliserons ici. Il s'agit d'un ensemble de procédures formelles par lesquelles la communication subit une médiation ".⁹⁰

Nous n'allons pas retracer l'ensemble de ces éléments. Seul le rythme retient notre attention.

Lieu de signification, l'hyper-écriture, par sa dimension mimétique, fonctionne comme un simulacre. Le poétique chez Khatibi se caractérise par son aspect " incantatoire " qui simule les pratiques rituelles mystiques.

" Au niveau syntaxique, on notera au moins deux systèmes de type isotaxique. Le premier se manifeste par la duplication qui constitue ce que le groupe Mu appelle un

" proto-rythme ". Or chez Khatibi, les duplications ne sont pas isolées mais constituées elles-mêmes en séries. Ce qui aboutit à des suites où se recrée une sorte d'équivalence syntaxique d'un rythme primitif comme celui du spondée ".⁹¹

S'appuyer sur la théorie du groupe Mu est une conception qui intègre le rythme à une théorie métrique ignorant le fondement du sujet dans le texte. Il est certain que les duplications et les structures anaphoriques participent à la poétique rythmique de l'écriture de Khatibi. Cependant, réduire leur effet à un simple rythme primitif, renforce ce dualisme du signe que nous avons signalé auparavant. Ceci apparaît clairement à travers cette redondance syllabique propre au spondée qui entraîne le rythme dans une sorte d'abstraction. La structure anaphorique obéit selon Gontard à un chiffrage qui met le " quasi-rythme " dans le nombre 3 et le " rythme véritable " dans le nombre 6. Ceci met en exergue, encore une fois, cette dualité propre au signe entre le pair et l'impair.

" L'autre système isotaxique réside dans la structure anaphorique de l'écriture où la fréquence itérative varie de 3 à 6, c'est - à - dire qu'elle se situe entre le " quasi-rythme " et le rythme véritable, selon la nomenclature du groupe Mu ".⁹²

⁹⁰ - Ibid., p. 101.

⁹¹ - Ibid., p. 110.

⁹² - Ibid., p. 111.

On peut multiplier les exemples, et on s'aperçoit que l'analyse de Gontard soulève effectivement un ensemble de points très fonctionnels dans l'écriture de Khatibi. Ses apports sont incontestables dans l'évolution de la réception critique au Maghreb et au Maroc en particulier.

Néanmoins, les procédures de l'hyper-écriture traitées plus haut sont enfermées dans une structure binaire qui limite leur opérationnalité.

De ce fait, nous assistons à une confusion du mètre et du rythme. Son analyse est entraînée dans une sorte de métaphysique du langage qui emprisonne le rythme dans le comptage syllabique et qui prend pour socle les vibrations, voire ce que Meschonnic appelle " les bases pulsionnelles de la phonation ".

Il en ressort que la définition du rythme chez Gontard, malgré une recherche affichée de la signifiante, est entravée par une sémantisation simpliste. Elle est primitive.

Une théorie du rythme ne doit pas se placer uniquement sur le terrain formel. Sa spécificité consiste à prendre en compte ce mouvement qui associe de manière incontournable le sujet, le discours et l'histoire.

Car, comme le souligne Henri Meschonnic :

" Le formalisme et le subjectivisme se tiennent l'un l'autre comme les deux bouts du signe. La métrique en est un .

Mais il suffit d'étudier un discours, pour déplacer l'expressivité.

La remettre dans la signifiante ".⁹³

Comment l'écriture de Khatibi intègre-t-elle ce déplacement ? Quelles sont ses conséquences sur l'organisation du rythme ? Enfin, comment celui-ci implique-t-il l'inscription de l'histoire du sujet dans le discours ?

⁹³ - H.Meschonnic, La rime et la vie, op.cit., p. 629.

CHAPITRE II : Le mouvement rythmique dans l'écriture de Khatibi

L'étude d'Abdallah Memmes est une tentative de dépassement des limites de l'analyse de Gontard. Mais elle reste prisonnière de ce dualisme du signe. Dans son ouvrage consacré à L'écriture de la dualité⁹⁴, il ne fait que déplacer le problème en inscrivant dans les signifiés ce que Gontard place dans les signifiants. En cherchant à surmonter le décalage entre les procédés de l'écriture et le contenu thématique, il renforce ce binarisme qui enfreint l'importance des perspectives ouvertes. D'ailleurs, il s'en aperçoit lui-même quand il dit à propos de la parodie qui lui semble plus opérante que la simulation :

" ... ce qui déplace quelque peu le problème et conduit nécessairement à examiner le genre de rapport que le texte, à

⁹⁴ - A.Memmes, Abdelkébir Khatibi, l'écriture de la dualité, op.cit.

partir de ces procédés, cherche à instaurer avec le corpus mystique ".⁹⁵

Au formalisme de Gontard, Memmes oppose une sociologie des formes qui fait l'économie de la théorie du sujet dans l'organisation du discours. Sans vouloir nous étendre sur ces deux approches, car tel n'est pas notre objectif, signalons qu'elles mettent en scène des éléments fonctionnels dans l'écriture de Khatibi. Néanmoins, le rythme du sujet dans son rapport à l'histoire et au discours reste le grand absent de ces deux théories.

Dans Violence du texte, Gontard soulève un phénomène qui peut servir justement de point d'attaque pour l'analyse du rythme dans les textes de Khatibi.

" Oeuvre para-doxale donc, dans la mesure où elle entend lutter contre tout étouffement doxologique, fut-il de gauche ou de droite ... Oeuvre poétique, car la démarche de Khatibi, quelqu'en soit la rigueur, s'annexe les voies de l'imagination et du plaisir verbal ".⁹⁶

⁹⁵ - A.Memmes, Signifiante et interculturelité (dans les textes romanesques de Khatibi, Meddeb et Ben Jelloun). Essai d'approche poétique, op.cit., p. 142.

⁹⁶ - M.Gontard, Violence du texte, op.cit., pp. 80-81.

Comment le rythme, dans une pratique paradoxale propre à l'écriture de Khatibi, peut opérer un frayage subjectif dans ce dilemme de la fiction et de l'histoire.

1 - Une pratique rythmique paradoxale

Le rythme chez Khatibi est pris dans une situation paradoxale. Il est à la fois une organisation de l'histoire du sujet dans le discours et un lieu d'appel où l'inconnu travaille l'économie générale du récit. Pour élucider son fonctionnement, la complémentarité de différentes disciplines : sémiotique, psychanalytique, anthropologique, ..., est nécessaire.

En effet, le dialogue avec la psychanalyse permet de saisir cette dissymétrie entre le nommé et l'innommé. Cet échange s'opère à partir d'un espace syncrétique où le rythme active cette " archéologie du corps " et de la trace qui déborde toute dualité.

L'état du sujet dans le langage reflète une crise à appréhender non pas comme une fin négative mais comme promesse, comme élan vers l'innommable. Ce saut subjectif reste attentif à cette profondeur mythologique de l'identité d'un Maroc archaïque. Le langage chez Khatibi est traversé par ce qu'il appelle " la dionysie du Maroc " que seul le rythme peut intégrer. La traduction à l'oeuvre dans le texte entretient alors un lien privilégié avec l'espace maternel. Dans la préface de Violence du texte, Khatibi dit :

" Je ne vous suis pas du tout sur la question de la psychanalyse que vous écartez si allègrement. Je dirai même que cette littérature est un bon terrain d'investigation pour elle, dans la mesure où l'écriture est une traduction du corps, de l'inconscient et du désir. Traduction où vient ici se greffer le bilinguisme, déclaré ou non. Débat immense sur lequel la linguistique (y compris la socio-linguistique) achoppe très sérieusement ".⁹⁷

Dans cette dialectique de la fiction et de l'identité culturelle, les textes de Khatibi activent des stratagèmes de négativisation qui intègrent dans le même élan, le politique, le philosophique et le poétique.

La crise du sens, la démolition des genres, la féminisation de l'écriture, sont autant d'éléments qui constituent les marques du sujet. La pensée de la marge qui redéfinit le rapport à l'histoire et qui passe à travers des médiations formelles hautement subjectives se solde par un certain malaise chez les lecteurs de Khatibi.

Le protocole poétique est un procès qui met en place des détours qui permettent de retrouver les traces les plus archaïques. L'usage de la parabole est l'une des procédures rythmiques qui témoignent de cette organisation du discours par le sujet.

⁹⁷ - A.Khatibi, Préface à Violence du texte. La littérature marocaine de langue française, op.cit., p.8.

a - L'usage de la parabole

Selon le Petit Robert, la parabole est " un récit allégorique sous lequel se cache un enseignement " ou encore " parler d'une manière détournée, obscure ".

Sur un plan linguistique, nous constatons que les termes " allégorie ", " cacher ", " détourner ", " obscure ", constituent les caractéristiques majeures qui soulignent le flou de cette procédure. C'est dire que celle-ci exige un certain transport de l'esprit pour saisir le sens.

Dans la partie consacrée à la problématique des genres, nous avons souligné la cohabitation du romanesque, de l'essai et de la fable au sein d'un même récit. En outre, les textes de Khatibi entretiennent des rapports incontestables aussi bien avec le Livre Saint qu'avec l'imaginaire païenne arabo-musulman. Le choix de la parabole comme technique d'écriture trouve ainsi sa justification dans cette double appartenance. Elle fait partie intégrante de la structuration de la vie sociale de la société musulmane.

Dans son analyse de la mise en ordre des idées chez Al'Hallaj, Louis Massignon souligne justement cette dimension sociale de la parabole. Pour lui, elle part à la recherche :

" ... d'un rapport indéterminé (...) d'une proportionnalité hypothétique esquissée entre les deux faits considérés. La parabole propose l'explication réelle d'un sens figuré ; c'est

l'inverse de la métaphore : un adjuvant à la réflexion, une adéquation soudaine de l'idée au réel ; une intégration, une vivification spirituelle. C'est par une espèce de transport, *tajâwuz*, qu'elle incite à passer du sens figuré au sens propre, de l'image à la réalité ; transfigurant le sujet pour qu'il se consume en son objet. Elle part d'une distinction qu'elle sait réelle, pour proposer une identification, une union à réaliser ".⁹⁸

La parabole implique ainsi un transfert, une transmutation et une transformation d'un état à l'autre. Chez Aristote, elle relève du domaine de l'invention. C'est une manière de démontrer qui repose sur la ressemblance et la similarité. Elle correspond ainsi à un raisonnement analogique. Cependant, une confusion concernant le rapport de la parabole à l'allégorie reste à clarifier. Pour le Littré : " Parabole : Allégorie qui renferme quelque vérité importante ". Les deux termes sont envisagés dans un rapport synonymique. L'allégorie est un terme générique, alors que la parabole est le propre des Livres Saints. Cette dernière apparaît ainsi comme une sous-catégorie de l'Allégorie au sens général. C'est le cas par exemple de la définition de Joseph Courtès qui s'appuie sur une ressemblance entre deux isotopies figurative et thématique mises en parallèle dans un même discours ⁹⁹. Dans son article " Parabole, allégorie et métaphore ", Michel Le Guern

⁹⁸ - L.Massignon, La passion de Hallaj, Paris, Gallimard, 1975, p. 98.

clarifie les différences entre les deux termes sur les plans sémantique, pragmatique, la forme de l'expression et l'organisation syntaxique. La première distinction à faire concerne l'usage des marques formelles. Les outils de comparaison " comme ", et " semblable à " sont, selon lui, utilisables dans les paraboles, tandis que les allégories ne le permettent pas. Mais le vrai critère distinctif réside dans l'organisation logico-sémantique. Le récit parabolique, contrairement à l'allégorie renvoie directement à la réalité. Il est présenté comme une " histoire vraie ".

" L'allégorie n'est vraie que par rapport à ce qu'elle représente, alors que la parabole est vraie par elle-même, indépendamment des vérités qu'elle sert à signifier ".¹⁰⁰

Au niveau de leurs fonctions, l'allégorie sert à la mise en forme des idées, alors que la parabole vise l'indicible. Cette dernière introduit sur le plan des structures narratives, une modification et un changement d'état. C'est dire qu'elle repose sur " le procès " et non sur les termes de la similarité.

La force poétique de l'écriture chez Khatibi tient entre autres à cette révélation de l'inconnu comme principe philosophique du récit

⁹⁹ - A.J.Greimas et J.Courtès, op.cit.

¹⁰⁰ - M.Le Guern, " Paraboles, Allégorie et métaphore ", in : Parole - Figure - Parabole, Presse Universitaire de Lyon, 1987, p.30.

parabolique. L'histoire subjective du sujet qui est en devenir s'appuie sur une vision de la réalité indissociable de ce que Henri Morier appelle une " matrice " à récupérer ¹⁰¹.

En interrogeant cette notion de détour, nous tenterons d'analyser les techniques et le type de paraboles déployées par l'auteur comme caractéristiques fondamentales de la production du rythme.

b - Le rythme : une histoire du sujet dans le langage

La parabole, comme récit démonstratif, est une marque du sujet dans le discours. Dans ce sens, elle est mise en scène d'une condensation de symboles qui, par la force de l'énonciation, médiatise le rapport de l'histoire et de la fiction. Dans l'écriture de Khatibi, les différentes paraboles achoppent sur un état de crise du sujet, de la pensée et de l'histoire dans une sorte de spatialisation des signes. Le rythme est dans cette optique, non pas uniquement une question de jouissance dans les mots, mais aussi une inscription du sujet, de ses origines et de son histoire dans le langage. Il est donc indissociable de cette recherche indispensable de l'essence de chaque écriture. Chez Khatibi, ce point de repère prend la forme d'une parabole rythmique qui épouse un ensemble de références qui renvoient à la matrice centrale. Cette notion de détour impliquée par la parabole constitue alors une sorte d'apanage. Autrement dit, elle introduit un processus de transfert à travers le regard du sujet qui se rapporte immanquablement à cette

¹⁰¹ - H.Morier, Dictionnaire de poétique et de rhétorique, Paris, P.U.F., 1961.

matrice. Chant primordial, celle-ci engendre une thaumaturgie poétique se transmettant d'abord comme rythme. Il est donc essentiel de voir que les préoccupations philosophiques du sujet empruntent non pas des appareillages anecdotiques, mais somme toute une stratégie rythmique de la parabole.

Par la multiplication des zones d'ombre, le rythme parabolique met en crise la question du sens. Marc Gontard postule à propos du " même " dans Le livre du sang :

" Au lieu de se développer selon une logique narrative conventionnelle, où le sens résulte d'une progression vectorielle de l'intrigue, Le livre du sang se constitue en " discours du même ", les paraboles successives venant recouvrir l'anecdote matricielle ".¹⁰²

Il s'ensuit que le gommage de l'histoire est corollaire d'une conjonction de symboles se rapportant à l'espace arabo-musulman et qui dissimulent la dimension référentielle. Cette dernière se rapporte à une série de dualités telles amour/anéantissement, origine/effacement, identité/différence, etc. C'est dire que la matrice se réduit chez Gontard au seul paramètre autobiographique. C'est d'ailleurs ce que lui reproche Memmes qui a tenté d'élargir cette notion. Il dit dans ce sens :

¹⁰² - M.Gontard, op.cit., p. 105.

" Le critique pense que ce qui tente de se dissimuler derrière ces différentes paraboles que le texte met en oeuvre, c'est la " référence autobiographique " réduite ici aux seules relations auteur - dédicataire. Or, il nous semble que les rapports de l'auteur avec les questions et les problèmes artistiques et linguistiques en tant qu'ils nous renseignent sur sa situation culturelle et sa pratique de l'écriture, doivent être inclus dans ce domaine ".¹⁰³

Nous pensons que cet élargissement de la problématique modifie de peu la perspective de Gontard. De ce fait, nous restons dans le cadre d'un système dualiste (signifiant / signifié) prisonnier de la sémantisation simpliste. Car, si les paraboles mettent certainement en jeu les préoccupations philosophiques de l'auteur, elles se transmettent d'abord et essentiellement en tant que rythme du sujet dans le langage. La crise culturelle, historique et linguistique est suffisamment battue et débattue pour qu'on n'y revienne encore une fois. Au contraire, il faut se positionner dans une perspective critique du rythme comme organisation de l'histoire du sujet dans le discours. Cette conception va de pair avec une dimension psychanalytique se rapportant essentiellement à la question de la généalogie.

¹⁰³ - A.Memmes, Abdelkébir Khatibi, l'écriture de la dualité, op.cit., pp. 58-59.

Ce raisonnement fait de la parabole rythmique un frayage permettant d'exprimer les préoccupations du sujet.

L'écriture chez Khatibi emprunte une procédure de transfert qui entraîne le franchissement des seuils au-delà desquels se réalise une écoute de la rythmicité du chant prénatal. C'est dire que toutes les réflexions de Khatibi se ramènent à une instance hautement subjective. Sa poétique déjoue ainsi toute inscription à côté des problématiques socio-historiques et culturelles. Au contraire, elle les traverse de bout en bout pour aboutir à des questions proprement fictionnelles. Ainsi, les diverses paraboles relatives à l'identité et la différence, à l'union des contraires, à l'androgynie, au bilinguisme, ..., ne sont pas des fins en soi. Elles sont, à notre sens, liées à une matrice globale qui est celle d'un modèle coranique. La crise du sujet dans l'écriture de Khatibi, est indissociable d'un certain inconfort de la pensée qui se débat à la fois pour et contre ce qui constitue son essence même. Toutes les questions traitées subjectivement par Khatibi se rabattent sur le même noeud qui devient de ce fait l'origine de l'écrit. Dans le L.D.S., à titre d'exemple, le sujet s'inscrit dans le langage à travers une allégorie du flottement et de l'oscillation entre le désir de brûler toute fondation et la souffrance d'un exil en dehors de toute généalogie.

L'étude de Beïda Chikhi consacrée justement à ce rapport de l'écriture à l'histoire nous paraît judicieuse. Elle dit à propos de cette question du Livre :

" Le rapport au Livre sacré, la Bible ou le Coran, ne devient véritablement intéressant que lorsqu'il est appréhendé comme centre diffuseur de culture, d'histoire, de forces mettant en jeu le moment initial de l'écriture, lui assignant une direction, celle-là même que prend l'écrivain, créateur d'un livre, tout comme dans la problématique jabésienne où tout livre se partage entre l'origine et la répétition de cette même origine perdue, où tout livre est à la fois une trace et son effacement, où tout livre relate la douleur de la perte de sa propre origine et fait de l'écriture un " acte vain ", un " cri vain que l'on pousse pour fuir sa peur " (E.Jabès) ".¹⁰⁴

Dans ce jeu de la perte et de la restitution de la trace, c'est le rythme qui est affecté. L'état du sujet participe alors à l'aventure du langage. Dans cette tension entre la redynamisation d'un fond mythologique et l'enchaînement du corps par les signes théologiques qui le fondent, le rythme devient chez Khatibi une issue incontournable. La question identitaire se résout alors dans la joie et la douleur des expressions

¹⁰⁴ - B.Chikhi, Maghreb en textes. Ecriture, histoire, savoirs et symboliques, op.cit., p. 59.

heureuses. Mieux encore, dans la disparition dans la tribu des mots / maux. C'est dire qu'elle subit un traitement poétique.

L'une des allégories les plus explicites et qui est détournée de son sens premier est justement la légende d'Abraham. Sous un éclairage purement intelligible, elle sert d'échafaudage à la verbalisation de la question fondatrice de la nomination. Dans A.B., la bi-langue est ce lieu de la traduction où se tisse une pensée-autre dans le trouble des mots qui fait du nom propre l'enjeu majeur du récit.

Le corps du sujet est scellé par cette dimension symbolique du nom qui renvoie incontestablement au même point de rattachement. La traversée de celui-ci est une épreuve semée de souffrances. Ce qui est intéressant ici, ce n'est pas la seule indication autobiographique que recèle cette légende. Ceci est devenu un leitmotiv repérable à travers tous les textes de Khatibi. Dans la M.T., il dit par exemple :

" Raconte une belle histoire où je te tue : Je suis né, j'aurai été né sous le signe du sacrifice expiatoire. On le redira, le jour de ma naissance (1938) est le jour même de l'Aïd el Kébir, fête commémorant le sacrifice d'Abraham : de là mon prénom Abdelkébir, serf du Grand, esclave de Dieu. Le Patriarche a doublement signé mon enfance, par le nom et la circoncision. Je fus sacrifié en venant au monde, et ma tête fut,

en quelque sorte, offerte à Dieu. L'ai-je jamais retrouvée au-delà de tout destin métaphysique ? ". (p.10)

L'important est donc cette coïncidence de la vie et de la mort dans une double naissance à la fois au monde et à l'écriture. Les mots reviennent inlassablement sur ce lieu de l'inscription. La rupture de l'esclavage et de la soumission à la loi de l'unique engendre ainsi une pensée de la marge. Le sujet retrouve alors par le contre-sacrifice, la liberté de sa frappe et la joie douloureuse d'une re-naissance dans la tribu des lettres. Le récitant d'A.B. dit à ce propos :

" Il parlait, hors du Livre, en une expérience nouvelle, qui inspirait son corps par un ébranlement nerveux, une densité hallucinante. Il s'opposait à lui-même, se détruisait dans la fin du Livre, au-delà de tout texte, dans l'insolence d'une vérité folle ". (p.45)

Le détournement des enjeux de cette épreuve de sang, a pour conséquence le débordement des lois patriarcales pour le seul chant du visible. Beïda Chikhi analyse fort bien le rôle de ce jeu de la vie et de la mort, de l'absence et de la présence dans la liquidation du Sacré.

" Entre mort et vie, et dans la multiplication du Livre, la modification des postures de l'écrivain ne dépend que du

parcours du Livre de dieu et du désir de l'écrivain d'être ou de n'être pas un écrivain ; de son entrée, de sa sortie, de sa parole dans la parole de l'autre. Ce parcours se dédouble dans la syntaxe du corps-texte d'Amour bilingue de Khatibi, parcours souterrain qui repose constamment la même question, celle de la séparation par la bi-langue, c'est-à-dire par le pouvoir du rythme accéléré de la traduction en marche de l'être bilingue ".¹⁰⁵

Outre la dimension psychanalytique du sacrifice et de la séparation, qui est d'ailleurs pertinente, la présence du sujet et sa fonction d'organisateur et de structurateur d'un fond symbolique nous paraît fondamentale dans l'optique de notre travail.

En effet, la légende d'Abraham est un support médiateur. Toutes les allégories explicites ou implicites traitées dans l'ensemble des textes se ramènent à ce même foyer. Aussi, sont-elles une simple description ; des détails d'une idée centrale qui est celle de la traversée du Livre.

L'essence de l'écriture khatibienne réside ainsi dans cette rationalisation de la mythologie comme composition allégorique. Nous pensons ici au mythe des Mille et une nuits, à l'androgynie, à Orphée, ... etc. L'explication de ces différents mythes permet à Khatibi de restituer un souffle prénatal qui dynamise la rythmicité de ses récits.

¹⁰⁵ - Ibid., p. 64.

Aussi permet-elle la mise en place d'une conception subjective de l'histoire à venir qui est indissociable d'une matrice. Le monde est ainsi en devenir. De ce fait, le rythme chez Khatibi naît d'un procès parabolique qui associe dans le même parcours le sujet et son histoire. Pour mieux élucider ce processus, nous nous attachons à l'analyse d'un extrait d'A.B.

" Jamais, il ne serait abandonné à ces épreuves (...).
Oui, un simple cheminement, sans aucun progrès assuré ;
pensées si minimes, si fragiles ". (pp. 43-46)

D'emblée nous pouvons dire que ce texte met en scène cette parabole de la matrice que nous avons signalé auparavant. Notre objectif est de montrer d'abord comment le sujet participe à l'organisation de ce discours parabolique. Ensuite, quelles sont les stratégies déployées et qui déterminent la rythmicité du récit ?

Dès l'entrée du texte, nous constatons que celui-ci est partagé par deux isotopies. La première est d'ordre théologique alors que la seconde relève de ce que nous appelons la procédure de désacralisation. Toutes les deux reflètent la dualité du monde sacré et du monde profane.

Il est tout à fait intéressant de prendre cet extrait par sa fin. Il s'achève, non pas sur une leçon morale, mais plutôt sur une sorte de conclusion

qui met l'accent sur le cheminement d'une pensée fragile entre ces deux isotopies :

" Il s'imaginait plutôt comme un détour d'être, un désaxement émotif de la langue, voix parmi d'autres. Oui, un simple cheminement, sans aucun progrès assuré ; pensées si minimes, si fragiles ". (pp. 45-46)

Le doute de la fin rejoint ainsi le trouble du début qui constitue le catalyseur incontournable du récit.

Le traitement du mythe fondateur du nom propre met en jeu un protocole paradoxal se soldant par un choc qui, par un effet à rebours, devient à son tour un enjeu fondamental provoquant la rythmicité du récit.

" Oui, il se rappelait le souffle coupé de son prophète et la voix impérative de l'archange : Récite. A ce récit, il devait consacrer sa lutte avec son propre nom. Le Livre ! Le Livre ! Promesse d'une vie céleste, que son imagination d'enfant rêvait si paresseusement, si naïvement. Oui, tous les attributs divins en un seul, dans les parchemins en un seul, toute la parole dans l'adresse à l'Unique ". (pp. 43-44)

Le nom propre porte les stigmates d'un souffle, d'un ordre et d'une parole autoritaire. C'est ce qui enchaîne le sujet à son origine mythique. La primauté de l'Un s'érige ainsi en un sens-vérité complexe et incompréhensible. En luttant contre son propre nom, le récitant d'A.B. se débat contre ces lois invisibles qui ont marqué à jamais son corps. La question de la nomination s'inscrit alors autour d'une réalité symbolique. C'est dire que la première isotopie référentielle dépend de cette conjonction du nom et du symbole. Elle est contextuelle.

" Il s'initiait à la lecture par l'autorité du Nom et de l'Unique. Là où il s'irritait, il était vite rappelé par la voix de l'archange. Un tel rappel l'avait confronté, très tôt, à la question de son nom, dans la hiérarchie des anges et des hommes en prière ". (p.44)

Le rapport au Livre origine relève ainsi d'une stratégie d'incorporation qui annexe l'être à une fondation. Elle est ainsi définitive dans la mesure où elle permet l'attribution d'un prédicat au récit annexé qui vient se greffer sur le premier. D'où le développement d'une isotopie parabolique qui se chevauche avec l'isotopie référentielle.

Si le mythe fondateur joue un rôle médiateur et conciliateur entre l'être et le créateur, le discours parabolique est, quant à lui, contestataire.

Dans son article consacré au rapport de la parabole au mythe, Geert Hallback dit à ce propos :

" La parabole est un genre narratif qui joue sur le paradoxal, cela est démontré suffisamment par les paraboles modernes de Kafka et de Brecht. La parabole est un récit paradoxal qui doit bouleverser l'attente des destinataires ; l'art parabolique est donc de faire accepter aux destinataires ce bouleversement ; mais structurellement c'est le bouleversement lui-même qui est en jeu ".¹⁰⁶

Chez Khatibi, le protocole parabolique permet de dévoiler les paradoxes inhérents au discours mythique de l'Unique. Pour se faire, il emprunte la notion de " destruction " de Derrida pour en faire l'élément moteur de son écriture. La traversée du Livre pour aller à la trace des livres, passe par un " récit à rebours " qui dénonce l'unicité de la morale théologique. La rencontre des deux isotopies a pour conséquence la naissance d'un choc subversif producteur de rythme. Celui-ci est corollaire d'une pensée qui mobilise les principes du vide et de la folie situant l'écriture en dehors de toute généalogie.

" Il parlait, hors du Livre, en une expérience nouvelle, qui inspirait son corps par un ébranlement nerveux, une densité

hallucinante. Il s'opposait à lui-même, se détruisant dans la fin du Livre, au-delà de tout texte, dans l'insolence d'une vérité folle ". (p.45)

Il en ressort que Khatibi exploite cette question de l'origine mythique pour la transformer en une frontière ; en un " laboratoire de travail ". Dans ce sens, il ne se contente pas d'affronter deux idées contradictoires, il fait le choix du rythme qui déborde les binarités schématiques et stériles. Il faut donc traverser le Livre, le graviter afin de se transformer soi-même en Livre de survie. Cette épreuve exige le sacrifice de celui qui s'y engage.

" Epreuve de sang. L'Unique exigeait un sacrifice, alors qu'il pensait, lui, être ce parjure qui niait ce sacrifice, se débordant par une négation infinie ". (p.45)

La poétique de la négation n'efface pas la trace qui habite le corps. Elle la déplace dans une lecture désacralisante qui en fait un paradigme de la rythmicité du récit qui la porte / la déporte au-delà de tout fondement. L'écriture poétique devient alors indissociable de ce sacrifice. Khatibi dit à ce propos :

¹⁰⁶ - G.Hallback, " La parabole : le mythe déconstruit ", in : Parole - Figure - Parabole, op.cit., p. 142.

" Il faut séparer le nom propre du nom d'Allah et de ses attributs. Cette séparation entre le lisible et l'illisible, la voix et l'écrit, le visible et l'invisible, entre la signature blanche et le sacrifice du nom, la survivance et la transfiguration du nom, cette séparation travaille de bout en bout le message prophétique ".¹⁰⁷

Comment le sujet organise-t-il ces isotopies au niveau discursif ?

Signalons tout d'abord que Khatibi met ici en scène une figure mythique - la légende d'Abraham - qui permet la familiarisation de son lecteur d'un point de vue culturel.

Par ailleurs, le récit parabolique jouit d'une fonction de distanciation dans le texte. Il introduit un écart sémantique entre les deux isotopies. Celles-ci obéissent à un principe analogique. En effet, dans le discours annexant, il y a identité. La dimension autobiographique coïncide avec le Livre-origine. Quant au discours annexé, la dissidence du sujet entraîne la différence. Aussi, le discours parabolique fournit un ensemble de lexèmes qui métaphorisent la matrice. Les allégories résultent de cette correspondance.

Nous pensons que les questions de l'amour/mort, de la dualité, de l'inconsolation, ..., se ramènent à cette matrice englobante qui les conditionne. Dans ce sens, les paraboles chez Khatibi ne se réduisent

¹⁰⁷ - A.Khatibi, Penser le Maghreb, op.cit; p. 36.

pas à de simples thèmes. Elles se situent au niveau du langage comme modèle de raisonnement opéré par le sujet. Elles se distinguent des autres figures non pas par leur statut, mais par la façon de détourner la matrice. La vraie différence est alors d'un ordre " logico-sémantique ". Ceci rejoint l'idée de Michel Le Guern à ce propos :

" L'allégorie sert à dire ce que les sens ne peuvent pas appréhender directement, et que l'imagination ne peut pas se représenter, sous une forme qui donne prise à l'activité des sens et à celle de l'imagination ; elle sert à donner corps aux idées, en mettant l'imagination au service de l'intellect ; elle met à la portée de l'imagination ce qui, de lui-même, serait à la portée du seul intellect. Quand à la parabole, elle sert à dire l'indicible, c'est-à-dire ce qui échappe à l'intellect tout autant qu'aux sens et à l'imagination. La parabole, de par sa fonction, est donc absolument irréductible à l'allégorie ".¹⁰⁸

Dans l'optique de notre travail c'est la dimension de dissidence du récit parabolique qui est opérationnelle. Le rythme naît alors de ce cheminement qui va de la parabole à l'isotopie matricielle. Autrement dit, il ne se situe plus sur un plan formel. Chez Khatibi, il est une marque du sujet dans son rapport à l'histoire. Vecteur de rythmicité, le

¹⁰⁸ - M. Le Guern, op.cit., p. 31.

protocole parabolique ne vise pas la saisie d'un sens, mais sa transformation.

Cependant, le sujet est surdéterminé par ce cri prénatal qui donne ces caractéristiques aux paraboles. Entre le désir de la négation et la force de l'enracinement, le récitant se retrouve dans une situation d'exil. Cette crise subjective devient paradoxalement un motif de l'écriture poétique. Mais les paraboles khatibiennes dotées de prédicats relevant de la matrice, ne se réduisent pas à un simple mimétisme. L'exemple des aphorismes est très pertinent. Nous y reviendrons ultérieurement. Le rapport de la parabole à la matrice est réciproque. L'un éclaire l'autre. C'est dire que le rythme comme organisation textuelle par un sujet énonciateur se situe sur le plan de la transformation sémantique. Dans le texte d'analyse sélectionné, ce phénomène réside dans le passage d'un contrat d'obéissance à un contrat de dissidence. Le non respect et la rupture entre les deux instances engendre une crise de sens qui s'appuie sur des figures déviantes telles la folie et l'ange ¹⁰⁹. Le protocole poétique khatibien joue sur l'enchevêtrement du récit matriciel et de la parabole, ce qui se solde par une ambivalence sémantique. Cette ambiguïté du sens est un fait du sujet qui situe le rythme non pas au niveau de la langue, mais dans cette

¹⁰⁹ - Concernant la dimension dissidente de la figure de l'ange, nous renvoyons le lecteur au livre de Beïda Chikhi : Maghreb en textes, op.cit.

interpénétration de l'histoire et de la fiction organisées subjectivement au niveau de son discours.

" Oui, ces moments furent pénibles et enthousiasmants. Se retourner contre l'Unique et le Nom, leur opposer son récit, non point à l'envers - son récit était déjà bouleversé - mais par une pensée du vide, qui engloutissait ses forces. Il franchissait, de nouveau, la vie réelle, sous la loi d'une mort tout à fait individuelle. Tantôt avançant pas à pas, tantôt reculant ou éclatant - dans ses passions - vers de multiples pensées, il avait enfin pris son chemin ". (p.45)

Il en découle que la transformation s'opère chez Khatibi en dehors de la situation initiale. C'est ce que nous avons suggéré lors du traitement de la poétique des contrées. Mieux encore, elle obéit à la loi d'une mort subjective qui se donne à lire comme une deuxième naissance. Elle s'accomplit dans la complexité et le trouble d'une poétique de l'indicible. La libération se fait-elle dans le jeu de l'inconçu ? Que signifie alors ce secret que l'auteur cultive dans tous ses récits ?

Le récit parabolique chez Khatibi, fournit des lexèmes qui permettent le développement d'un ensemble d'allégories relatives à l'inconnu, à l'inconcevable, à la mort, etc.

Notre hypothèse de travail consiste à dire que le recours, notamment à la mort comme principe de vie et à l'inconnu, constituent en quelque sorte un frayage. C'est une modalité originale et subversive qui permet de sortir de la clôture qui rattache le récit parabolique à la matrice. La stratégie de Khatibi consiste, non pas à expliquer l'un par l'autre, mais à les mettre face à face dans un non-lieu où le sens serait constamment en crise. Le récit parabolique est dans ce sens indissociable d'une exigence d'interprétation. Un élément retiendra ici notre attention dans la mesure où il participe à la condensation rythmique par l'intégration du sujet et de son histoire. Il s'agit de l'inscription de la notion de mort dans le texte.

c - Le rythme funéraire

Jusqu'ici, nous avons montré que le rythme chez Khatibi est essentiellement une organisation de l'historicité du sujet dans le discours. Dans ce sens, il ne se réduit pas à la forme. Au contraire, il est ce mouvement subjectif qui régit le langage.

Cependant, comment peut-on éviter cette confusion qui est corollaire du retour de l'irrationnel, de l'innommable et de l'inconnu dans le texte ? Le rythme est-il dans les dualités du signe propre aux analystes ? Peut-on alors parler d'une cohabitation entre un rythme critique et un rythme sémiotique et biologique dans les textes de Khatibi ?

D'emblée nous pouvons dire que cette confusion est liée à ce paradoxe que cultive intelligemment la poétique khatibienne. Le principe de transformation du discours par le sujet propre au protocole parabolique permet, à notre avis, de redistribuer les rapports du rythme chez Khatibi à la psychanalyse et à la sémiotique. Car il est question non pas d'une recherche de signification dans les dualités conscient / inconscient, mais d'un processus critique qui vise la manière dont le langage signifie. Henri Meschonnic dit dans ce sens :

" Le travail de la théorie critique vise au contraire à situer le sens, le sujet, comme l'impossibilité de la totalité, de l'unité, de la vérité. Ainsi peut se fonder son rapport à la psychanalyse : un rapport, et une critique ".¹¹⁰

La richesse complexe du rythme chez Khatibi est donc indissociable de cette question " des frontières théoriques " qu'il développe dans son livre Penser le Maghreb . Cette pensée de la marge fait de la matrice un levier de transformation sur un mode poétique. Si Freud a beaucoup profité de ses lectures fictionnelles pour élaborer sa théorie, Khatibi emprunte la démarche inverse en détournant la psychanalyse de son objectif premier pour en faire un paradigme de l'écriture. Le travail de la désacralisation et de la rationalisation introduit ainsi un détour dans le

¹¹⁰ - H.Meschonnic, Critique du rythme, op.cit., p. 679.

texte qui permet d'aborder autrement les rites monothéistes (meurtre, sacrifice, circoncision, ...) par rapport au " Livre perdu ". Notre hypothèse consiste donc à dire que c'est justement cette " position frontalière " qui introduit un détour dans l'écriture qui récuse toute sémantisation simpliste propre à la psychanalyse et à la sémiotique. Khatibi dit dans ce sens :

" Du coup, une anamnèse est à l'oeuvre dans le récit de Freud sur sa mort et sa " renaissance " en tant que mythe fondateur. Le sourire de Freud est celui d'un revenant malicieux qui a joué un bon tour à la scène mythique de l'origine. Freud désacralise. Désacraliser, c'est-à-dire rendre définitivement étrangère toute origine, toute idée de l'Un, celle de l'élection et de l'exclusion ; désacraliser, c'est-à-dire encore dédoubler l'Un, le multiplier selon plusieurs perspectives, plusieurs frontières entre mythe et pensée, raison et déraison, inconscient et conscience ".¹¹¹

Dans ce sens, le rythme chez Khatibi n'est pas dans le jeu dualiste de la présence/absence, du manque, ni dans l'exploitation des pulsions calquées sur le langage. Au contraire, il est dans ce principe critique qui s'appuie sur la fonction contestataire de la parabole mettant en jeu le paradigme fondateur de la mort inaugurale.

L'expérience de la mort chez Khatibi est indissociable du langage qui la porte. L'écriture se veut avant tout un foyer où la lettre serait une extension du désir de la mort comme condition sine qua non de la vie. L'auteur récupère la scène primaire de la naissance pour la transférer sur la scène secondaire d'une deuxième naissance dans la tribu des mots.

Notre propos consiste à saisir la fonction de la mort dans l'écriture. Ceci nous permettra de mettre en exergue l'articulation du langage et du désir de la mort et leur rôle dans la production du rythme.

Selon la perspective théologico-métaphysique, la vie est un simple cheminement entre deux états de mort. Comment l'écrivain détourne ce principe de circularité qui devient une source de création ?

Khatibi programme ce secret de la mort dès la première phrase de son oeuvre autobiographique : la M.T. Le livre s'ouvre sur l'ivresse de la mort qui entraîne le chant poétique. La mise en scène de cette coïncidence s'appuie sur le conte des Mille et Une Nuits :

" Raconte une belle histoire ou je te tue ; ce principe infiniment exclusif des Mille et Une nuits doit, à mon sens, conduire tout narrateur vers le lieu de sa transfiguration : image d'un tombeau irradié d'où s'élèvera - peut-être - le chant du poème et de la pensée ". (p.9)

¹¹¹ - A.Khatibi, Penser le Maghreb, op.cit., p. 38.

La rencontre de la mort a lieu au coeur même de la naissance. Mais ce qui est intéressant dans l'évocation de ce phénomène paradoxal, c'est son association à l'enivrement poétique. Une parenté se dessine alors entre ces " squelettes dansants " et l'essence du récit. Dès lors on se place dans le vif de la création. La conscience de la naissance entre la vie et la mort devient un paradigme de spéculation ; une scène où le sujet théâtralise sa propre histoire.

- **La parole et la mort**

Dans le conte des Mille et Une Nuits, Schéhérazade a recours à la parole pour ruser avec la mort. C'est un besoin et une nécessité vitale. Dans ce mythe, ce qui est mis en circulation, c'est ce principe de la mort comme chance narrative qui suractive la poésie. Le sujet opère ainsi un retournement de situation en passant de l'univers fantastique des légendes à celui de l'écriture. Beïda Chikhi dit à ce propos :

" Le récit est la condition de la vie, et la mort produit le récit. Khatibi dérive alors vers le paradigme de l'écriture qui tue et empoisonne et de la " mort créative " chère à Kateb Yacine, abandonnant l'effet miroir entre le Coran et les Mille et Une Nuits pour entrer de plain pied dans la fiction et la

scénographie qu'il aborde comme mise en représentation fantasmatique d'une société patriarcale ".¹¹²

Certes dans cette association de la vie et de la mort, c'est toute une pensée qui se dessine en filigrane où la socialité, l'histoire et le langage subissent un arrangement textuel opéré par le sujet. Car le langage est la demeure de celui qui y laisse une part de son corps. Qu'est-ce que c'est écrire, c'est, ce n'est pas cette pénétration des mots pour y sécréter sa sève et son souffle ? C'est faire vibrer les mots ; leur donner la coloration d'une tension, d'un trouble et d'une agitation. Mieux encore, c'est leur rendre la liberté d'exprimer ce choc du détour lié à la traversée des principes de la vie et de la mort. Dans ce sens, l'écriture se situe sur le même plan que la parole. La peur de la mort trouve son origine dans l'angoisse de la paralysie du geste, voire de la suspension de la plume. Le sujet écrit alors pour conjurer sa mort :

" Comme inceste miroitant, cette peur devant l'écriture, peur d'être dévoré par elle, le plus loin possible, et de mourir en conspirateur à la fin d'un interminable monologue ". (p.65)

De la peur de mourir à la passion des mots, le narrateur de la M.T. s'appuie sur la figure maternelle. D'où une certaine féminisation de

¹¹² - B.Chikhi, " Quel au-delà pour la Sultane des Aubes ? ", in : Cahier d'études maghrébines, les Mille et Une Nuits dans les imaginaires croisés, Cologne, 1994, p. 94.

l'écriture. Le langage qui est ainsi le lieu de relations transférentielles, permet l'actualisation de l'angoisse de l'inceste qui équivaut à l'horreur de mourir.

La séduction et l'érotisation du langage se donnent ainsi à lire comme une forme de substitution à cette complémentarité de la hantise de l'inceste et du désir de la mort qui en est la conséquence. Ainsi Khatibi, à l'encontre de la théorie freudienne, ne résout pas le drame de l'inceste par le meurtre du père, mais bel et bien par la sublimation du langage corporel qui lui assure paradoxalement son immortalité. En s'assurant sa survie dans l'écriture, le sujet devient maître de sa mort.

" Rien à faire, même si ne m'obsède pas le chant de l'égorgeur, il y a, à la racine, la déchirure nominale ; de l'archet maternel à mon vouloir, le temps reste fasciné par l'enfance, comme si l'écriture, en me donnant au monde, recommençait le choc de mon élan, au pli d'un obscur dédoublement. Rien à faire, j'ai l'âme facile à l'éternité ". (p.17)

Ecrire pour ne pas mourir. Tel est la devise du narrateur qui fait de la mort fantasmatisée la source de son récit. Car sa parole, comme celle de Schéhérazade, fait reculer la mort, la déjoue pour en faire un principe de vie. C'est cette maîtrise qui lui donne la possibilité de libérer ses fantasmes dans le langage. Le mot " Mot ", dit le narrateur, est

tellement proche du mot " Mort ", qu'il ne lui manque qu'une seule lettre.

C'est dire que le sujet, par une sur-subjectivisation du langage, occupe une place prépondérante qui lui procure tous les pouvoirs sur les mots qu'il détourne de leur fonction première de représentation. Il les coupe du monde pour en faire sa vraie patrie. Dans leur miroitement narcissique, ils deviennent objet de plaisir qui concoure à la rythmicité du récit.

" J'aimais de préférence les mots étranges, qui m'ouvraient le coeur de quelque pays lointain. Plus que simples trouvailles, c'était un corps à corps silencieux et glacial ; après le moment de bonheur, je les cochais fortement d'une couleur féroce, pour me suggérer leur relation définitive, je les répétais en fermant les yeux. Devant l'explosion des sens, j'évitais de comprendre, j'y aurais laissé mon âme. Comprendre était de belle mort, je me contentais de leur miroitement le plus trouble, le plus traître. Et comme les endormis de la caverne, les mots naissaient au désir, escortaient mes pas, et redoublaient en reflet, ma divination ". (p.91)

Il en ressort que la seule réalité est celle des mots de désir. Ceux qui procurent la jouissance d'une écriture fébrile accentuant une rythmicité

quasi physiologique. Le narrateur joue ainsi à disparaître dans les mots pour tromper la mort qui l'habite.

" Loin de moi le temps aigu, l'expulsion dans la rue ou le bordel, je jouais à disparaître dans les mots, grignotais les vers, les emmagasinai dans un petit cahier jauni, que je relisais avant le sommeil ". (p.90)

La venue à l'écriture et à la gravité de l'activité poétique, passe par l'appropriation de la souffrance et la solitude des poètes illustres comme le Libanais Jibrane ou le poète arabe classique Imrou Al Qaïs. L'aventure poétique est un parcours de destruction où celui qui écrit fait son propre deuil.

" D'abord saule pleureur, Jibrane se décida de proche en proche prophète. Il le déclara lui-même : je suis fils de Zarathoustra. Bientôt je confondis les deux. L'un mourut jeune, il le savait, je savais moi aussi que je mourrais jeune. Rêve vite défleuré qui s'expatrie maintenant dans cette adolescence, je serai mort au moins une fois dans les mots ". (p.93)

Il en découle que le narrateur joue de sa propre absence en cherchant à restituer l'inconnu. L'angoisse de bien écrire se substitue à l'angoisse de mourir.

" Ecrire, bien écrire, devenait notre technique terroriste, notre lien secret. Et nous traversions les années, portés par une fascination inexorable. Je devins écrivain public ". (p.89)

L'écriture salvatrice est celle qui traîne un corps fait de mots. Les enjeux et les effets d'une telle pratique sont indéniables quant à la production du rythme.

- **Le désir de la mort dans le L.D.S.**

Si la M.T. met en scène un corps-parlant qui fait de l'écriture un défi permanent pour repousser la mort, le L.D.S. semble prendre le parcours inverse. Le principe des Mille et Une Nuits : " Raconte une belle histoire ou je te tue ", se transforme en une sorte de cheminement incontournable vers la mort.

" Reste, reste au moins pour lire ce récit, car il est le tien, il est - de bout en bout - le nôtre. Raconte une belle histoire et je te tue : ce principe - devenu tranchant - doit régler le coup à t'assener, et il doit infiniment te mettre à genoux - pour ma propre ruine ". (p.46)

La parole n'est plus celle qui sauve, mais plutôt celle qui conduit implacablement à la mort. Celle-ci devient un passage obligé et revendiqué. Ce désir d'anéantissement obéit à l'hypothèse selon laquelle la mort précède toute venue au monde. Elle est cet état

antérieur où s'annule toute tension possible. Son seul mode de fonctionnement se réduit à la perte aussi bien de l'objet aimé que du sujet énonciateur.

" Nous grandissons, avant la vie, dans le flux prénatal, captant la palpitation de toute mémoire, et ouvrant la naissance à la transmutation de la pensée sanguine ". (p.33)

La M.T. met en scène l'entrée dans l'écriture qui s'effectue dans l'angoisse de la mort. Dans le L.D.S., l'auteur donne l'impression de celui qui a pénétré le secret de cette mort. Le monde de Khatibi, devient dans ce livre un univers où le sujet oriente la construction du langage pour chanter son accomplissement. L'idée esquissée dans la M.T. atteint le paroxysme de son mûrissement. Cet état se réalise dans le terrible enlacement de la mort. Cette constante de la vie-mort obéit à une structure d'union-désunion qui, elle-même, se ramifie à un ensemble de connexions dont la logique met en confrontation le monde sensible et les fantasmes du sujet.

Dans le L.D.S., la mort est omniprésente. Elle détermine toutes les catégories du récit : espace, temps, personnages, etc. Dès les premières pages, l'apparition de l'Echanson met en exergue la seule loi qui va régir les séances de contemplation.

" Et bien que nous t'imaginions, dans l'étincelle du clin d'oeil, flotter comme un ange diaphane, arraché de tes parures une à une selon la douceur d'un évanouissement astral, nous serons tes compagnons de route vers l'ivresse de la mort ". (p.15)

La déflagration qui attend la ville, l'asile des inconsolés et les personnages, n'est pas une mort naturelle qui serait l'aboutissement d'un parcours dans le temps. Elle est plutôt liée à ces causes intrinsèques que renferme toute une civilisation en elle-même et qui la condamnent à sa destruction.

" Pour qu'un tel visage reflète ainsi toute une assemblée de fidèles, emportant leur coeur jusqu'à les ensorceler de délire angélique, il faut deviner toute une correspondance souterraine de crimes, de perversions e de subtils égorgements, quelque chose comme une déflagration rouge de l'Orient. Quand l'Histoire frappe avec une telle rage, la poésie exalte la suprême simulation de tout réel, et chancelle dans son ravissement au monde ". (p.16)

Ce qui nous intéresse dans ce récit de sang, ce n'est pas les différentes modalités et images de la mort, mais la manière dont le sujet la déborde au niveau du langage.

En effet, les personnages de Khatibi se réduisent à de simples identités linguistiques qui se développent dans un monde de sable détaché de toute contrainte.

" Ce que nous désirons depuis lors, avec la complicité souterraine des morts qui nous parlent, c'est orienter la pensée vers un lieu surnaturel qui soulève tout ce qu'il aspire, pour mieux l'ensevelir. Ce que nous désirons c'est toujours le rehaussement de l'Etre de toutes ses parures invisibles, et qui, quoiqu'il en soit, tissent notre destin et notre double mort. Double, puisqu'on ne vit visiblement qu'une seule fois " (p.68)

La poésie dans son souffle libérateur se situe alors aux confins du temps et de l'espace. Le récit du L.D.S. suit une double logique d'ensablement. La première dédouble la trajectoire de la mort en la poussant vers ses limites. Quant à la seconde, elle opère un retour qui se veut retournement vers un univers fantastique au-delà de toute loi de l'Unique. Dans la première perspective, l'identité du corps devient confuse. Celui-ci se réduit à un simple concept, objet de toutes les spéculations. Il est le support d'une pensée se construisant en dehors de toutes attaches généalogiques. C'est le cas par exemple du corps androgynique qui constitue une sorte d'allégorie pour mettre en scène la question de l'identité et de la différence. La portée vitale de la

sexualité connaît le même sort. Elle prend des allures hallucinantes qui minent toute morale théologique. Cette pensée de l'ivresse s'accomplit dans la danse et la joie de l'infini débordant toute loi de l'invisible. Le carnaval épouse cette stratégie de la mouvance qui remonte à cet univers fantasmatique ; à la nuit des temps où la mort serait une réalisation complète du sujet.

" Le carnaval a commencé dès l'aube. Animation brutale, comme si, d'emblée, le soleil avait dispensé à cette fête une allégresse barbare et immémoriale, que n'assouvira aucun dérèglement de l'esprit et du sexe. Nuit de l'Erreur, reviens nous dire ce qui fut implacable et inondé de terreur ! Reviens nous chanter l'alliance jaillissante du sang et du soleil ! Debout, homme sans loi ! Nous avons trop attendu, trop souffert, nous sommes Trop Morts pour ne pas soupçonner que l'homme s'est définitivement effacé à l'origine des origines. Seul le retour de la Mort éclaire le visage de la pensée. Par un prodigieux rappel, le carnaval renouvelle ce souvenir inouï qui nous habite et nous bouleverse dans l'extase ". (p.93)

La scène carnavalesque reproduit un état de sexualité débridée antérieur à toute loi métaphysique. La clôture de l'espace théologique se brise dans le chant du rite initial obéissant aux dérèglements des sens. La parabole du carnaval se caractérise ici par une certaine

autonomie en tant que micro-récit. C'est cette autosuffisance qui permet justement de souligner le choc qu'elle introduit dans le livre. Sa fonction est d'introduire un discours contestataire au sein d'un discours englobant s'érigeant en codes normatifs. De ce fait, la sexualité revendiquée est régie par des lois archaïques dans une alliance harmonieuse avec la mort. Le mot archaïque est à prendre ici, non pas dans un sens péjoratif, mais, comme le précise Khatibi, comme " archéologie du corps ; de la trace ". Cette logique de la crise propre à la parabole, atteint son acmé dans l'édification de la pensée délabrée de l'inceste.

" J'imagine bien que la Contre-nature exige une extase surnaturelle, incompréhensible pour les lois de la vie commune. J'imagine bien aussi que le Monstre est plus qu'une théorie fantasque pour embellir notre manque d'amour, et j'accorde volontiers à l'Androgyne - monstre des monstres - la parure d'un événement qui, quand il arrive, bouleverse l'amour de l'homme sur cette terre. Frère et soeur l'un dans l'autre, rêve dans le rêve. En pleine nuit - Nuit de l'Erreur - cris qui reviennent ". (p.119)

Il en ressort, que le narrateur glisse vers un monde mythique où le rythme éclate dans l'aboutissement des limites de la pensée. Autrement dit, un univers où la vie surgit au coeur de la mort. Le corps

de Muthna devient ainsi une entité abstraite qui médiatise cette union-séparation en procédant à l'effacement de toute origine.

" Une volonté de carnage anime Muthna à chaque fois qu'un sexe s'érige devant elle. Elle le voudrait broyé en elle, éternellement offert au supplice (...) Evanouissement ! Muthna, voilà que vous avez détruit toute loi encore humaine, et que votre chant jaillit à la source même des éléments. Baigne-toi, Muthna, baigne-toi dans la circulation de votre sperme. Tu tomberas, il tombera - la tête tranchée ". (p.66)

La jouissance de Muthna s'accomplit dans le principe extrême de la vie : la mort mystique. L'asile des inconsolés répète jusqu'à la transe le rituel de la mort qui les conduit à la vie et qui serait une re-naissance. Le rôle de la femme dans cette transformation est fondamental. Les enjeux d'une telle implication sont déjà soulignés dans la partie consacrée à la poétique des contrées. Les effets de cette démarche sur la rythmicité du texte sont indéniables.

Parallèlement à ce raisonnement parabolique qui moule les formes paradoxales de la mort, se déploie une seconde voie qui s'approprie les stratégies de l'indicible et du marginal. La pensée s'oriente ainsi vers un lieu surnaturel. Comment se développe alors cet ineffable dans le récit ? Quelles sont ses implications rythmiques ?

La pensée de la marge revendiquée dans Maghreb pluriel, trouve une extension particulière dans A.B. Dans ce livre, le langage poétique joue un rôle médiateur qui souligne cette dissymétrie entre le nommé et l'innommé. Il permet de donner corps aux passions et aux pulsions de la bilangue, de l'étrangère, ... comme expression de l'indicible. Le dialogue avec la psychanalyse est donc nécessaire. Mais comment parler de cet indicible ? Faut-il chercher son sens ou son mode de signification ? Quelles sont ses conséquences sur la structuration du discours par le sujet ?

D'emblée nous pouvons dire que la réclamation de l'indicible s'éclaire, à notre avis, dans le cadre de la matrice régissant les textes de Khatibi. Il s'agit du mythe de la nomination annexé à la question du livre où la mort et la vie sont indissociables. Le récit parabolique témoigne d'une résistance à toute liquidation de l'altérité. Il maintient le secret tout en bouleversant les attentes du lecteur. Le sujet répète inlassablement à travers son énonciation l'impossibilité de nommer ce vertige qui le traverse et fuit constamment aux limites du langage. A ce propos, l'analyse de Michel Cusin consacrée au paramètre symptomatique de la parabole peut faciliter notre entrée dans le texte d'A.B. Il dit :

" Si nous choisissons, ici, de mettre en valeur cette dimension du symptôme dans la parabole, ce n'est point pour

la délier de son articulation sur le symbole (...), mais pour mieux faire entendre la protestation radicale du discours parabolique : ce n'est pas au nom d'un autre discours que la parabole protesterait contre l'impérialisme de la doctrine, fut-il un discours contestataire ou anarchique, mais au nom de cette limite radicale du dire qui fonde les corps parlant en les articulant à l'impossible du réel ".¹¹³

Il en ressort que l'articulation du symbole et du symptôme n'est autre que cette conjonction-disjonction qui caractérise le discours de l'innommable. La rencontre et le jeu de séduction se font dans le rejet de la glorification de toute loi du Livre. Echapper à cet enchaînement, c'est parler en paraboles. L'expérience de la bilangue requiert ainsi une force destructive qui situe la vie dans la matérialité du mot " Mort ". L'esthétique de la séduction se place désormais sur la double scène de la guerre et de l'amour. Le récitant ne peut alors que " mi-dire " ce secret dissimulé par la volupté de la langue.

" Mais comment décrire l'innommable dans le charme dévastateur ? Quelle séduction éternelle arrêterait le temps ? Oui, il fallait se séduire mutuellement, au jour le jour. A qui

¹¹³ - M.Cusin, " Parole et symptôme dans la parabole ", in : Parole - Figure - Parabole, op.cit., p. 39.

offrait-elle son corps ? A quelle irréalité de la vie et de la mort incarnées - entre eux ? " (p.17)

Les tourments s'enracinent alors dans le désir d'une aventure insensée qui efface toute nomination dans l'acuité du vide et de l'oubli. Le dialogue et la mutation des langues est de l'ordre de l'impossible désiré. C'est dire que la traduction se fait dans une union-séparation où se brise le monopole hégémonique des langues. Cet entre-deux, maintient le sujet dans un écart qui l'écharpe. L'histoire du sujet est celle d'un " livre-parlant ", d'un texte, qui se fait subjectivement entre les mots. Elle n'est pas de l'ordre de ce qui est dit ; du dire. Mais du côté de l'innommable qui permet de cohabiter avec sa folie.

" Je ne découvris aucun langage total, aucune origine commune. Mon esprit, tout compte fait, n'avait pas sombré dans la démence. Je voulais devenir fou : je l'avoue, j'en étais indigne. J'étais donc instable, vibratile, frappé d'irresponsabilité. Je croyais être l'étranger qui devait immanquablement en souffrir, et en même temps, m'effacer comme tel, pour apparaître seulement comme trace inutile, déchet, reste de l'innommable ". (p.35)

Le sujet inscrit ainsi dans les failles son discours. La langue palimpseste serait alors ce foyer de convergences où se noue cette

histoire subjective. Cependant, le langage chez Khatibi ne se réduit pas à une simple décharge de pulsions. La notion d'hystérie chez Freud insiste sur l'impact du langage sur le corps pour mettre en exergue la puissance du premier sur le second. Chez Khatibi, le rythme naît de la démarche inverse. Il se manifeste dans une " contre-hystérie " qui met l'énergie du corps dans le langage. Meschonnic a clairement souligné cette différence entre l'oralité dans " l'hystérie du langage " et l'oralité comme " contre-hystérie ".

Le rythme dans A.B., mais également dans la M.T. et le L.D.S., réside dans l'historicité du sujet et de son aventure dans le langage qui se veut avant tout une critique du sens. Il est donc à dissocier de la conception de Freud qui est entraînée dans une sorte de dualisme entre conscient et inconscient. La théorie psychanalytique cherche le rythme dans la nomination de l'inconscient ; dans l'identification des " investissements pulsionnels ". Chez Khatibi, il jouit d'un statut paradoxal. Son émergence moule constamment une instance réflexive qui théâtralise sa propre quête. Le secret n'est jamais dévoilé, ce qui se solde par la déroute du lecteur.

" J'écris ce que je ne dis pas face à face : écrire me dispense de toute révélation. Lis, lis, tu ne liras jamais assez. Tout est là, devant tes yeux. Les yeux ? Ah oui, je me vois aveugle à la fin de ce siècle - je l'ai signalé à un ami - et mon

corps branché aux quatre coins du monde, déconnectant les programmes des ordinateurs, pour un autre programme, celui de la bi-langue - l'incommuniabale ". (pp. 42-43)

Le rythme, qui est une marque du sujet dans le langage, se met alors chez Khatibi du côté de l'innommable. Il se situe dans une antériorité par-dessus le temps et l'espace. Une sorte d'Absolu. Le récit de la bilangue raconte justement cette enchantement surnaturel à travers les jeux des mots d'une langue à l'autre.

" Il finissait une histoire, dans l'idée de toute fin. Ce qui le retenait en ce mot " fin ", c'était son extrême brièveté - un coup si concis, si précis - et cette brièveté se doublait dans le mot maternel qui en disait plus long : " fana ". Oui, subtilité si redoutable d'être à la fois présent à la mort et de l'habiter pour son compte, en déportant sa force vivante, face au décès. Il se destinait à l'épreuve de l'inexprimable, là où le mot " mort " s'enlace au mot " fana " (anéantissement), où tous deux trouveraient leur lieu sur l'épigraphe de son récit, sans autre attache que le geste d'un effacement ". (p.54)

L'aventure de la bilangue se déroule dans un monde merveilleux où les mots recèlent le secret d'une pensée fragile, marginale et vagabonde. Un univers où la vie épouse la douceur ambivalente de la

folie et l'ivresse du vide prometteur. L'émergence du rythme s'annonce au seuil de l'intersection des deux principes de la vie et de la mort ; à l'aune d'une expérience hautement subjective. Dans ce sens, le protocole poétique de l'écriture se donne à lire comme médiateur entre le réel et l'imaginaire.

Dans cette conjonction du symbole et du symptôme, le rythme est régi par une logique parabolique qui consiste à en faire une écoute de l'impossible.

Dans A.B., cet impossible est corollaire de l'endeuillement que génère l'absence de la langue maternelle. Car la bilangue rythme la séparation. Cependant la langue française est traversée par une voix qui compense cette perte. Khatibi dit dans ce sens :

" Quand j'écris en français, ma langue " maternelle " se met en retrait : elle s'écrase. Et entre au harem. Qui parle alors ? Qui écrit ? Mais elle revient (comme on dit) - la mère, la terre, la loi voilée. Et je travaille aussi à la faire revenir quand elle me manque ".¹¹⁴

L'écriture se situe ainsi en marge de la loi ; au seuil de la folie comme rappel. La génération du rythme se joue-t-elle alors dans la restitution de ces traces ? Est-il du côté de la mère ?

¹¹⁴ - A.Khatibi, " Repères ", in : La mémoire tatouée, op.cit., pp. 206-207.

2 - La voix maternelle : un levier de rythmicité sémiotique

Le désir de l'indicible occupe une place de choix dans l'écriture de Khatibi. Il serait erroné de vouloir lui donner un sens. Aussi est-il le vecteur d'une ambiguïté et d'une ambivalence générale productrice de rythme. La déroute qu'il entraîne suspend le sens entre la présence et l'absence, la vie et la mort, la tension et la détente. Ce choc, qui est le propre de tout récit parabolique, permet de mobiliser la notion de transfert comme discours contestataire de la loi patriarcale et sublimation de l'utérus maternel.

Dans la partie consacrée à la poétique des contrées, nous avons signalé la dimension spatiale de ce processus. A présent, il s'agit d'analyser ses effets rythmiques.

L'étude de Meschonnic récuse toute intégration de la psychanalyse à une théorie du langage poétique. Ceci aurait pour conséquence une confusion du mètre et du rythme. Les analyses de Julia Kristeva constituent pour lui le modèle de cette identification de la poétique aux " investissements pulsionnels ".

" Ce jeu récent s'est répandu en France. Il a tout d'une rationalité compensatoire. Curiosité d'époque, et manoeuvre de la métaphysique du signe. Comme le montre l'application à l'écrivain, à l'écriture, de la notion de manque. Le manque est

une psychanalyse transportable. Mais aussi un paradigme de l'absence de la chose dans le signe, de l'origine perdue et de la nature. Le manque - dans son application à la littérature - illustre l'effet du signe sur la psychanalyse ".¹¹⁵

Le rapport de la littérature à la psychanalyse se pose autrement chez Khatibi. Son écriture intègre cette problématique pour en faire un " laboratoire de travail ". Il en résulte un double statut du rythme. Cette ambivalence s'explique par deux raisons. D'un côté, par la nature du récit parabolique qu'il épouse et dont la caractéristique fondamentale est justement d'introduire un paradoxe dans le texte. De ce point de vue, il est donc une organisation de l'historicité du sujet dans le langage. D'un autre côté, il est l'aboutissement d'une pensée insensée et inouïe qui chante l'innommable comme point culminant de l'accomplissement. C'est cet appel de l'ineffable qui fait du rythme de Khatibi une théorie traditionnelle. Car, il est désormais une énergie expressive qui s'abreuve de cette union de la langue, de la mère et de la mer. Ecrire, c'est donc maintenir un secret qui engendre un rythme sémiotique.

Plusieurs chercheurs ont déjà traité ce glissement du corps de la langue au corps de la mère, ainsi que l'élément aquatique comme lieu

¹¹⁵ - H.Meschonnic, Critique du rythme, op.cit., p. 683.

onirique où l'auteur restitue le chant primordial de la mère. Beïda Chikhi dit par exemple :

" Cette problématique de la perte et du deuil, dans ses manifestations marines et maternelles, décharge puis recharge une force centripète, qui fait de la douleur un lieu de jouissance et de fécondation ainsi qu'en témoignent les motifs de tournoiement, d'immersion, d'envolée cosmique, où tout devient flottant, où les protagonistes historiques se mêlent aux personnages légendaires, les déterminations spatiales aux déterminations temporelles, et où les principes hiérarchiques sont totalement noyés ".¹¹⁶

Quant à nous, nous adoptons une démarche allégorique qui garde toujours l'esprit de la constante matricielle en considérant le rapport de l'écriture à la mort comme une relation ombilicale. Pour se faire, on va s'appuyer sur la stratégie du regard qui oriente les correspondances des couleurs¹¹⁷.

Dans la M.T., le jeu des sept couleurs de l'arc-en-ciel peut éclairer l'émergence d'un rythme sémiotique comme appel de l'absence.

La couleur rouge prédomine dans la quasi totalité des textes de Khatibi. Elle correspond à la naissance, à la mort, au sang des différents rites

¹¹⁶ - B.Chikhi, Maghreb en textes. Ecriture, histoire, savoirs et symboliques, op.cit., p. 183.

(circoncision, fête de l'Aïd el Kébir), à l'appartenance généalogique, etc. Dans la M.T., le sang est d'abord un signe qui marque le corps ; y demeure pour rappeler le traumatisme de l'arrachement et de la séparation d'avec la mère.

" Dis : Allah est grand. Dis : nous ferons des ablutions de sang et d'amour. Puis la transformation de l'épice à la couleur, c'est là que s'accrocha le souvenir, comme jamais évanescence ne frappa mon corps ; peut-être mangent-ils mieux après m'avoir offert aux femmes ; je dois à tous cette blessure ". (p.38)

Le départ à Marrakech retrace la même angoisse de la séparation qui se reflète dans la description des paysages.

" D'un coup, le paysage chavira, de la terre rouge partout ; d'un coup, pénétrer la couleur au degré d'une voltige, allusion à un début d'angoisse, s'arrêter là et ne plus partir ". (p.76)

Toute évocation de la figure maternelle s'accompagne d'une musicalité enfantine à travers une panoplie de métaphores et d'allégories qui

¹¹⁷ - Cf., J.Chevalier et A.Gheerbrant, Dictionnaire des symboles, Paris, Laffont et Jupiter, 1982.

recupèrent le mot " rouge " pour en exploiter toutes les vibrations rythmiques.

Le jaune renvoie à un mélange de sensations ambiguës ; à un plaisir larvé. Bref, à un trouble d'être entre la vie et la mort. La première apparition de cette couleur dans le texte coïncide avec un moment clé de la vie de l'enfant. Il s'agit de l'initiation à l'acte amoureux. D'une sexualité tribale avec la bonne à la fréquentation du bordel, le narrateur retient une sensation de dégoût.

" Puritain bien pointilleux, je fus dégoûté par sa voix rauque, sa vulgarité et son chapelet d'injures. Dégoûté aussi par son haleine puante le tabac, son sexe jaune piquant et dépoilu qu'elle enduisait de salive ". (p.35)

Le jaune se rapporte alors à l'échec de l'acte initiatique qui se traduit par un spectacle kaléidoscopique d'images multipliant cette sensation de trouble qui chavire vers une poésie débridée. Plus intéressante encore, est la présence d'un regard conscient qui instaure un recul dans la scène qui transgresse le code établi.

" Tel, cri strident des milliers de bordels au bord de mes cauchemars. Adolescent, je conclusais : arrachons la pureté des ténèbres d'une putain et la prostitution du coeur d'une pucelle. Dichotomie à tous égards mystique ; je divisais les autres avec

mes fantasmes et me classais dans un étrange érotisme " (p.34)

Le bleu est aussi présent dans le texte. Il renvoie essentiellement à la couleur du ciel se reflétant dans l'océan. L'élément aquatique, symbole de fluidité et lieu de rêve, favorise la restitution de la voix maternelle. Le narrateur répète inlassablement, sous différentes formes, cette cohabitation heureuse avec le monde. La pénétration du corps océanique sous la clarté d'un ciel bleu, est un moment d'extase qui se vit dans le déchaînement des mots qui produit un effet symphonique.

" Au fond de ce décor, le seul rêve de mon enfance dont je n'oublie pas la précision me montre enroulé par une grosse vague, puis projeté sur la plage. Pas de sentiment de terreur, plutôt une attente, un vide, comme lorsque, après un choc brusque, vous attendez la reprise de votre souffle. Mer, mère, mémoire, lapsus échappés à cette frileuse nostalgie ". (p.30)

Le récit de A.B. est construit sur une sorte d'hommage à ce motif mélodique qui favorise le surgissement de la trace dans la douceur du mot " Eau ".¹¹⁸

¹¹⁸ - Cf., les analyses de Hassan Wahbi, " L'enfant océanique ", in : Lectures dans la pensée de Khatibi, op.cit. et de Fatima Ahnouch, " La métaphore aquatique dans l'écriture d'Abdelkébir Khatibi ", in : Revue de la Faculté des Lettres d'Agadir, Dirassât, n° 6, 1992.

A ces couleurs primaires s'ajoutent d'autres couleurs issues de mélanges et dont la fonction est primordiale.

L'orange est un mariage de jaune et de rouge. Il fait coïncider dans un enchantement vertigineux, la chaleur du sein maternel et l'idée de création. Cette alliance suit un cheminement qui va de la couleur comme matière au signe et du signe au langage corporel. La somptuosité de cette combinaison est un rythme qui jaillit au cœur d'un vertige innommé. Elle trouve son expression la plus troublante mais aussi conceptualisée dans le henné.

" Par la circoncision, j'accédais à la reconnaissance, à la virilité sans poil. Ma mère me mit du henné sur la main, ce jaune rouge pâle jamais transgressé. Sois homme ! Sois femme ! Elle s'occupa de moi et me gâta, on jouait ensemble, un ,deux, trois, quatre, cinq et la sauterelle s'envole, je monte avec l'hirondelle, je descends avec l'aigle, je reste tout seul, je descends tout seul, je monte avec tout le monde. Je suivais, heureux, le mouvement de ses mains ". (p.39)

Outre la transe et le déchaînement des mots que suscite l'évocation de cette couleur, le henné théâtralise le travail de la conscience qui permet le surgissement de l'inconscient sur la scène. Dans ce sens, il est le symbole d'un dédoublement : être/non être, homme/femme. L'entrée

dans le monde patriarcal et historique, se fait sous la protection inviolable du signe conçu par la figure féminine. Il s'ensuit que l'orange est l'expression d'une union-séparation ; d'une synergie entre les deux principes de la vie et de la mort qui reposent sur une poésie parabolique. Le corps comme creuset de l'histoire et de la vie sociale devient alors un catalyseur de rythmicité.

Le violet, comme mélange de bleu et de rouge, reprend la même structure qui conduit inlassablement au même carrefour du passé. Il s'agit de la sublimation de l'enfance et de la proximité maternelle. Il est donc une symbiose du rêve et de l'inconscient féminin. Avant d'être verbalisée, cette alliance est musicale. Le narrateur est obsédé par cette couleur mauve qui définit l'appartenance du corps dans l'écoute du mythe initial. La " figue " acquiert dans ce sens une dimension salvatrice, vitale et protectrice.

Le violet renforce ce jeu de paradoxes qui fonde la rythmicité de l'écriture de Khatibi. D'une part, il relève du paradigme lumineux dans la mesure où il éclaire et sauve le regard. Il est donc du côté de la vie. D'autre part, il se fait entendre parce qu'il fait taire. Autrement dit, il rappelle l'épreuve de la séparation ; de la mort, comme si l'enjeu de la lumière ne peut se mesurer que par la cohabitation avec la gravité de l'ombre.

" On distribua aux pauvres des figues sèches, je n'avais pas le temps de souhaiter la mort du père, même à posteriori " (p.28)

Enfin, le vert revient régulièrement, aussi bien dans la M.T. que dans le L.D.S. Il rejoint le principe du regard omniprésent. Les yeux verts de l'enfant sont une source de drainage des femmes du harem. Chaque fois que cet indice est évoqué, il opère un glissement permettant l'intervention de l'auteur dans son texte. Le lecteur se retrouve alors devant des ruptures sous forme de métaphores, symboles, mythes, allégories, paraboles, etc. Dans le L.D.S., " l'enfant aux yeux verts ", trace les contours d'une conscience créatrice qui parodie aussi bien les pratiques que les techniques de la mystique musulmane. Ainsi le vert occupe une place centrale dans le texte. Il organise l'ensemble de ces correspondances en déterminant la production du sens comme a-venant.

L'oeil est par conséquence l'élément moteur qui supervise les transferts et qui négocie les frayages. Les fonctions imaginaire, symbolique et mythique sont perçues dans leur interférence, à travers l'objectif coulissant de ce kaléidoscope dont les couleurs annoncent le retour à l'enfance. Ce processus hautement subjectif prend une forme fondamentale dans la mesure où la musique des profondeurs mythiques vient épouser les mots pour déclencher la rythmicité du récit. A partir

de ce puzzle d'images, de formes et de couleurs, le regard transcrit une écriture spatialisée où les lettres renvoient à la peinture. Sur l'espace de la page se reflètent alors les images des mots et le sens des images. Les textes de Khatibi se situent dans la contiguïté de la peinture. Il joue avec les couleurs pour écrire l'impossibilité de dire un manque. Le séjour dans les mots devient ainsi une aventure où les différentes combinaisons affleurent pour peindre un souffle catalyseur de rythme. Ce dernier demeure alors l'essentiel du texte car il déborde le sens préétabli en déclenchant la frénésie des allitérations, des anaphores, des assonances, ... et l'éclat troublant des couleurs. Dans ce franchissement du seuil entre l'écriture et la peinture, le rythme aménage des plages de secrets et d'énigmes qui plongent le texte dans ce lieu d'où il surgit. De cette rencontre féconde, l'auteur tente de restituer ce vertige propre aux tableaux de Paul Klee à qui il voue une grande admiration.

" Nous voulions tout approcher, ne fût-ce que sur la pointe des pieds. Et pourquoi pas la peinture ? J'étais venu à la peinture par Chagall, paysage de mon enfance, revue dans cet univers où se confondent coqs maigres et personnages panachés. Cherkaoui était là pour m'initier à Klee. Adorateur du mauve, souvenir de la figue, ce peintre marocain qui mourut

jeune m'expliquait bien la couleur, en un tumulte de coloris et de paraboles ". (p.143)

Les tableaux de Klée offrent l'exemple de la coexistence des mots et des images. Chaque étoile porte une carte topographique de l'univers qu'elle interroge. C'est à travers ce dialogue vital que l'écriture chez Khatibi s'impose comme un tableau dont le lecteur doit déchiffrer les combinaisons. Le mariage des lettres et des couleurs pose la question de la création comme étant essentiellement archétypale. Ce travail ne peut advenir que sous l'égide d'un sujet qui organise son discours selon une stratégie subjective où ce qui apparaît disparaît dans le jeu des mots redynamisant l'expressivité rythmique du récit. Néanmoins, ce rôle médiateur de la peinture n'atteint pas une fusion totale des couleurs et des mots chez Khatibi. Si ce détour lui permet, à l'instar de Assia Djebar, de Abdelwahab Meddeb, de Mohamed Dib, ..., de repenser ces zones de l'innommable, les interventions de l'auteur freinent toute synthèse de l'art et de la fiction. Seule la musicalité est susceptible de dissoudre ce blocage.

CHAPITRE III : Le rythme aux confins du langage

Dans le L.D.S., le rythme tend vers les frontières du langage. Il intègre toute la dimension corporelle, sociale et historique. Le récit se caractérise par sa forme chantée qui emprunte les techniques et les pratiques de la mystique musulmane. La synergie de la musique, du chant et de la danse, nous paraît alors un élément essentiel de l'historicité et du rythme. Ces rapports diffèrent d'une confrérie à l'autre. La saisie de ces divergences, leurs enjeux et leur impact sur la production du rythme est donc l'objectif de ce chapitre. La réintégration de ces "archi-écritures" dans le texte, affecte sa structuration tout en entraînant des transformations au niveau logico-sémantique.

Par ailleurs, l'organisation prosodique et l'usage des aphorismes retiendront notre attention dans cette analyse de la relation entre le rythme, le sujet, l'histoire et le sens.

1 - La stratégie synergique de la musique et du rythme

Dans le L.D.S., la musique est un paradigme fondamental du récit. Sa participation à la production du rythme est donc une question qui mérite d'être élucidée. Une telle analyse s'inscrit dans le cadre d'une anthropologie du corps et du langage. Une approche qui prend en charge les enjeux du langage et de l'histoire dans la définition du rythme. Dans ce sens on adhère à la théorie de Meschonnic qui dit justement à ce propos :

" S'il y a une anthropologie du corps, elle est éparse, jusqu'à présent. Encore moins y a-t-il une anthropologie du corps et du langage ensemble, intégrés, du corps individuel qui est un corps social. C'est vers ce corps-langage que tend la critique du rythme est précisément ce qui impose la critique du corps pour atteindre la critique du langage ".¹¹⁹

Il en ressort que le corps, le langage et le rythme sont indissociables. C'est cette dialectique qu'il faut détecter dans le L.D.S. On s'intéressera particulièrement aux relations entre la musique, la transe, la danse, le chant et le rythme. Notre objectif est de souligner la dimension sociale et historique de ce dernier. Pour ce faire, il est nécessaire d'éclaircir la logique de ces rapports, les genres de musiques, le rôle de la danse et les types de transes avec leurs soubassements idéologiques et leurs

protocoles de provocation. Ecrire devient ainsi chez Khatibi une aventure où le sujet chemine vers l'union de la musique et de la poésie. Déjà dans son oeuvre programme, la M.T., l'auteur réclamait cette conception. Il dit :

" Danger de travailler en musique. Lorsque je me relis plus tard, je ne comprends plus certaines phrases, certains fragments de phrases. Impossible ? Je suis bouleversé : au lieu de m'enchanter, la musique m'avait étourdi. (...) L'intersémiotique, transport l'un dans les autres et tout ensemble : le texte, la musique et le visuel - dans une mystique blanche du corps ". (p.208)

Bouleversement, étourdissement ou enchantement, il s'agit des effets de la musique dans une perspective on ne peut plus mystique. En consacrant un chapitre entier à la figure mythique d'Orphée dans le L.D.S., Khatibi revendique ce pouvoir du chant et de ses effets sur son écriture. De ce fait, son acception de la musique renoue avec la tradition grecque où le rythme désigne aussi bien le rythme des paroles que celui de la musique. L'hymne que Khatibi rend à Orphée trouve ainsi sa justification dans la sublimation du chant et de la parole. Il s'agit là d'une conception platonique reprise par la suite par les poètes

¹¹⁹ - H.Meschonnic, Critique du rythme, op.cit., p. 645.

de la pléiade. Dans son étude consacrée au rapport de la musique à la transe, Gilbert Rouget dit à ce propos :

" La grande idée des poètes et des musiciens de la pléiade est que la musique antique tenait son efficacité expressive de son union intime avec la poésie. En d'autres temps, la vraie musique était pour eux une musique chantée, où les paroles jouent un rôle de premier plan. Il est donc tout à fait naturel qu'ils aient montré tant d'intérêt pour le personnage d'Orphée ".¹²⁰

Il s'ensuit que le rythme dans le L.D.S. est un élément intrinsèque de cette densité sémantique que le sujet met en discours. Ainsi, le recours à la mystique comme charpente maîtresse de la narration repose sur la recherche d'un effet de sens ancré dans la réalité socio-historique et culturelle. Notre attention portera sur les deux dimensions profane et religieuse de cette union de la musique, de la transe et du rythme.

a - La transe, la musique et le rythme : pratiques savantes

Dès les premières pages du L.D.S., le narrateur plante le décor de la cérémonie. La scène obéit à trois conditions : unité de temps (le soir), unité de l'espace (l'Asile) et la présence d'une assemblée.

¹²⁰ - G.Rouget, La musique et la transe, op. cit., p.427.

" Dans la salle obscure, le Maître est déjà assis. A son côté le Disciple, derrière lui les fidèles. Face à tous : l'Echanson. Silence, silence drapé de souffles irréguliers. Quel destin a choisi de faire vivre un ange entre nos bras ? Obscurcis par maints exercices spirituels, n'avons-nous pas attendu, dans la détresse, un signe, un seul signe de ton Apparition ? Puis l'Echanson prend le luth et joue quelques notes dispersées, de plus en plus dispersées, comme si le silence, en s'épurant, étouffait toute fulgurance de la nuit. Il suffirait d'un geste pour que toute la musique du monde fût réelle, elle-même figurée dans la pensée d'un corps androgyne, déchiré par sa propre grâce ". (p.14)

En fait, dans ce contexte, la séance de contemplation renvoie à ce que Al Ghazzâlî appelle le " Samâ' " ¹²¹. Celui-ci désigne la combinaison de la prière, de la musique et de la danse. Dans un sens plus général, il englobe le mot " audition " qui sous-entend la poésie et la musique. Mais les différents glissements ont entraîné une ambiguïté de la définition qui recouvre finalement aussi bien la musique, l'état de transe que la danse extatique.

Dans la citation ci-dessus, nous constatons que les adeptes sont dans un état de disposition à l'écoute. La cérémonie se déroule selon deux

¹²¹ - Al-Ghazzâlî, Traité de la revivification des sciences de la religion, cité par Gilbert Rouget, op.cit.

temps. Le premier consiste à établir les conditions de la réception tandis que le second marque le passage à une musique instrumentale. L'usage de l'adverbe de transition " puis " circonscrit clairement l'évolution de ce rituel.

Les exercices spirituels auxquels le narrateur fait allusion, correspondent à la récitation du Coran dont le but est d'amener progressivement les fidèles à se détacher de ce monde pour atteindre la transe. La musique revêt alors l'aspect d'un prélude qui accentue la volonté de ces derniers. La voie empruntée est donc celle de l'audition. Ce qui est recherché dans ce premier passage du L.D.S., ce n'est pas la donation d'un sens, mais plutôt la création d'un effet susceptible de provoquer un état de transe. L'aboutissement à l'ivresse, déclenchée préalablement par une musique instrumentale, est renforcé par l'impact de la voix sur l'oreille. La parole chantée vient ainsi s'ajouter à la propriété sonore des mots pour redoubler ce désir de séparation qui précède toute illumination.

" Nous voici ivres, encore une fois, pendant le Concert spirituel. Nous chantons. Nous chantons tous dans l'écoulement de la nuit, repos sans repos, quiétude sans quiétude, ligature de ta voix aux multiples états. L'évanouissement. La pensée du Maître danse. Il se met à tourner sur lui-même en buvant le vin matinal. Puis le Concert

spirituel prend fin. Le Maître a donné l'ordre. Un ordre à peine perceptible, frappé par des signes de langueur. La nuit mystique est tournée vers le regard qui tue, répète-t-il en nous fixant " (p.23)

La musique débouche sur le chant collectif orchestré par le Cheikh. La danse constitue l'acmé de ce parcours. De ce fait, les manifestations de la transe sont de trois ordres. D'abord, elle est un état d'évanouissement qui résulte de l'audition du Coran. Ensuite, elle est suscitée par l'écoute du chant. Enfin, elle correspond à un bouleversement mortifère, provoqué par la puissance des paroles chantées. L'apparition se fait sous le signe d'une rencontre qui conduit implacablement à la mort.

" Et bien que nous t'imaginions, dans l'étincelle du clin d'oeil, flotter comme un ange diaphane, arraché de tes parures une à une selon la douceur d'un évanouissement astral, nous serons tes compagnons de route vers l'ivresse de la mort " (p.15)

La combinaison de la musique, du chant et du Coran détermine la cérémonie du Samâ' telle qu'elle est définie par Al-Ghazzâlî. Dans l'étude consacrée à ce dossier, Rouget postule que :

" Ghazzâfi fait ainsi une opposition entre d'une part une " agitation " (idtirâb) faire des mouvements " non mesurés ", d'autre part des mouvements mesurés - autrement dit la danse - qui sont ceux auxquels aboutit la transe quand elle est dominée ".¹²²

Dans le L.D.S., la danse extatique s'effectue dans le cadre d'un rituel ordonné par le maître. Elle est parfaitement contrôlée. Ainsi, elle relève, dans la perspective de Rouget, de la pratique du Samâ'. Ce dernier distingue entre la transe rituelle qui aboutit à la plénitude, et la transe non rituelle souvent mortifère. La séance d'incantation et la contemplation du visage évoquées par le narrateur, relèvent d'une pratique collective appelée " transe communielle ". Quand ce rituel atteint le paroxysme de toute maîtrise, il se transforme alors en une sorte d'anéantissement total qui se caractérise par la fusion de l'être et de Dieu. Il s'agit là d'un autre statut de la transe qui est propre au dhikr. Selon C.G.Anawati et L.Gardet ¹²³, il faut distinguer entre le dhikr individuel qui conduit au " fanâ' " (anéantissement) et le dhikr collectif lié à la musique et à la danse. Celui-ci se retrouve particulièrement chez les derviches tourneurs du Maroc.

¹²² - G.Rouget, op.cit., p. 460.

¹²³ - C.G.Anawati et L.Gardet, Mystique musulmane : aspects et tendances, explications et techniques, Paris, Bibliothèque Philosophique, Vrin, 1976

L'épreuve de l'ascension se déroule chez la confrérie des inconsolés selon une progression qui va de la récitation au chant pour aboutir à la danse.

" Nous avons mis nos bras les uns sur les autres. Nous avons commencé la danse, favorisée par les parfums que ce soir printanier diffuse (...) Nous battons des mains, en nous soulevant doucement au-dessus de la terre, et dirait-on au-dessus de toute terre, de toute assise terrestre. Puis frappés de délire, nous dansons de plus en plus vite, en mouvement giratoire et en tenant les bras verticalement au sol ". (pp. 56 - 57)

L'illumination à laquelle conduit cette danse collective coïncide avec la rencontre du " Bien-aimé ". Les adeptes, sous l'égide du Maître, passent du recueillement à la transe ; puis de la danse au retour au calme. Ces " exercices spirituels " relèvent alors de la pratique du Samâ' telle qu'elle est définie par Al-Ghazzâlî et non pas du dhikr collectif. Quand l'un des membres de la secte viole la cohérence du groupe, c'est tout l'équilibre de celle-ci qui est menacé.

" Il y a autre chose qu'aucun fait ne peut contourner : l'hallucination qui frappe de plus en plus le Disciple. A creuser au plus profond de son malheur, à s'exposer continuellement à

une extrême humiliation alors que l'Echanson le touche à peine du regard, à prier jour et nuit tout en pleurant, à entrer en transe pendant que ses compagnons recherchent plutôt des états communs, un certain équilibre dans la tension, une certaine quiétude dans l'exercice spirituel, à cheminer ainsi tout seul dans un supplice continu, le Disciple désordonné menace la fraternité solidaire qui inspire et fonde la confrérie ". (p.61)

Il s'ensuit que le disciple se retranche dans le " dhikr solitaire " qui introduit un choc dans le récit sans accéder à sa fin qui réside dans le " fanâ' ". La transformation utopique est ainsi freinée par la soumission à la loi charnelle.

Il est donc intéressant de voir que la rupture de la quiétude des fidèles par cette déviation du Disciple, permet de distinguer clairement les pratiques du Samâ' du dhikr. Les manifestations de chacune affectent différemment la rythmicité du récit. Dans la première, c'est l'association du chant, de la beauté de la voix, de la musique vocale et instrumentale, qui donne de l'intensité au rythme. Dans la seconde, c'est plutôt la souffrance, le dérèglement des sens et le délire qui catalysent la fureur poétique. La gravité de la crise subjective affecte ainsi les mots qui se libèrent dans une rythmicité hautement expressive.

" Ensorcelé, tu ne dois pas le savoir, ni le chuchoter au creux de n'importe quelle oreille. Car, toute oreille sans cri transi - sans musique - ne peut entendre. Et lorsqu'on n'entend pas la musique qui irrigue tout destin ensorcelé, on ne peut rien comprendre. Toi qui est parmi les Audients, chéris ton bonheur d'être tissé par l'inouï. Et toi, mon amour musicien, garde tes mains sur le luth et joue, joue pour moi seul jusqu'à l'étincelle du matin. La Musique n'a-t-elle pas charmé mes mots les plus inattendus, et par elle mon poème ne vole-t-il pas en éclats - afin de te toucher en plein coeur ! ". (p.62)

L'accélération des chants et des récitations scandées ainsi que la danse rotative participe à la condensation du rythme du texte. L'effet de la musique épouse le pouvoir onirique du kif, pour diriger le déchaînement du récit selon un " élan giratoire aspirant la danse ". C'est cet aspect du giratoire qui caractérise, selon Memmes, le L.D.S. Il dit à ce propos :

" C'est précisément ce mouvement, avec son aboutissement, qui se trouve simulé, mis en spectacle, à travers le récit du L. du S., et ce, respectivement à deux niveaux : celui des instances narratives qui se disposent dans le texte en mouvement chorégraphique giratoire, et celui du contenu thématique où la récurrence de certains thèmes, à

travers un système de variance, mime la figure mystique du " retour du Même " ".¹²⁴

Certes, ce mouvement rotatif sur lequel s'attarde Memmes est très fonctionnel dans le texte de Khatibi. Le sujet développe une stratégie d'énonciation fondée sur le chevauchement d'une isotopie théologique et d'une isotopie profane. Les deux sont intégrées dans le même récit. Les différentes figures sont de simples métaphores dont la fonction est la production d'un effet de sens. Par ailleurs, c'est cette coïncidence, en affectant le langage et en neutralisant toute juxtaposition, qui forme une isotopie complexe. Celle-ci ordonne ainsi une interprétation susceptible de s'effectuer sur l'un ou l'autre plan. Ce sont ces glissements qui engendrent une ambiguïté entretenue par l'auteur lui-même. Ce dernier déploie une procédure de contraction et de dilatation qui se solde par une condensation du rythme.

Au niveau des voix narratives, Memmes met l'accent sur leur enchevêtrement, ce qui donne, dit-il, " l'impression d'un concert ". Le récit circule de voix en voix pour achercher inévitablement sur la composante autobiographique. Gontard dit dans ce sens :

" En effet, l'une des caractéristiques du roman de Khatibi vient de sa structure métaphorique. On peut la définir comme

¹²⁴ - A.Memmes, Abdelkébir Khatibi, l'écriture de la dualité, op.cit., p. 62.

une superposition de symboles qui se reflètent mutuellement et qui reflètent, en la transformant, l'anecdote référentielle ".¹²⁵

Il s'ensuit que le récit symbolique s'appuie sur un ensemble de métaphores qui concourent à la production de sens en réserve. Tout participe, par effet de ricochets, à cette triade dont parle le récitant d'A.B. :

" Ce rendez-vous était le lieu d'une triade : elle, lui et moi, dans un dialogue pressant ". (p.55)

La fusion du sujet dans l'objet ne se fait pas dans la contiguïté ou dans la juxtaposition, mais dans la coïncidence. La passion suit un parcours rotatif qui va en s'intensifiant pour atteindre son paroxysme dans l'absorption du " moi " par le " tu ".

Le rythme est une production de ce procès qui théâtralise les différents symboles dans la recherche d'une ambivalence sémantique. C'est cet effet de sens, organisé par le sujet au niveau de la structure discursive, qui le déclenche. Nous avons constaté que chez les adeptes de l'asile des inconsolés, c'est le cheikh qui organise cette alternance du chant, du dhikr et de la " danse communielle " pour accompagner le récit dans son cheminement vers l'extase. Le rituel ordonné se termine par le silence. Il en découle que le sujet participe

¹²⁵ - M.Gontard, Violence du texte, op.cit., p. 105.

activement à l'organisation de la cérémonie en ce sens que la recherche du " wajd " est une écoute et une intentionnalité du fidèle.

Cependant, la transe comme traduction musicale peut revêtir d'autres aspects qui modifient le rapport du sujet, du rythme et de la musique.

b - L'effet de l'évolution des pratiques de la mystique populaire sur le rythme

Dans le L.D.S., l'évolution du rythme épouse la progression du récit qui s'enflamme au fur et à mesure que la musique précipite la frénésie des mots. L'évocation du Carnaval intervient à un moment clé de la narration. Elle marque l'ouverture sur des pratiques archaïques comme objet de la quête. L'émergence de cette dionysie dans le texte marque fortement le rythme qui se développe à l'aune d'une pensée inouïe. Ce retour au paysage païen n'est pas un simple passage. Il détermine l'organisation et la structuration du récit.

En effet, la scène du Carnaval se donne à lire en tant que parabole qui met en scène l'émergence de la mort comme origine d'une pensée de l'ineffable. Deux choses vont retenir ici notre attention. D'un côté, l'organisation et la fonction de ce récit parabolique ; d'un autre côté, les manifestations de la transe dans ces pratiques et leurs effets sur la musique et le rythme.

Nous avons fait allusion, dans le point consacré au récit de la mort, à l'autonomie du micro-récit du Carnaval dans le cadre global du L.D.S. En effet, la mystique savante et les pratiques populaires

constituent deux isotopies parallèles. Néanmoins, la première fournit un contexte d'interprétation pour la seconde. Le maître de la secte des inconsolés attire d'ailleurs l'attention de ses fidèles sur la différence des deux doctrines.

" Tant que l'Etre sera en extase, le Carnaval aura lieu, dit le Maître sur le chemin de l'Asile. Mais cette barbarie n'est pas notre lot. Nous avons fondé notre confrérie sur d'autres principes et nous avons tourné notre pensée vers la Passion du Regard, vers un anéantissement graduel, vers une rigueur inexorable - élan des âmes cheminant vers le ciel des Anges ".
(pp. 100-101)

Il s'ensuit que l'insertion d'un récit parabolique à ce moment précis de la narration, implique une transformation de sens. Ce transfert n'est pas de l'ordre d'une explication unilatérale, mais bel et bien d'une articulation mutuelle. C'est justement cette réciprocité qui va nous permettre de mieux souligner les différences au niveau des manifestations de la transe et de ses rapports à la musique et au rythme. Le Maître en comparant les deux confréries, met l'accent sur le caractère singulier de cette scène carnavalesque. Mais cette particularité ne peut opérer dans le texte que dans la mesure où elle est programmée par l'auteur. De ce fait, nous passons de la réalité de

ces pratiques archaïques à leur mise en fiction, ce qui se solde par une déstabilisation de l'anecdote référentielle. Dans le L.D.S., elles sont appréhendées sous une forme poétique chantée qui se développe en parallèle avec un discours démonstratif. L'usage des assertions, des formes verbales "à + infinitif", des phrases nominales, des aphorismes, etc., est une exigence de ce rythme de la voix. C'est dire que l'introduction de cette dimension mythologique dans le livre, permet l'attribution d'un souffle oral au récit, tout en servant de pièce argumentaire pour définir des questions comme celles de l'identité et de la différence.

Tout dépend alors de la démarche de l'auteur qui exploite le potentiel et les possibles de ce paganisme.

En insistant sur les caractéristiques et la fonction du récit parabolique de la mystique populaire, notre intérêt est de souligner l'importance de ce transfert de sens dans la détermination du rythme dans le texte. Quelles sont alors les manifestations d'une telle pratique ?

Le Carnaval, par son caractère spectaculaire, entre dans le cadre de ce que Rouget appelle les pratiques fakiristes. La transe recherchée par ces adeptes n'est plus la même que la sobriété exigée dans la " transe communielle " du Samâ'. Leur rituel relève donc plus de la " hadra " que du " dhikr ". Dans le L.D.S., il s'agit de cette rencontre annuelle à

laquelle participe les différentes confréries en vue de commémorer le Saint fondateur.

" Regarde le Carnaval et choisis ton arme. Au Carnaval, chaque confrérie possède son arme propre - arme extatique. A côté des Eunuques qui psalmodient le Livre, ne vois-tu pas les Tailladeurs qui se frappent le crâne à coup de hachettes ou qui s'enfoncent dans la chair des pointes de couteau ? Ne vois-tu pas les Buveurs d'eau bouillante et les Mangeurs d'épines de Cactus ? Ne vois-tu pas ces fous de Dieu appeler la Nuit du Temps ? ". (p.94)

Dans ce micro-récit, il n'est pas question d'une description de l'évolution d'une transe bien précise. Le narrateur crée un effet de condensation et d'intensification du langage en faisant cohabiter les exercices rituels de chaque confrérie. L'usage de la locution adverbiale " à côté de " souligne la juxtaposition de deux pratiques. D'une part, le dhikr dans sa signification la plus restreinte, à savoir la récitation des paroles du Coran. D'autre part, les démonstrations populaires qui se répartissent en plusieurs groupes. Ces derniers correspondent aux descriptions fournies par l'étude de René Brunel consacrée à la secte des 'Aïssâouâ au Maroc ¹²⁶. Selon lui, cette manifestation se répartit en

¹²⁶ - R.Brunel, Essai sur la Confrérie Religieuse des 'Aïssâouâ au Maroc, Paris, Paul Geuthner, 1926.

deux phases. La première est consacrée au dhikr, et la seconde aux pratiques fakiristes. Le passage est marqué par l'intervention des instruments de musique qui amplifient l'entrée dans la danse extatique.

" Et, en ce ruissellement, s'accomplit le rite initial de toute transe, qui déchire le coeur barbare de l'homme. Voici que la musique exaspère son rythme, voici qu'elle bat dans les tempes, baignant nos veines avec une cruauté vibratile. En cette scansion incomparable, la musique coule dans la solitude des Inconsolables : elle les mène, séparés et déchiquetés, dans la transfiguration du Temps ". (p.94)

Cette violence bestiale qui précède la transe extatique des 'Aïssâouâ s'explique pour Brunel, par l'imitation des comportements des animaux qu'on retrouve dans les croyances africaines. Les différentes danses déclenchées par la musique ont une structure qui repose sur ces moeurs apparentées à la vie des animaux. C'est le cas par exemple des danseurs qui simulent le geste de dévorer ardemment leurs proies.

" Les Dévoreurs se précipitent sur lui, le déchirent et boivent son sang chaud. La danse ne peut plus s'arrêter : les Dévoreurs parcourent toute l'aire du Carnaval, et chaque fois qu'il voient un homme perdu dans l'extase, ils font semblant de le disséquer sans le toucher ". (p.95)

A côté de cette danse frénétique, la musique prélude à une autre forme de danse beaucoup plus cadencée et lente que Brunel appelle " rbbâni ". La cohabitation des deux dans le texte produit un effet rythmique dans l'alternance du temps fort et du temps faible.

" La musique s'abandonne à l'essor rythmique de la danse, alternativement deux sur un, et flexion de haut en bas tandis que les danseurs sautent en cadence sur la pointe des pieds ". (p.95)

La danse apparaît donc ici plus importante que la musique qui la provoque. Elle a pour fonction de mener à la transe. C'est ce que Rouget appelle une " danse abstraite ".

" On peut distinguer, dans un certain nombre de cultes, deux types de danse. Des danses disons abstraites, qui auraient pour fonction de déclencher la transe, et des danses figuratives (ou simplement des mimiques), qui auraient pour fonction de manifester l'état de possession ".¹²⁷

Dans la scène du Carnaval, les deux formes de danse cohabitent. La première conduit par les psalmodies et la musique à une transe contrôlée. La seconde traverse deux étapes. Elle commence par une danse lente accompagnée de chants jusqu'à ce que la musique des

Tambours déclenche la crise et la chute. Il s'agit là d'une " transe de possession ".

" Les femmes battent des mains, hurlent sans cesse en secouant leur chevelure folle. là, d'un coup, une femme pousse un cri strident et tombe en convulsion, comme une bête qu'on égorge. Et d'un coup, un homme rompt le cercle, lacère ses vêtements et bondit si haut qu'il devrait être cloué dans les airs, puis en retrouvant ses pieds il se précipite dans tous les sens, scandant le nom de son Dieu ". (p.95)

Précisons que ces deux types de danse se déroulent dans un cadre religieux. Les danses populaires, malgré leur aspect païen, restent des pratiques musulmanes. Dans les deux cas, la danse offre des possibilités d'ascèse. C'est une technique identificatoire. La particularité de la " transe de possession " réside dans la mobilisation d'un ensemble de symboles et de signes pré-islamiques. Le processus d'identification s'appuie sur des médiations. Il nécessite à la fois une métamorphose physique et psychologique. La combinaison de la musique, du chant et de la danse, entraîne un changement d'état chez le danseur. L'entrée en crise se manifeste par des comportements mimétiques - physiques -, dont le but est de s'identifier à une figure emblématique incarnée par le père fondateur. Mais derrière cette

¹²⁷ - G.Rouget, op.cit., p. 222.

théâtralisation libératrice, c'est la fusion avec Dieu qui est recherchée. Autrement dit, elle jouit d'une double fonction à la fois mimétique et cathartique. Par ailleurs, le rapport du sujet à la musique diffère d'une pratique à l'autre. Pour Brunel, les fidèles ont un rôle très actif dans la pratique du dhikr. L'entrée en transe est orientée par ceux-ci. Ils sont donc " musiquants ". Dans la " danse extatique ", ils subissent l'effet de la musique.

Sans vouloir trop s'étaler sur les conditions et les modalités de telles pratiques, nous pouvons dire que la célébration du bouleversement revendiquée par le narrateur du L.D.S., ne peut advenir que dans cette alliance de la musique et des mots. Ceci nous fait penser à cette tradition arabe du " Ghînâ' " où la beauté de la voix, le pouvoir mélodique de la musique et l'expressivité des mots sont indissociables. Les contes des Mille et Une Nuits, sont à notre avis, un exemple de cette synergie symbolique de la civilisation arabe. D'autres figures emblématiques ayant marqué la poésie et la musique arabe - Imrou al Qaïs, Rabiaâ al Adawîâ, Oum Kalthoum, ... - confirment cette hypothèse. Ceci n'a d'ailleurs pas échappé à Rouget quand il dit :

" Il est clair que pour les Arabes la musique n'a le pouvoir émotionnel qui nous occupe que dans la mesure où elle est liée aux mots, c'est-à-dire au sens. Mais en même temps, c'est le fait d'être mis en forme musicalement qui donne

aux mots cet impact que réduits à eux seuls ils n'auraient point ".¹²⁸

La scène du Carnaval, restituée dans le L.D.S. ces effets de la musique intensifiés par le chant et la danse. L'ensemble de ces manifestations est coordonné par un rythme biologique très marqué. Celui-ci est déclenché dans une pratique ritualisée où l'essentiel n'est pas dans la forme, mais dans la circulation d'un souffle et d'un corps. Il s'ensuit que le rythme chez Khatibi, tire son expressivité de ce rapport de la musique à la poésie qui implique toute la dimension culturelle du récit. La structure carnavalesque repose sur cette technique de jeu qui met en scène un sens. Le corps devient alors la clé de voûte qui dévoile la toile de fond historique du rythme. Dans ce sens, le texte transcrit sous une forme chantée, ce travail mythique qui le suppose. Khatibi dit à ce propos :

" Le récit passe par la musique, il se fonde en elle par effraction effeuillée, il se noue à la disposition d'une voix évaporée en mythe, et en même temps le récit prononce la même psalmodie dessinée sur notre innocence abîmée ".¹²⁹

¹²⁸ - Ibid., p. 521.

¹²⁹ - A.Khatibi, La blessure du nom propre, Paris, Denoël, 1986, p. 213.

Il en ressort que le rythme n'est pas une simple question formelle. C'est l'organisation subjective d'une culture et d'une histoire dans un discours. Les rapports de la danse, de la musique et du chant avec le rythme sont définis par une conception de l'écriture qui dérive tout sens univoque en ouvrant la scène sur le champ de ces " archi-écritures " qui habitent le corps. La mise en corrélation du rythme et de ces valeurs de la culture populaire devient alors un argument narratif. Son inscription dans le cadre d'un détour parabolique, a une fonction subversive qui invite à reconsidérer le statut des cultures traversant le corps. C'est dans cette limite théorique du langage que la parole demeure à l'origine du rythme.

2 - L'enjeu du rythme : le mouvement de la vie dans le langage

a - La voix dans le texte

L'analyse de la convergence du chant, de la musique et de la danse nous a conduit à souligner la dimension anthropologique du rythme. Par le recours à la stratégie discursive des paraboles, l'écriture de Khatibi réalise une spécificité rythmique qui n'est pas dans la manière d'écrire, mais dans l'intégration de l'oralité dans le texte. L'éloge de la scène carnavalesque est une illustration de cette programmation d'une poétique de la voix et de sa réception. Cette symbiose repose sur une théorie du sujet qui réorganise le discours en impliquant le sens et l'histoire dans la même démarche. C'est dans ce

primat du rythme qu'il mobilise les signes du corps, geste, danse, mimes, etc., sur un mode hautement subjectif. Le texte devient ainsi un réceptacle où le récit reçoit les symboles de la profondeur mythique.

La conception du rythme exige alors une approche qui prend en compte à la fois ce qui est du langage et hors du langage. C'est ce que Khatibi appelle l'intervalle de "l'interligne", seul susceptible de déborder la menace réductrice de la sémiotique.

" Or, dans les mots il y a des mots, c'est-à-dire un tracé d'énergie qui n'est perceptible d'ailleurs que par la puissance géométrique et topographique de l'écriture, de l'écriture en tant que rythme du corps et de la pensée. Il y a, dans les mots, un agencement imaginaire qu'aucune analyse extérieure ne peut mettre à jour. Un agencement, une calligraphie, une écriture de l'écriture dans toute langue, dans toute parole, dans tout silence ".¹³⁰

L'enjeu du rythme réside, selon lui, non pas uniquement dans les correspondances du corps et de la pensée, mais dans le maintien de la force du chant et de l'indicible qui en marquent la forme. Dans cette perspective, nous pensons que le L.D.S. réalise incontestablement une performance musicale qui ouvre le texte à la pluralité et à l'hétérogène.

¹³⁰ - A.Khatibi, "Intersignes", in : Imaginaires de l'autre, Khatibi et la mémoire littéraire, Paris, l'Harmattan, 1987, p. 124.

L'oralité se déploie alors dans le récit sous forme d'une rythmicité où la subjectivité et l'horizon d'attente restent les deux facettes de la même matière.

Quelle est alors la fonction de ce rythme de la voix dans le texte ?

Nous avons souligné à plusieurs reprises et tout au long de notre analyse que l'écriture en paraboles se caractérise par un souci de transfert. Cet opération permet à notre sens d'exprimer le silence, et de récupérer le cri premier. L'aspect théâtral du Carnaval est une marque de l'oralité qui déborde le langage en impliquant le corps dans l'écriture. Dans cette interférence du rythme, du chant, de la danse et des symboles, la fonction de la voix relève bel et bien d'une stratégie identificatoire.

Dans son article consacré à la poétique de la voix, Paul Zumthor souligne cette marque de la voix comme " énergie vitale ", comme souvenir d'une figure non inscrite. Il dit à ce sujet :

" Peut-être toute communication vocale tient-elle en quelque manière à la question posée en chacun de nous sur le père, sur l'unité perdue, liée à un désir de réintégration ... de

sorte que la voix, indépendamment des signes phoniques qu'elle véhicule, est par elle-même vecteur de sens ".¹³¹

A la lumière de cette citation, nous pouvons conclure que le rythme chez Khatibi est ce mouvement de la voix dans l'écriture. C'est dire, qu'il engage les questions du sens, de l'histoire et de la socialité qui soutiennent tout discours dans un protocole poétique où le sujet tient une place de choix. Ses marques dans le récit sont nombreuses.

Les effets de l'oralité dans la littérature maghrébine d'écriture française sont indéniables. Plusieurs recherches ont déjà été consacrées à ce sujet. L'influence de Mille et Une Nuits, des contes, de la littérature orientale ou grecque, de la philosophie occidentale, du modèle du Coran, ..., a été souvent soulignée¹³². Inutile donc de revenir sur ces faits de la culture orale chez Khatibi. Nous nous contentons, certes de manière arbitraire, de deux questions qui pourraient élucider remarquablement cette alliance du rythme et de la voix. Il s'agit du primat de la prosodie et de l'usage des aphorismes.

b - L'organisation prosodique

L'écriture de Khatibi et le L.D.S. particulièrement, se caractérise par ses envolées lyriques, sa forme chantée, la

¹³¹ - P.Zumthor, " Pour une poétique de la voix ", in : Poétique, n°40, Paris, Seuil, Nov. 1979, p. 523.

¹³² - Voir à titre indicatif la thèse de M.Tahar Ben Meftah, Les origines, la fonction et le fonctionnement du mythe dans le roman maghrébin de langue Française, Doctorat nouveau régime, dirigée par C.Martin, Lyon, 1989.

prédominance du rythme et de la prosodie. Le mouvement de l'aventure scripturaire épouse la temporalité et l'histoire du sujet. Il devient un motif de création qui moule les pérégrinations du corps. Le récitant du livre récupère ces principes de marginalité et d'errance propres aux poètes dans la tradition arabe orale pour en faire la loi du récit. C'est ce temps, à travers ses accélérations et ses lenteurs, qui participe à la rythmicité du texte. La syntaxe obéit non pas au sens qui régit les rapports des mots, mais au rythme. Le propre du protocole poétique khatibien est justement de faire surgir des sens inattendus dans leur agencement et leur rapprochement. Le recours à diverses métaphores détermine aussi bien la structure syntaxique que sémantique. Celles-ci créent des effets de contraste et d'incompatibilité qui rendent l'implication du lecteur dans le texte indispensable. Les manifestations répétitives des anaphores créent un effet de condensation et de symétrie. La réduction de la phrase au seul mot, les phrases nominales brèves, la multiplication du participe présent, les interrogations rhétoriques, les phrases verbales, l'entrechoquement des mots contradictoires, etc., sont autant d'exemples qui soulignent cette organisation prosodique du récit. L'impact du style du Coran et des textes mystiques est visible dans l'écriture de Khatibi. Le choix des mots repose sur une technicité excessive qui cherche à travers les allitérations et les contrastes, à souscrire le sens dans les

agencements et non plus dans les lettres qui le portent. Quant aux structures phrastiques, elles sont traversées par le rythme des assonances, le chant et le récitatif comme c'est le cas dans cette scène consacrée à l'épopée de Gengis Khan. Dans un mouvement d'alternance, ces envolées lyriques sont ralenties par les paraphrases explicatives qui visent la démonstration des idées de l'auteur. De ce fait, l'écriture de Khatibi nous rappelle ce style de Hallâj analysé par Louis Massignon.

" Il y a, chez Hallâj, de véritables périodes faisant progresser l'ordre des pensées vers l'affirmation d'une intention maîtresse. Ses périodes, dérivés de celles de Junayd et de Tirmidhî, suivent une gradation analytique fort accentuée, presque pesante ; ce qui fait violence, tant à la discontinuité réaliste du discours, en arabe, - qu'à la spontanéité plus que lyrique de l'introspection en mystique. Elles marchent presque comme par syllogisme, répétant les termes, enchaînant les jalons ".¹³³

La démarche philosophique se développe chez Khatibi sur un mode poétique qui s'appuie sur trois processus complémentaires. D'abord le protocole parabolique tel que nous l'avons décrit auparavant. Ensuite, la marche dialectique propre aux théologiens et qui est régie par le

principe déductif. Elle se caractérise par la multiplication des parallélismes antithétiques et synthétiques et par l'usage des anaphores. Enfin, la procédure syllogistique qui forge des généralités et des formes gnomiques. Elle est critique. Aussi, apparaît-elle à travers la " numération ", le " dénombrement " et " l'ordre graduel ".

Ces trois marches sont celles dégagées par Ghazzâlî et Averroès et qu'investit Massignon dans son étude sur Hallâj. Nous les empruntons à notre tour pour mettre en exergue cette influence des textes mystiques et du Coran sur l'écriture de Khatibi. De ce fait, l'état du langage et sa subjectivité dépendent de l'état du sujet. L'organisation prosodique est ainsi marquée par l'intervention de la voix dans le récit. C'est dire que le rythme comme organisation de l'histoire du sujet dans le langage, est ciselé par ce mouvement qui va du langage à " l'à-langage ". Et c'est justement cette implication de la tension et de la pluralité de l'oralité dans le texte qui entraîne sa fragmentation. L'aphorisme relève de cette écriture fragmentale.

c - L'aphorisme

Le protocole aphoristique fonctionne chez Khatibi dans le cadre d'une écriture fragmentaire. Il est indissociable d'une poétique qui épouse le parcours discursif du sujet. Autrement dit, il coïncide avec ces moments de rupture et de pause où la pensée prend le devant de la scène. De ce fait, il atteste d'une sensibilité intelligible qui caractérise

¹³³ - L.Massignon, La passion de Hallâj, op.cit., p. 357.

l'économie générale du récit. Contrairement à la maxime qui vise une vérité universelle de manière objective et impersonnelle, l'aphorisme se développe selon une stratégie poétique et subjective.

Dans le L.D.S., l'intelligible affleure dans le cadre d'une énonciation subjective. C' est dire que l'aphorisme est une pratique qui renforce et favorise les liens de consubstantialité entre l'objet de la quête et la temporalité du sujet. Il obéit ainsi au principe de fusion du " Je " dans le " Tu " propre au rituel mystique. Pour mieux élucider le fonctionnement et les caractéristiques de ce processus, nous examinons quelques exemples sélectionnés de façon arbitraire :

" La beauté est une possession divine ". (p.24)

" La folie n'est-elle pas une excroissance de la mort, et en quelque sorte sa fille bien-aimée ". (p.27)

" L'âme n'a pas de lieu fixe, le coeur est un exil errant ". (p.17)

" L'aimé est toujours pour l'Amant passionné, une pensée inouïe, précédée par la figure de la Mort ". (p.10)

" La pensée du visage est tournée vers la beauté du visible ". (p.31)

" La beauté est un reflet du paradis, et le paradis une nostalgie de ton être perdu ". (p.31)

" Le caché n'est pas le contraire du manifeste ni la nuit du jour (...) le jour est un état extrême, la nuit en est un autre dans l'itinérance de l'Amant ". (p.32)

" On peut dire de l'Androgyne qu'il est la dépouille d'un corps angélique, abandonné sur terre par les dieux antiques ". (p.65)

La particularité de ces aphorismes, c'est qu'ils trouvent leur justification dans la situation narrative où ils émergent et dans la facture poétique qui les caractérise. Au niveau sémantique, leur utilisation naît d'un besoin de définition. Ce raisonnement est orienté par une instance subjective qui met en scène les différents concepts tout en procurant le plaisir de la lecture. Ainsi, le rythme est la conséquence, non pas des sens inhérents aux mots, mais de leurs relations et de leur organisation. Ces derniers renvoient à un contexte global qui est celui de la mystique. Ils jouent sur l'interférence de deux champs sémantiques. Le premier concerne le sujet des phrases se rapportant à l'itinéraire du corps. Quant au second, il se développe sur un axe vertical et cosmique. L'effet rythmique de ces aphorismes repose sur l'ambiguïté de la mise en corrélation de ces deux niveaux. Les propositions prédicatives sont dans un rapport de contiguïté contrastée avec les sujets. Ceci se solde par des combinaisons heureuses, mais en même temps entraînant l'inconfort de la lecture. L'écriture de Khatibi se caractérise ainsi par ses subtilités exigeant un transfert de la pensée. C'est dire que le principe de synergie qui crée un effet de choc sémantique est une condition sine qua non de la rythmicité du récit.

Au niveau syntaxique, ces aphorismes s'appuient en grande majorité sur la structure : sujet + verbe + complément. L'usage de la copule, de l'impersonnel plus la forme négative et des définitions fragmentaires les rapproche de la maxime. Mais cette tendance est tempérée par la prédominance de l'énonciation subjective.

Par ailleurs, au niveau du mouvement du récit, les aphorismes marquent une régression du temps et une pause de la voix. Celle-ci prend la suite des envolées lyriques du langage. A la multiplication des gradations, des énumération entraînant les déboîtement des mots, se succèdent des temps de suspension et de ralentissement libérant le mouvement de la pensée. C'est l'imprévisibilité et la mobilité de ces aphorismes qui déterminent le rythme. L'interférence de ces deux temps correspond à une exigence à la fois physique et philosophique. La première consiste à régler le souffle et la respiration, alors que la seconde répond à un besoin démonstratif lié à des questions fondamentales telles l'identité et la différence, le bien et le mal, le bilinguisme, la création, etc.

L'écriture de Khatibi, où la motivation rythmique constitue la charpente maîtresse, s'appuie ainsi sur l'interdépendance de cette exigence de transfert, de choc, du mouvement déductif et syllogistique. Autrement dit, sur la contiguïté de l'affect et de l'intellect. Le travail des aphorismes permet ainsi de confirmer ce que nous avons dit des

aspects prosodiques, syntaxiques et du temps. De ce fait, le rythme ne peut pas se définir sur un plan formel. Il est à chercher dans l'organisation du discours par le sujet énonciateur. La spécificité de cet arrangement révèle la complémentarité de ces différents niveaux. C'est dire que l'enjeu du rythme est dans l'inscription de l'infini de l'histoire et de la voix dans le fini du discours. Il dessine la solidarité du sujet et de son histoire dans le primat de la pluralité débordant toute totalité. Vie et écriture sont ainsi indissociables.

CONCLUSION

Au terme de cette partie, il apparaît que la question du rythme occupe une place de choix dans l'écriture de Khatibi. Notre analyse se situe dans le cadre d'une anthropologie du langage qui prend en compte l'historicité du sujet. Le fonctionnement du rythme est, dans le L.D.S., indissociable de la structuration subjective du discours. C'est cette réorganisation de la signifiante qui permet justement l'intégration du corps comme réceptacle historique dans le récit. Le retour de l'oralité dans le texte est une manière de redéfinir le rythme en soulignant sa spécificité et son historicité.

L'investigation des outils dégagés dans la théorie de Meschonnic nous permet de souligner le statut paradoxal du rythme chez Khatibi. Celui-ci se définit d'une part comme une organisation du discours par le sujet ; d'autre part, comme un effet de la mobilisation des paradigmes de l'absence et de l'innommable dans le texte. Autrement dit, la saisie de son fonctionnement est surdéterminé par l'écriture elle-même qui

est traversée aussi bien par les théories psychanalytique, sémiotique, rhétorique qu'anthropologique.

Une définition du rythme doit ainsi prendre en considération ce qui est du langage et hors du langage. Le travail dans les mots se dessine alors non pas comme une chapelle où s'érige une vérité, mais comme un atelier où la fabrication du sens est fragmenté par la puissance de la parole. Le texte devient un lieu de traduction du corps et de l'inconscient. De ce point de vue, le rythme se déploie à travers des stratagèmes qui associent dans le même élan subjectif aussi bien le politique, le philosophique que le poétique.

La structuration du discours par le sujet passe ainsi par des médiations intégrant l'affect et l'intellect dans la même démarche. C'est le cas par exemple de l'usage de la parabole. En effet, le récit parabolique introduit une procédure argumentative dans le texte. Il atteste de la présence d'une instance réflexive dans l'écriture qui s'appuie sur des transferts transmutant le rapport du sujet à l'objet. Dans le L.D.S., elle met en parallèle deux isotopies principales. La première renvoie à ce que nous avons appelé une référence matricielle, à savoir le texte sacré. Quant à la seconde, elle relève de la facture dionysiaque que le sujet ressuscite dans le livre. La corrélation de ces deux paramètres se solde par un choc qui affecte la rythmicité du récit. La fonction de la parabole consiste alors à situer l'essence de l'écriture tout en y

intégrant une dimension subversive. L'aventure du rythme épouse ainsi les pérégrinations du sujet qui pose la question de l'origine comme objet de la quête et source de l'exil. Autrement dit, elle suit le mouvement du poétique qui va de la restitution des traces généalogiques à l'effacement de toute fondation. Le sujet réécrit ainsi son histoire dans cet interligne.

De ce fait, le récit parabolique fournit un ensemble de lexèmes permettant de constituer des allégories. Leur rôle est de mettre subjectivement en oeuvre les idées philosophiques de l'auteur. La légende d'Abraham est ainsi intéressante dans la mesure où elle permet de poser la problématique de la création. Dans A.B., la question de la double naissance devient l'enjeu principal du récit. Le traitement des différents mythes permet à Khatibi de récupérer un souffle prénatal tout en servant de pièce argumentative dans le développement de sa pensée de la marge.

Sur un plan psychanalytique, le mythe fondateur de la nomination est traité dans le cadre d'une structure parabolique qui ouvre le texte vers l'innommable. Le rapport de la vie à la mort nous paraît alors vecteur de rythmicité. L'aventure de la création devient une scène où le sujet théâtralise sa propre histoire. Dans la M.T., l'écriture est un défi ; un acte vital et une lutte contre la mort. Le L.D.S., quant à lui, fait du trépas un passage nécessaire et obligatoire. Le rythme se situe ainsi

dans cette antériorité au-delà du temps et de l'espace. Le retour à cet univers fantastique de l'innommable, proscrit la mort comme une aventure permettant la réalisation du sujet et de son histoire. Dans A.B., l'expérience de la bilangue se donne à lire comme une expression de l'indicible. Le sujet énonce cette impossibilité de la nomination d'un vertige insaisissable. Le récit des langues est traversé par cette dimension symptomatique qui renforce la densité d'un rythme sémiotique. Son émergence s'enracine dans cette intersection de la vie et de la mort.

La situation du rythme aux frontières du langage, est une manière de souligner la rencontre de la poétique et de son arrière-plan historique et socio-culturel. Dans le L.D.S., le narrateur fait l'éloge de cette "archéologie du corps". Le texte devient un lieu où se croisent, s'écoutent les langues et les cultures dans l'incessant mouvement de la vie et de l'écriture.

Entre la musique et le texte se tissent alors des liens qui garantissent la restitution de la pluralité et de la poésie d'une parole longtemps acculée au silence. Toute la rythmicité du L.D.S. est dans cette rencontre ; dans cette manière de théâtraliser son contexte et son horizon d'attente. L'organisation du récit autour d'une structure mystique, engendre une rythmicité qui s'appuie sur les pouvoirs du chant, de la musique et de la danse. L'étude de Gilbert Rouget nous a permis de comprendre la

nature et le fonctionnement des différentes pratiques ayant un impact sur l'évolution de ce rythme.

CONCLUSION GENERALE

Au bout de cette étude, il est erroné de tirer des conclusions sur une écriture qui cherche justement à échapper à toute classification. Néanmoins, nous pouvons mettre l'accent sur ce travail du sujet qui, en traversant une certaine réalité socio-historique, réorganise le langage sur un mode hautement subjectif. Le rôle de la poétique consiste alors à médiatiser ce rapport de la fiction à l'histoire. L'écriture de Khatibi déploie à ce titre différentes stratégies lui permettant l'intégration de cette dionysie du Maroc dans ses textes. Le retour de la voix dans le récit et le recours à l'intertexte témoigne de cette volonté critique de ressusciter l'ensemble des paradigmes définissant l'identité marocaine.

La valeur des textes de Khatibi se mesure ainsi, non pas par la recherche d'une certaine reconnaissance mondaine, mais plutôt par l'adhésion d'un lecteur complice qui joue du texte afin de saisir la subtilité du sens à ré-inventer.

Il nous paraît alors que la poéticité de l'écriture de Khatibi est indissociable de son horizon d'attente qu'elle déçoit. Le désarroi de certains lecteurs est donc à situer dans le cadre de cette pratique hautement subjective qui met en crise les habitudes culturelles, historiques et psychologiques. La recherche d'une certaine utopie de l'innommable dans l'osmose à la fois de l'ambiguïté du sens et du

plaisir de la lecture, reste incontestablement la force vitale de ces textes.

En traversant les trois parties de notre étude, notre préoccupation demeure la même : saisir la complexité des rapports de la réception, du sens et du langage. La spécificité de la poétique khatibienne réside alors, non pas dans la luxuriance verbale, mais somme toute dans l'organisation de l'histoire du sujet dans le discours. Dans cette optique, elle est fondée sur un jeu de dissimulation qui noie le sens dans la frénésie des mots. C'est dans ce désir d'appartenance à un espace culturel et historique et dans cette volonté de détachement qu'exige toute pratique scripturaire que se situe le rôle médiateur du protocole poétique.

Pour élucider ce phénomène, nous avons d'abord mis l'accent sur l'importance fondamentale d'une théorie de la lecture dans la compréhension de l'oeuvre de Khatibi. En effet, la problématique de la réception demeure au coeur des préoccupations de son écriture qui traverse une certaine réalité socio-historique, tout en formalisant ses mécanismes de fonctionnement. La poétique déborde ainsi le cadre d'une conception formelle pour déboucher sur des questions essentielles. Le désarroi des lecteurs s'explique donc par ce bouleversement des habitudes qui impliquent l'instauration d'un nouveau rapport avec le texte. De ce fait, la médiation poétique se

veut, avant tout, un protocole qui s'appuie sur la complicité du public qui reconstruit son histoire dans le langage. C'est dire que la compréhension de l'oeuvre, toute oeuvre, ne peut se faire sans la participation de ses récepteurs qui l'interprètent selon leur " habitus " dans un contexte et dans un espace-temps bien précis.

En interrogeant ces sites d'intersection de la poétique, du sens et de la réception, nous nous sommes aperçus que le texte affiche des affinités théoriques avec certaines figures de proue de la critique occidentale. Nous avons alors choisi d'accorder une place de choix aux approches de Roland Barthes. Son étude sur la dialectique de la lecture et de l'écriture, nous a permis de mieux clarifier les relations que l'oeuvre de Khatibi établit avec son champ d'émergence mais aussi avec les productions littéraires qui lui sont antérieures. L'écriture poétique, en récusant les sens univoques, s'inscrit dans la lignée des pratiques modernes qui multiplient les fragmentations et les ruptures. De ce fait, sa valeur esthétique dépend de cet écart qu'elle crée vis à vis de son horizon d'attente. Autrement dit, sa vitalité est corollaire du renversement de certaines habitudes de lecture. Ceci exige une participation active du lecteur à la reproduction de l'oeuvre. Une démarche qui nécessite de dépasser la recherche des événements anecdotiques, pour s'intéresser à la quête de la signifiante.

Ainsi, par le biais de cette réception "à rebours de nos habitudes", l'écriture de Khatibi apporte de nouvelles réponses aussi bien à des questions de forme que de sens. Notre examen de l'hybridation des genres s'est donc fait dans le cadre de ce rapport que l'oeuvre établit d'une part, avec les formes et les thèmes en vigueur sur le champ littéraire, d'autre part, avec la connaissance que le public a du genre. Chez Khatibi, l'écriture exhibe ses références à une pratique scripturale fragmentaire occidentale. Mais l'absence d'une tradition romanesque chez les arabes en général, a sans doute aussi une influence sur la forme de sa pratique. Dès lors, une provocation mutuelle s'instaure entre le texte et un certain "habitus" socio-culturel. L'intégration des mythes fondateurs et des pratiques archaïques dans le récit, se solde par l'émergence d'une pratique plurielle.

Par ailleurs, le rôle de la poétique dans l'abolition des frontières génériques, touche également les configurations spatiales. Le lyrisme qui affecte toutes les catégories du récit, engendre une forme topographique sans attaches. Notre analyse du fonctionnement de cette dernière s'est appuyée sur les outils d'une sémiotique concrète tels qu'ils sont élaborés par Denis Bertrand. Celui-ci réfute toute conception référentielle de l'espace qu'il envisage dans une perspective globale organisée autour de deux points. Le premier consiste à exploiter la donnée "thymique" qui repose sur la mise en corrélation

de l'espace et des instances d'énonciation. Sur le plan discursif, l'absence des lieux référentiels est compensée par le recours aux "vecteurs sensoriels", "affectifs" et au savoir de l'auteur qui engendrent une spatialité sensible liée au sujet. Les notions de positionnement et de point de vue permettent alors de souscrire cette homologation entre l'espace en tant que signifiant et un savoir qui se trouve, à son tour, spatialisé. C'est ce que Bertrand appelle "l'aspectualité spatiale". Le second point concerne l'interdépendance des lieux et des parcours narratifs des personnages. Il s'agit de souligner l'importance des programmes narratifs dans la réorganisation et l'engendrement d'un espace situé.

Sur le premier plan, les faits cognitifs dessinent deux formes de spatialités. L'une concerne l'espace dysphorique de la ville reconstituée à partir des principes de substitution - le faire, le goût, l'olfactif, ... - qui sont localisés. Ce savoir pragmatique est redoublé par les parcours somatiques des personnages. Les différents positionnements du sujet ainsi que le principe de direction permettent de ressortir cette négativisation et cette univocité du sens qui caractérisent l'espace patriarcal. L'autre se dessine comme un refuge ; un univers euphorique et rassurant. L'absence de toute description objective est compensée par la présence du corps de la mère et de son discours et par la mémoire de l'enfant qui ressuscitent les paramètres d'un espace

mythique et pluriel. La sublimation de celui-ci n'est pas pour autant une issue à la question identitaire. Ce surcroît d'amour recèle une ambivalence sentimentale qui caractérise l'imaginaire arabo-musulman où la mère est à la fois un facteur de construction et de castration. Ce flou touche aussi le rapport à l'autre qui est un mélange de passion et de haine. L'intrication de ces compétences cognitives a un impact sur la structuration des espaces. Cette organisation nous renseigne à son tour sur le savoir de l'auteur.

Sur le second plan, cette hybridité spatiale et cette ambiguïté sémantique marquent les parcours narratifs des sujets. La figure de l'androgynisme est l'illustration parfaite de cette duplicité. Pour mieux élucider ce phénomène, nous avons interrogé spécialement le personnage de Muthna et son rôle dans la transformation spatiale dans le L.D.S. En se basant sur les topos de Greimas, nous avons démontré les enjeux poétiques et idéologiques de la démarche féminine dans la reconstruction des espaces. En jouant du flou qui entoure son identité, Muthna réussit à ébranler cet élan vertical et harmonieux qui caractérise l'ascèse des mystiques pour instaurer un site subjectif où le sens serait en extase. Son intrusion dans l'asile devient ainsi un support subversif et un socle de confrontation du bien et du mal. Elle permet aussi de détourner le théologique par une mystique mise à l'épreuve. Plus important encore est le choix d'une femme comme

vecteur de ces transformations. Cette forme déviante témoigne de l'évolution de toute une société s'ouvrant sur l'altérité. Dans A.B., cette démarche subjective concerne la question de la bi-langue. La femme demeure un levier sur lequel repose le traitement poétique des langues. Ceci répond à une stratégie de la mitoyenneté qui fait de l'entre-deux, un lieu de traduction et de dialogisme entre le "je" et l'autre.

Le traitement de toutes ces questions linguistiques, culturelles, philosophiques, esthétiques, ... est traversée par une motivation rythmique qui s'inscrit dans le cadre d'une théorie du langage intégrant la dimension sociale, historique et culturelle du sujet. Les études de Meschonnic nous ont aussi servi d'échafaudage pour analyser le fonctionnement de ce rythme. Celui-ci apparaît alors comme un mouvement paradoxal. Il est à la fois organisation de l'histoire dans le langage et ouverture vers l'innommable.

Concernant le premier point, la structuration du discours par le sujet passe par des médiations où le poétique et le politique sont en parfaite osmose. C'est le cas, par exemple, de l'usage de la parabole qui introduit une procédure argumentative dans le récit. C'est une stratégie subversive qui met en parallèle deux isotopies. D'un côté, la référence matricielle qui renvoie au Livre Sacré. D'un autre côté, la restitution de tous les paradigmes mythiques et archaïques qui

caractérisent l'identité marocaine. Leur mise en corrélation joue un rôle primordial dans l'intensification du rythme. Ce principe contestataire fait alors de la parabole, un vecteur de transformation qui affecte l'organisation de l'histoire et du sens du sujet. Quant au second point, il relève de ce mouvement de l'écriture qui sublime l'inconnu comme une valeur sûre. C'est dire que le rythme se situe dans une antériorité par-dessus le temps et l'espace. Il se développe à l'aune d'une poétique qui joue sur les corrélations des deux principes de la vie et de la mort. La conjonction de ces paramètres symbolique et symptomatique, participe à la fécondation du rythme. Pour analyser ces sites de l'innommable, l'auteur mobilise les croisements des couleurs qui font de l'art une forme de médiation permettant de repenser l'inconnu. Celui-ci devient une chance de transition débordant toute totalité pour se réaliser en tant que paroxysme de l'accomplissement. Par ailleurs, la récupération de certaines pratiques païennes, en l'occurrence la mystique musulmane, renforce cette densité du rythme. Ce dernier moule l'évolution des techniques de la musique, du chant et de la danse. La synergie de ces éléments a des conséquences sur la structuration du récit. Ceci entraîne des modifications au niveau logico-sémantique. Aussi, l'organisation prosodique et l'usage des aphorismes confirment cette dimension corporelle, sociale et historique du rythme.

Arrivés au terme de ce travail, nous ne prétendons pas épuiser toutes les facettes de cette problématique. Notre but n'est pas d'apporter des réponses, mais surtout de poser des questions susceptibles de relancer le débat sur le rapport combien complexe entre la littérature et la réception critique. Une des voies originales ne serait-elle pas cette lecture libre de tout tutorat et à l'écoute du rythme de chaque texte comme organisation subjective de l'histoire d'un sujet dans le langage ?

La réponse est à chercher dans le corps même des textes qui sollicitent une panoplie d'interventions orientées par l'auteur dans l'intention de produire un effet de communication où, seule l'intelligence du lecteur peut détecter les subtilités sémantiques.

BIBLIOGRAPHIE

I / Oeuvres d'Abdekebir Khatibi

1 - Littérature

2 - Essais

II / Ecrits sur les oeuvres littéraires

1 - Ouvrages

2 - Articles

III / Travaux sur la littérature maghrébine d'écriture française

1 - Ouvrages

2 - Articles et entretiens

3 - Revues, collectif

4 - Thèses de doctorat

I / Oeuvres d'Abdelkebir Khatibi

1 - Littérature

La mémoire tatouée, Paris, Denoël, Lettres Nouvelles, 1971

Le lutteur de classe à la manière taoïste, Paris, Sinbad, 1976

Le livre du sang, Paris, Gallimard, 1979 et 1986

Le prophète voilé, Paris, L'Harmattan, 1979

Amour bilingue, Montpellier, Fata Morgana, 1983

Dédicace à l'année qui vient, Fata Morgana, 1986

Un été à Stockholm, Paris, Flammarion, 1990

Tryptique de Rabat, Paris, Noël Blandin, 1993

2 - Essais

Le roman maghrébin (réédition), Rabat, SMER, 1979. (1^o édition, Paris, Maspéro, 1969)

La blessure du nom propre, Paris, Denoël, Lettres Nouvelles, 1974 et 1986

Vomito blanco, Paris, coll. "10/18", 1974

L'art calligraphique arabe (avec M.Sijelmassi), Paris, Chêne, 1976

De la mille et troisième nuit, Rabat, SMER, 1980

Maghreb pluriel, Paris, Denoël, 1983

Le même livre (avec J.Hassoun), Paris, Editions de l'Eclat, 1985

Du bilinguisme (collectif), Paris, Denoël, 1985

Figures de l'étranger (dans la littérature française), Paris, Denoël, 1987

Par-dessus l'épaule, Paris, Aubier, 1988

Ombres japonaises, Montpellier, Fata Morgana, 1988

Francophonie et idiomes littéraires, Rabat, Al Kalam, 1989

Paradoxes du sionisme, Rabat, Al Kalam, 1989

Penser le maghreb, Rabat, SMER, 1993

II / Ecrits sur les oeuvres littéraires

1 - Ouvrages

Accardo, Alain et Corcuff, Philippe. La sociologie de Bourdieu,

Bordeaux, Le Mascaret, 1986

Adam, Jean-Michel. Le récit, Paris, P.U.F., coll. "Que sais-je ?", 1984

Anawati, C.Georges et Gardet, Louis. Mystique musulmane. Aspects et

tendances, explications et techniques, Bibliothèque

philosophique, Paris, Vrin, 1976

Bachelard, Gaston. La poétique de l'espace, Paris, P.U.F., 1972

Bakhtiar, Laleh. L'expression de la piété mystique, Paris, Seuil, 1972

Bakhtine, Michail. Esthétique de la création verbale, Paris, Gallimard,

1984

Bakhtine, Michail. Esthétique et théorie du roman, Paris, Gallimard,

1978

Barthes, Roland. Colloque de Cerisy, Paris, coll. "10/18", 1978

Barthes, Roland. Essais critiques, Paris, Seuil, coll. "Points", 1964

Barthes, Roland. L'empire des signes, Skira, 1970

Barthes, Roland. Le bruissement de la langue, Paris, Seuil, coll.

"Points", 1984

Barthes, Roland. Le degré zéro de l'écriture, Paris, Seuil, coll. "Points",

1972

Barthes, Roland. Le grain de la voix, Paris, Seuil, 1981

Barthes, Roland. Le plaisir du texte, Paris, Seuil, coll. "Tel quel", 1973,

Barthes, Roland. Mythologies, Paris, Seuil, coll. "Points", 1970

Barthes, Roland. S/Z, Paris, Seuil, coll. "Points", 1976

Bernard, Suzanne. Le poème en prose, de Baudelaire à nos jours,

Paris, Nizet, 1959

Bertrand, Denis. L'espace et le sens. Germinal d'Emile zola, Paris-

Amsterdam, Hadès-Benjamin, 1985

Blanchot, Maurice. L'espace littéraire, Paris, Gallimard, 1955

Blanchot, Maurice. Le livre à venir, Paris, Gallimard, 1959

Blanchot, Maurice. L'entretien infini, Paris, Gallimard, 1969

Bonnet, Henri., Roman et poésie. Essai sur l'esthétique des genres,

Paris, Nizet, 1980

Boulème Geneviève. Parler d'écrire, Paris, Seuil, 1993

Bourdieu, Pierre. Les règles de l'art. Genèse et structure littéraire,

Paris, Seuil, 1992

Briolel, Daniel. Le langage poétique : de la linguistique à la logique du

poème, Paris, Nathan-Recherches, 1984

- Brunel, R. Essai sur la confrérie religieuse des 'Aïssaouâ au Maroc, Paris, Paul Geuthner, 1926
- Butor, Michel. Répertoires I, II, III, Paris, Ed. de Minuit, 1964
- Camporesi, Piero. Les belles contrées, Paris, Gallimard, 1995
- Chevalier, Jean et Gheerbrant, Alain. Dictionnaire des symboles, Paris, Laffont et Jupiter, 1982.
- Cohen, Jean. Structure du langage poétique, Paris, Flammarion, 1966
- Collectif, Parole - Figure - Parabole, Presse Universitaire de Lyon, 1987
- Combe, Dominique. Poésie et récit, Paris, José Corti, 1989
- Delas, Daniel et Filliolet, Jean. Linguistique et poétique, Paris, Larousse Université, coll. "Langue et langage", 1973
- Deleuze, Gilles. Le pli, Paris, Ed. de Minuit, 1988
- Deleuze, Gilles. Logique du sens, Paris, Ed. de Minuit, coll. "10/18", 1969
- Derrida, Jacques. De la grammatologie, Paris, Ed. de Minuit, 1967
- Derrida, Jacques. Glas, Paris, Galilée, 1974
- Derrida, Jacques. L'écriture et la différence, Paris, Seuil, 1967
- Dobrovsky, Serge. Autobiographie de Corneille à Sartres, Paris, P.U.F, coll. "Perspectives critiques", 1988
- Dobrovsky, Serge. Pourquoi la nouvelle critique ?, Paris, Denoël/Gontier, 1966

- Eco, Umberto. L'oeuvre ouverte, Paris, Seuil, 1965
- Eco, Umberto. Lecture in fabula, Paris, Grasset / Figures, 1985
- Eliade, Mircea. Aspects du mythe, Paris, Gallimard, 1963
- Elmaleh, Elie. Eléments d'analyse du texte poétique, Paris, Nizet,
1976
- Filteau, Claude. Poétiques de la modernité, Québec, L'Hexagone, 1994
- Flahaut, François. La parole intermédiaire, Paris, Seuil, 1978
- Frye, Nothrop. Le grand code. La bible et la littérature, Paris, Seuil,
1984
- Gandelman, Claude. Le regard dans le texte. Image et écriture du
Quattrocento au XX^e siècle, Méridiens Klincksieck, 1986
- Genette, Gérard. Figures I, II, III, Paris, Seuil, coll. "Tel quel", 1972
- Genette, Gérard. Palimpsestes, Paris, Seuil, coll. "Poétique", 1982
- Genette, Gérard. Seuils, Paris, Seuil, coll. "Poétique", 1987
- Gleick, James. La théorie du chaos, Paris, Albin Michel, 1987
- Greimas, Algirdas J. et Courtès, Joseph. Sémiotique, dictionnaire
raisonné de la théorie du langage, Paris, Hachette, 1979
- Groupe U. Rhétorique de la poésie, Paris, Seuil, 1990
- Guastalla, R.M. Le mythe et le livre, Paris, Gallimard, 1940
- Guenon, René. Aperçu sur l'ésotérisme et le taoïsme, Paris, Gallimard,
1973
- Hagège, Claude. L'homme de parole, Paris, Fayard, 1985

- Jaffré, Jean. Le vers et le poème, Paris, Seuil, 1987
- Jakobson, Roman. Huit questions de poétique, Paris, Seuil, 1977
- Jakobson, Roman. Essais de linguistique générale, Paris, Ed. de Minuit, 1963
- Jauss Hans Robert. Pour une esthétique de la réception, Paris, Gallimard, 1978
- Jauss, Hans Robert, Pour une herméneutique littéraire, Paris, Gallimard, 1988
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine. L'énonciation de la subjectivité dans le langage, Paris, Armand-Colin, 1980
- Kristeva, Julia. La révolution du langage poétique, Paris, Seuil, 1974
- Kristeva, Julia. Recherches pour une sémanalyse, Paris, Seuil, 1969
- Kristeva, Julia. Sémiotiké, Paris, Seuil, 1969
- Lacan, Jacques. Ecrits I, Paris, Seuil, coll. "Points", 1966
- Lacoue-Labarthe, Philippe. L'absolu littéraire, Paris, Seuil, 1978
- Matore, Georges. L'espace humain, Paris, La Colombe, 1962
- Massignon, Louis. La passion de Hallaj, Paris, Gallimard, 1975
- Meschonnic, Henri. Critique du rythme, Lagrasse, Verdier, 1982
- Meschonnic, Henri. Les états de la poétique, Paris, P.U.F., 1985
- Meschonnic, Henri. La rime et la vie, Lagrasse, Verdier, 1989
- Meschonnic, Henri. Pour la poétique I, Paris, Gallimard, 1970
- Milly, Jean. La poétique des textes, Paris, Nathan-Université, 1992

Molé, Marijan. Les mystiques musulmans, Paris, P.U.F, 1965

Molinié, Georges. Dictionnaire de rhétorique, Paris, Poche, 1992

Morier, Henri. Dictionnaire de poétique et de rhétorique, Paris, P.U.F.
1961

Ponge, Francis. La rage de l'expression, Lausanne, Mermond, 1952

Pound, Esra. A.B.C. de la lecture, Paris, Gallimard, coll. "Idées", 1966

Raymond, J. La poétique du désir, Paris, Seuil, 1974

Ricardou, Jean. Le nouveau roman, Paris, Seuil, 1973

Ricardou, Jean. Problèmes du nouveau roman, Paris, Seuil, 1967

Richard, J.P. L'univers imaginaire de Mallarmé, Paris, Seuil, 1961

Ricoeur, Paul. La métaphore vive, Paris, Seuil, 1978

Ricoeur, Paul. Temps et récit, Paris, Seuil, 1983

Robbe-Grillet, Alain. Le miroir qui revient, Paris, Ed.de Minuit, 1984

Robbe-Grillet, Alain. Pour un nouveau roman, Paris, Ed. de Minuit,
1963

Rouget, Gilbert. La musique et la transe, Paris, Gallimard, 1990

Schaeffer, Jean-Marie. Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?, Paris, Seuil,
coll. "Poétique", Avril 1989

Sollers, Philippe. Écritures et l'expérience des limites, Paris, Seuil,
1970

Starobinski, Jean. Les mots sous les mots, Paris, Gallimard, 1971

Suhamy, Henri. La poétique, Paris, P.U.F. , coll. "Que sais-je ?" , 1986

- Tadié, Jean-Yves. Le récit poétique, Paris, P.U.F., 1978
- Tadié, Jean-Yves. Le roman d'aventures, Paris, P.U.F., 1970
- Titone, Renzo. Le bilinguisme précoce, Bruxelles, 1974
- Todorov, Tzvetan. Introduction à la littérature fantastique, Paris, Seuil, coll. "Points", 1970
- Todorov, Tzvetan. Poétique de la prose, Paris, Seuil, coll. "Points", 1971
- Van Rossum Guyon, F. Critique du roman, Paris, Gallimard, 1970
- Weinrich, Harold. Le temps, Paris, Seuil, 1973
- Zima, Pierre V., La déconstruction. Une critique, Paris, P.U.F., 1994
- ZinK, Michel. La subjectivité littéraire, Paris, P.U.F., 1985
- Zumthor, Paul. La lettre et la voix, Paris, Seuil, 1987

2 - *Articles*

- Barthes, Roland. " Le discours de l'histoire ", Poétique, n° 49, Paris, Seuil, 1982
- Bayard, Caroline. " Les genres et le post-modernisme ", in : La mort du genre, Colloque de Montréal, Oct. 87, n.b.j., 1989
- Delas, Daniel. " Approches du rythme ", Cahiers de sémiotique textuelle, 14, Université Paris X, 1988
- Didier, Béatrice. " L'inscription musicale dans l'écriture autobiographique ", Poétique, n° 37, Paris, Seuil, 1979

- Duchet, Claude. " Pour une sociocritique ou variations sur un incipit ",
Littérature, n° 1, Paris, Févr. 1971
- Hamon, Philippe. " Narrativité et lisibilité ", Poétique, n° 40, Paris,
Seuil, 1979
- Hamon, Philippe. " Texte et idéologie ", Poétique, n° 49, Paris, Seuil,
1982
- Kilito, Abdel Fatah. " Sur le métalangage métaphorique des poéticiens
arabes ", Poétique, n° 38, Paris, Seuil, 1979
- Sammoud H. et Ghozzi R. " La définition de la poésie dans l'ancienne
poétique arabe ", Poétique, n° 38, Paris, Seuil, 1979
- Schaeffer, Jean-Marie. " Romantisme et langage poétique ", Poétique,
n° 42, Paris, Seuil, 1980
- Shapiro, Michaël. " Deux paralogismes de la poétique ", Poétique,
n° 28, Paris, Seuil, 1976
- Todorov, Tzvetan. " La lecture comme construction ", Poétique, n° 24,
Paris, Seuil, 1975
- Todorov, Tzvetan. " Les catégories du récit littéraire ", Communication,
n° 8, 1966
- Vitez, A. " Le rythme et le discours ", Langue française, n° 56, 1982
- Weinrich, Harold. " Les temps et les personnes ", Poétique, n° 39,
Paris, Seuil, 1979

Zumthor, Paul. " Pour une poétique de la voix ", Poétique, n° 40, Paris,
Seuil, 1979

III / Travaux sur la littérature maghrébine d'expression française

1 - Ouvrages

- Bonn, Charles. Kateb Yacine : Nedjma, Paris, P.U.F, 1990
- Bonn C. et Baustinter Y. Psychanalyse et texte littéraire au Maghreb,
n° spécial, Paris, L'Harmattan, 1992
- Boughali, Mohamed. Espaces d'écriture au Maroc, Casablanca,
Afrique-Orient, 1987
- Chebel, Malek. L'imaginaire arabo-musulman, Paris, P.U.F, 1993
- Chikhi, Beïda. Maghreb en textes. Ecriture, histoire, savoirs et
symboliques, Paris, L' Harmattan, 1996
- Gontard, Marc. Le Moi Etrange, Paris, L' Harmattan, 1993
- Gontard, Marc. Nedjma de Kateb Yacine . Essai sur la structure
formelle du roman, Paris, L' Harmattan, 1985
- Gontard, Marc. Violence du texte. La littérature marocaine de langue
française, Paris, L'Harmattan, SMER, Rabat, 1981
- Madelain, Jacques. L' errance et l'itinéraire, Paris, Sindbad, 1983
- Mdakhri, Alaoui. Narratologie, Rabat, Okad, 1989

Memmes, Abdallah. Abdelkébir Khatibi, l'écriture de la dualité, Paris, L'Harmattan, 1994

Memmes, Abdallah. Signifiante et interculturalité, Rabat, Okad, 1992

Saïgh Bousta, Rachida. Lecture des récits de Abdelkébir Khatibi, Casablanca, Afrique Orient, 1996

Tenkoul, Abderrahman. Littérature marocaine d'écriture française. Essais d'analyse sémiotique, Casablanca, Afrique-Orient, 1985

Wahbi, Hassan. Les mots du monde, Rabat, Ed. Arabian Al Hilal, 1995

2 - *Articles et entretiens*

Ahnouch, Fatima. " La métaphore aquatique dans l'écriture d'Abdelkébir khatibi, Revue de la faculté d'Agadir, n° 6, Dirassât, 1992

Aït Tabassir, Saïd. " L'androgynisme ou la fable mystique ", Itinéraires et contacts de cultures, vol.10, Paris Nord, L'Harmattan, 1989

Alaoui Abdallaoui, M'hammed. " La littérature marocaine de langue française : itinéraire d'une dualité ", Itinéraires, vol. 4-5, 1984

Alessandra, Jacques. " La fascination du formatisme ", Lamalif, n° 153, Casablanca, Fév-Mars 1984

Barthes, Roland. " Ce que je dois à Khatibi ", Postface à La mémoire tatouée, Paris, Denoël, 1971

- Benhaddou, R. et Tenkoul, A. " Violence du texte de Marc Gontard : analyse fonctionnelle et impérialisme du discours ", Al Asas, n° 47, Rabat, Déc. 1982
- Bensmaïa, Rida. " Poétique et androgynie ", Itinéraires et contacts de cultures, vol.14, Paris Nord, L'Harmattan, 1991
- Bonn, Charles. " Le roman maghrébin de langue française ", in : " Ecrivains arabes d'aujourd'hui ", Le magazine littéraire, n° 251, Mars, 1982
- Bouraoui, Hédi. " Stratégies d'écriture dans l'univers de Khatibi ", Al Asas, n° 20, Rabat, Juin 1980
- Chikhi, Beïda. " La pesée sur le signifiant dans le texte d'Amour bilingue de A.Khatibi ", in : Langues et littérature, n° 5, Université d'Alger, 1993
- Chikhi, Beïda. " Le texte maghrébin entre la trace et l'effacement ", Actes Kénitra, n° spécial, Publications de la faculté des Lettres et Sciences Humaines, Kénitra, 1994
- Chikhi, Beïda. " Quel au-delà pour la Sultane des Aubes ? " in : Cahier d'études maghrébines, Les Mille et Une Nuits dans les imaginaires croisés, Cologne, 1994
- Dugas, Guy. " Le traitement de l'autobiographie dans la Mémoire tatouée d'Abdelkébir Khatibi ", Celfan Review, n° 2:3, Philadelphie, Temple university, Mai 1983

- Gontard, Marc. " Khatibi (Abdelkébir), Le livre du sang : l'enjeu d'une hyperécriture ", Annuaire de l'Afrique du Nord, n° XVIII, Paris, C.N.R.S., 1979
- Gontard, Marc. " Khatibi ou le délire exact : le lutteur de classe à la manière Taoïste ", Al Asas, n° 4, Rabat, Sept. 1977
- Khatibi, Abdelkébir. " De la bi-langue ", in : Ecritures, Paris, Le Sycomore, 1981
- Khatibi, Abdelkébir. " Eléments de base pour une analyse du discours critique au Maroc ", Sindbad, n° 25, Rabat, 1983
- Lamrani-Alaoui, Rabia. " Le réel et l'écriture Marocaine d'expression française ", Itinéraires et contacts de cultures, vol.10, Paris Nord, L'Harmattan, 1989
- Larrivé, Isabelle. " De la mille et troisième nuit ou la parole permise ", Cahier d'études maghrébines, n° 6-7, Cologne, 1994
- Larrivé, Isabelle. " En amont du roman Khatibi et Jabès ", Revue de la faculté des lettres de Kénitra, n° 2, 1994
- Larrivé, Isabelle. " Khatibi Interlangues ", L'interculturel au Maroc (collectif), Casablanca, Afrique-Orient, 1994
- Memmes, Abdallah. " Problématique de l'articulation des formes esthétiques chez Ben jelloun, Khatibi et Meddeb ", Al Maghrib, n° spécial, Rabat, Mars 1990

- Memmes, Abdallah. " Signifiante et interculturalité dans les textes de Khatibi, Meddeb et Ben Jelloun ", Al Maghrib, n° spécial, Rabat, Déc. 1989
- Memmes, Abdallah. " Vers une problématique du projet autobiographique maghrébin : à travers les textes de Khatibi et Meddeb ", Al Asas, n° 83, Rabat, Fév. 1988
- Mouzoui, Lahcen. " Eléments de base pour une analyse du discours critique au Maroc ", Sinbad, n° 25, Rabat, Oct. 1983
- Najmi, Abdelilah. " Du bilinguisme à la bi-langue : Lecture d'Amour bilingue de Khatibi, Sinbad, n° 18, Rabat, Juin 1983
- Sellin, Eric. " De la théatralité dans la prose de Khatibi ", Cahier d'études maghrébines, n° 1, Cologne, 1989
- Tcheho, Issaac-Célestin. " Quelques aspects de la pluralité chez Abdelkébir Khatibi, Celfan Review, n° 6:1, Philadelphie, Temple university, 1986
- Tenkoul, Abderrahman. " La poésie marocaine de langue française : approche historique et culturelle ", Al Asas, n° 2-3, Rabat, 1982
- Tenkoul, Abderrahman. " Littérature maghrébine de langue française et discours critique ", Lamatif, n° 148, Casablanca, août-sept. 1983
- Tenkoul, Abderrahman. " Mythe de l'androgynisme et texte maghrébin ", in : Itinéraires et contacts de cultures, vol. 10, Paris Nord, L'Harmattan, 1989

Tenkoul, Abderrahman. " Souffles et la culture nationale ", Al Asas,
n° 42, Rabat, 1982

Van Den Heuv, Pierre. " Le sujet et ses langues : de l'énonciation dans
Le livre du sang d'Abdelkébir khatibi ", Publications de la faculté
des Lettres de Rabat, n° 22, 1992

Woodhall, Winnie. " Les limites d'une poétique subversive ", Libération,
Paris, Mars 1993

- Entretiens avec Abdelkébir khatibi :

" Il faut s'essayer à une double critique permanente, Lamalif, n° 57,
Casablanca, 1973

" L'univers décentré de Khatibi , Jeune Afrique, n° 538, 1977

" Une véritable pensée de la différence , Lamalif, n° 85, Casablanca,
1977

" Khatibi ou l'éros mystique ", Al Asas, n° 17, Rabat, Février 1980

" La différence et l'inconsolation ", Al Asas, n° 18, Rabat, Mars 1980

" L'inconscient, la forme, le texte ", Al Asas, n° 19, Rabat, Avril 1980

" Un orphère de l'écriture , Libéral, Avril 1990

Bencheikh, M. " Entretien avec M. Abdelkebir Khatibi ", Revue de la
faculté des Lettres de Kénitra, n° 2, 1994

3 - Revues, collectif

Actes du congrès mondial des littératures de langue française, Padoue
Université, 1984

Apport de la psychopathologie maghrébine, Publication du centre de
recherches en psychopathologie de l'Université Paris Nord, 1991

Pro-Culture, Rabat, n° 12, Spécial : Khatibi, 1978

Revue de la faculté des Lettres de Kénitra, n° 2, 1994

Revue de la faculté des Lettres de Marrakech, n° 3, 1989

Souffles, n° 10-11, Rabat, 3^e Trimestre 1968

Temps modernes, n° 375bis, Paris, Oct. 1977

Collectif. Abdelkébir Khatibi, Rabat, Okad, 1990

Collectif. Approches scientifiques des textes maghrébins, Casablanca,
Toubkal, 1987

Collectif. Écritures maghrébines : lectures croisées, Casablanca,
Afrique-Orient, 1991

Collectif. Imaginaire de l'autre. Khatibi et la mémoire littéraire, Paris,
L'Harmattan, 1987

Collectif. Lectures dans la pensée de Khatibi, El Jadida, 1991

4 - Thèses de doctorat

Aboudi, El Bouazzaoui. Essais de lecture critique de la littérature maghrébine contemporaine d'expression française. Thèse de doctorat, dirigée par Raymond Jean, Aix-marseille 1, 1987

Acharfi, Radouane. Les problématiques de l'identité et de l'écriture dans l'imaginaire marocain et dans l'oeuvre de Abdelkébir Khatibi. Thèse de doctorat, dirigée par Bernard Mouralis, Lille 3, 1993

Ahnouch Fatima. Le corps, la mémoire et la langue dans l'oeuvre romanesque d'Abdelkébir Khatibi, Thèse de doctorat, dirigée par Jacques Noiray, Bordeaux 3, 1990

Alaoui Belrhiti, Mohammed. L'écriture et le dehors : vers une écriture de la différence. Ben Jelloun et Khatibi, D.E.S., dirigé par Marc Gontard, Fès, 1994

Bel Rhallab, Mustapha. L'identité polyphonique de " l'étranger professionnel " dans l'oeuvre de Khatibi, Thèse de doctorat, dirigée par Marc Gontard, Paris 13, 1996

Belaghoueg, Zoubida. Ecriture et idéologie à travers " La mémoire tatouée " (Abdelkébir Khatibi) et " Moha le fou, Moha le sage " (Tahar Ben Jelloun), Thèse de doctorat, dirigée par Jacqueline Arnaud, Paris 13, 1983

- Belmejdoub, Mohamed. La nouvelle littérature marocaine et la Société marocaine à l'étape actuelle (Début des années 60-milieu des années 70), Thèse de doctorat, dirigée par Raymond Jean, Aix-Marseille 1, 1981
- Bonn, Charles. Le roman algérien contemporain de langue française. Espaces de l'énonciation et productivité des récits, Thèse de doctorat, dirigée par Simon Jeune, Bordeaux 3, 1982
- Bouderdara, Mohamed. La problématique de l'identité et de la différence dans la littérature marocaine d'expression française. Cas de Abdellatif Laabi et Abdelkébir Khatibi, Thèse de doctorat, dirigée par Robert Jouanny, Paris 12, 1984
- Chikhi, Beïda. Conflit des codes et position du sujet dans les nouveaux textes littéraires maghrébins : 1970-1990, Thèse de doctorat d'état, Paris 18, 1991
- Chaouite, Abdellatif. Transculturation et expérience du moi, Thèse de doctorat, dirigée par Jean Guillaumin, Lyon 2, 1985
- El Basri, Hassan. Du paratexte au texte khatibiens : thèmes et écritures dans " Le livre du sang ", Thèse de doctorat d'état, dirigée par Marc Gontard, Paris 13, 1993
- El Khalifi, Abdel-Ilah. La différence intraitable chez Khatibi (Ecrivain maghrébin de langue française), Thèse de doctorat, dirigée par Jean Sarocchi, Tours, 1991

- Fares, Nabil. La théorie anthropologique au Maghreb. Le cas de la littérature maghrébine de langue française. Recherches de psycho-sociologie de la connaissance, Thèse de doctorat d'état, dirigée par Pierre Kaufman, Paris 10, 1986
- Gallotti, Concettina. A la périphérie du texte (Essai sur l'évolution de l'écriture péri-textuelle/textuelle à partir de trois romans d'Abdelkébir Khatibi, " La mémoire tatouée ", " Le livre su sang ", " Amour bilingue "), Thèse de doctorat, dirigée par Marc Gontard, Paris 13, 1989
- Labidi, Zineb. L'essai maghrébin : essai de typologie d'un genre, Thèse de doctorat, dirigée par Antoine Raybaud et Raymond Jean, Aix-Marseille 1, 1980
- Larrivée, Isabelle. La traduction en procès : Abdelkébir Khatibi et le palimpseste des langues, Thèse de doctorat, dirigée par Charles Bonn, Paris 13, 1994
- Lebas, Martine. Ecriture et érotisme chez Abdelkébir Khatibi, Thèse de doctorat, dirigée par Régis Antoine, Nantes, 1983
- Memmes, Abdallah. Signifiante et interculturalité (dans les textes romanesques de Khatibi, Meddeb et Ben Jelloun). Essai d'approche poétique, Thèse de doctorat d'état, dirigée par Marc Gontard, Rabat, 1989

- Mezgueldi, Zohra. Parole-mère et écriture marocaine de langue française : Le passé simple, La mémoire tatouée, Harrouda, Le déterreur, thèse de doctorat, dirigée par Claude Martin et Charles Bonn, Lyon 2, 1983
- Nejjar, Mounia. Littéralité et artisticité : une tentative de construction théorique, Thèse de doctorat, dirigée par Guy Dugas, Paris 4, 1996
- Ouhmani, Karina. Ecriture et érotisme. Abdelkébir Khatibi et Abdelwahab Meddeb, Thèse de doctorat, dirigée par Guy Dugas, Paris 4, 1996
- Rbiha, Amina. L'étrangeté littéraire chez Abdelkhébir khatibi, Thèse de doctorat, dirigée par Nabil Farès, Grenoble 3, 1994
- Saigh, Rachida. Polysémie et béances des dires dans le roman maghrébin de langue française à partir de 1967, Thèse de doctorat d'état, dirigée par Charles Bonn, Paris 13, 1988
- Sahla, Habib. Poétique maghrébine et intertextualité, Thèse de doctorat d'état, dirigée par Charles Bonn, Paris 13, 1990
- Salim, saïd. Etude générique, thématique et fonctionnelle de quelques autobiographies marocaines, comparées à des autobiographies africaines sub-sahariennes, Thèse de doctorat, dirigée par Charles Bonn, Paris 13, 1995

- Sedreddine, Rajae. Effets de sacrilège et de laïcisation dans la littérature maghrébine contemporaine, à travers les oeuvres de Choukri, Khaïr-Eddine et Khatibi, Thèse de doctorat, dirigée par Régis Antoine et Pierre Gauthier, Nantes, 1982
- Tenkoul, Abderrahman. La poésie marocaine d'écriture française : une poétique de la subversion : le mouvement poétique et intellectuel de la revue " Souffles ", Thèse de doctorat, dirigée par Antoine Raybaud et Raymond Jean, Aix-Marseille 1, 1982
- Tenkoul, Abderrahman. La littérature marocaine d'écriture française. Réception critique et système scriptural, Thèse de doctorat d'état, dirigée par Charles Bonn, Paris 13, 1994
- Wahbi Hassan. Le texte polyphonique : approche de l'écriture de Abdelkébir Khatibi, Thèse de doctorat, dirigée par Denise Brahimy, Paris 7, 1986
- Wasmine, Abdelmajid. Les récits de vie en littérature marocaine contemporaine : langues française et arabe, Thèse de doctorat, dirigée par Jacques Voisine, Paris 3, 1987
- Zahi, Farid. Langue, corps et savoir : les figures du double dans " Amour bilingue " et " Le livre du sang " d'Abdelkébir Khatibi, Thèse de doctorat, dirigée par Michel Barbot, Paris 4, 1987

Zahiri, Mohammed. La poésie marocaine contemporaine : écriture et idéologie, Thèse de doctorat, dirigée par Jacqueline Arnaud, Paris 13, 1986

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION GENERALE	5
PREMIERE PARTIE LA RÉCEPTION CRITIQUE DE L'OEUVRE	24
INTRODUCTION	24
CHAPITRE I : LA CRISE D'UNE LECTURE EN QUÊTE DE SENS	29
1 - ROLAND BARTHES : LECTURE-ÉCRITURE.....	30
CHAPITRE II : A.KHATIBI, UNE LECTURE RECONSTRUCTIVE.....	39
1 - LA QUESTION DU GENRE CHEZ A.KHATIBI	40
2 - L'ESPACE CONTEXTUEL OCCIDENTAL	49
3 - LE RETOUR AUX LIEUX DE L'HISTOIRE.....	64
CONCLUSION	77
DEUXIEME PARTIE LA POÉTIQUE DES CONTRÉES	80
INTRODUCTION	81
CHAPITRE I : LA STRUCTURE DISCURSIVE DE LA SPATIALITÉ DANS <u>LA MÉMOIRE TATOUÉE</u>.....	89
1 - SUJET COGNITIF ET STRUCTURATION SPATIALE.....	90
2 - LE RÔLE DE LA POÉTIQUE DU REGARD DANS L'ESTHÉTIQUE DE LA LOCALISATION.....	96
<i>a - L'espace de la perte : déchirure de la mémoire.</i>	108
<i>b - Le lieu de l'histoire fissurée.....</i>	112
3 - PARCOURS SOMATIQUE ET ORIENTATION SPATIALE	118
<i>a - La verticalité de l'espace historique</i>	119
<i>b - La permanence de l'espace mythique</i>	126
<i>c - La mère - identité.....</i>	137
CHAPITRE II : HYBRIDITÉ SPATIALE ET AMBIGUÏTÉ SÉMANTIQUE : LE CAS DU <u>LIVRE DU SANG</u>.....	156
1 - LA RÉCEPTION DE LA FIGURE DE L'ANDROGYNE.....	158
2 - STRATÉGIE FÉMININE ET TRANSFORMATION SPATIALE : LE CAS DE MUTHNA DANS <u>LE LIVRE DU SANG</u>	166
3 - LA POÉTIQUE DE LA MITOYENNETÉ COMME LIEU D'APPEL : LE CAS D' <u>AMOUR BILINGUE</u>	195
CONCLUSION	212

TROISIEME PARTIE LE RYTHME	220
INTRODUCTION	221
CHAPITRE I : LE RYTHME, SUJET, DISCOURS ET HISTOIRE.....	225
1 - COMPTE-RENDU DE LA THÉORIE D'HENRI MESCHONNIC.....	226
2 - L'APPROCHE DU RYTHME CHEZ KHATIBI : L'ÉTUDE DE MARC GONTARD	230
CHAPITRE II : LE MOUVEMENT RYTHMIQUE DANS L'ÉCRITURE DE KHATIBI.....	240
1 - UNE PRATIQUE RYTHMIQUE PARADOXALE.....	242
a - <i>L'usage de la parabole</i>	244
b - <i>Le rythme : une histoire du sujet dans le langage</i>	247
c - <i>Le rythme funéraire</i>	265
- <i>La parole et la mort</i>	269
- <i>Le désir de la mort dans le L.D.S.</i>	274
2 - LA VOIX MATERNELLE : UN LEVIER DE RYTHMICITÉ SÉMIOTIQUE	288
CHAPITRE III : LE RYTHME AUX CONFINS DU LANGAGE	301
1 - LA STRATÉGIE SYNERGIQUE DE LA MUSIQUE ET DU RYTHME	302
a - <i>La transe, la musique et le rythme : pratiques savantes</i>	304
b - <i>L'effet de l'évolution des pratiques de la mystique populaire sur le rythme</i>	314
2 - L'ENJEU DU RYTHME : LE MOUVEMENT DE LA VIE DANS LE LANGAGE	324
a - <i>La voix dans le texte</i>	324
b - <i>L'organisation prosodique</i>	327
c - <i>L'aphorisme</i>	331
CONCLUSION	335
CONCLUSION GENERALE	341
BIBLIOGRAPHIE.....	352
I / OEUVRES D'ABDELKEBIR KHATIBI.....	354
1 - LITTÉRATURE	354
2 - ESSAIS	354
II / ECRITS SUR LES OEUVRES LITTÉRAIRES.....	356
1 - OUVRAGES	356
2 - ARTICLES	363
III / TRAVAUX SUR LA LITTÉRATURE MAGHRÉBINE D'EXPRESSION FRANÇAISE	365
1 - OUVRAGES	365
2 - ARTICLES ET ENTRETIENS.....	366
3 - REVUES, COLLECTIF	371
4 - THÈSES DE DOCTORAT.....	372
TABLE DES MATIERES	379