

ABDELKÉBIR KHATIBI

Intersémiotique en trois motifs

Dans l'art d'écrire, le montage, tel que je le conçois, réside dans le tracé régulateur des formes, qui doit favoriser l'apparition d'incidents heureux au cours du travail.

Le démontage n'est pas le contraire du montage, plutôt son corollaire dissymétrique. Il consiste à déplacer les formes établies, à les rendre disponibles aux aventures de l'esprit en acte. Comment se déroule ce double jeu dans mon expérience d'écrivain?

Depuis fort longtemps, je m'étais exercé à une intersémiotique, à la fois comme dialogue entre les arts filtrés par l'écriture, et comme science de *l'inter* entre des codes différents de signes. Par exemple, entre l'écriture et le signe giratoire emprunté à Paul Klee à propos de l'art; le point / la pointe, figure empruntée à A. Dürer, afin d'introduire le lecteur à la trace gravée du tatouage dont j'allais faire un de mes objets de choix: Dürer, à qui on avait demandé de transposer l'Apocalypse de Jean, avait dessiné, rappelons-le, un ange déployant ses ailes et portant un stylet sur le front d'un prêtre agenouillé.

Aujourd'hui, je vous présente trois exemples, trois variations intersémiotiques, prélevés dans mes récits ou études.

Or, moi qui vous parle maintenant, je n'ai plus droit au silence. Si ma mémoire n'est pas trop oublieuse, je pense avoir eu accès à la capture d'un secret initiatique. À l'âge de onze ans, en m'adonnant avec ferveur à l'univers de la littérature, il me semble que chaque mot nouveau que je découvrais avec enchantement était le début d'un poème écrit par personne ou par un inconnu. Un poème qui provient d'un dictionnaire infini, d'où émergent aussi bien l'association jouissive des mots que leur dissociation chaotique, perdue dans ma nuit portative.

Un tressage invisible qui me guidait vers le rythme, le chant peut-être. Je demeurais en éveil, traduisant mes émotions et sensations selon ce que j'allais appeler plus tard « l'intelligence sensible du corps ». Ainsi je travaillais une partie de la nuit alors que j'étais pensionnaire à l'internat d'un Collège à Marrakech pendant sept années successives.

Mon adolescence a été captée par une passion pour la prosodie et la métrique. Dès cet âge, elles m'avaient dressé à leurs contraintes formelles, aux règles du montage et du démontage de l'espace littéraire et de sa rythmique. La prosodie et la métrique qu'on apprend dans les manuels imposent des calculs, des détours d'écriture, un art de l'esquive et de la ruse, à la recherche d'une mélodie, d'un motif musical, d'un chant. Mais pour accéder au chant, pour rencontrer des incidents plus ou moins heureux sur ce chemin initiatique de l'écriture, il n'y a point de mode d'emploi. Chaque écrivain tente sa chance ou se perd.

Je n'ai pas de plan ou de programme quand je commence. Une simple ligne d'écriture me suffit, quelques mots, une image, une anamorphose même. Dans mon carnet de bord, je laisse filer le mouvement de cette ligne sans me soucier de son arrivée. J'écris des signes, des traces, un labyrinthe où je marche à vue, comme un dessinateur – poisson qui navigue vers l'autre rive, vers une promesse. Peut-être aussi comme un aveugle qui devine le monde dans son toucher digital. Ou encore, comme le singe selon le dire du philosophe. Ce philosophe suppose que cet animal est capable de parler. Il ne le fait pas, parce qu'il a deviné que s'il le faisait, l'homme l'aurait fait travailler éternellement. Aussi est-il entré dans la politique du silence. Il en est l'otage. Qui dit politique dit stratégie, n'est-ce pas ! Dans *les Mille et une nuits*, il s'agit de l'histoire du prince et du singe, lequel joue si bien aux échecs que le prince, pourtant très bon joueur, finit par découvrir que, derrière son partenaire, se dissimule un homme qui a été victime d'un mauvais sort et qui s'est réincarné pour son malheur. Je pense aussi au singe Hanûman qui est, selon la mythologie hindoue Ramayana, un être sacré qui a inventé l'écriture : comme son père Yāyu, le Grand Singe « s'il vole, trace des signes de feu dans le ciel ; s'il tombe il laisse

une comète de sons sur la terre: « nous entendons sa rumeur, mais nous ne voyons pas sa forme », nous rappelle Octavio Paz dans un magnifique texte (*Le Singe grammairien*).

Pour clore ces variantes, écoutons celle de Nietzsche: « Si un Dieu a créé le monde, il a créé l'homme pour être le *singe de Dieu* comme un perpétuel sujet de gaieté dans ses trop longues éternités... Car celui qui imagina l'homme pour en rire avait plus d'esprit que lui, et aussi plus de plaisir à l'esprit ».

Quant à ma chatte Selena, qui fut le génie du lieu de mon bureau pendant sept ans, elle me regarda un jour dessiner des mots dans mon carnet de notes. Elle ouvrit tellement les yeux que j'eus peur qu'elle devienne folle. J'arrêtai d'écrire, la sortis du bureau et me remis, seul, au travail dans mon isoloir onirique. Un jour, comme un sage chinois d'antan, elle partit mourir loin de mon regard.

Quelqu'un comme moi qui vous parle avec amitié et auquel n'a pas été barré le langage, j'écris pour oublier ce langage, pour nager dans les puissances du silence. Ne nous étonnons pas si Samuel Beckett a pu déclarer que le silence est notre langue maternelle. Ecrire, forcer le silence à parler, oublier le langage, l'oubliance même au cœur de l'expérience de l'écrivain.

N'allez pas croire que votre langue dite maternelle est l'italien ou le français ou toute autre langue natale. Ce sont là des secondes langues maternelles, comme si nous naissions avec une deuxième mère qui soit adoptive.

Le silence est notre langue maternelle. Saisissons cette phrase au vol, en la confrontant à la pensée de Jacques Derrida. Son esprit est là. Dans son livre *Monolinguisme de l'autre*¹, Derrida qui dialogue avec mes textes, avance cette idée singulière que son désir par rapport à la langue de l'autre: « ... surgit, s'érige même comme désir de reconstituer, de restaurer, mais en vérité d'inventer une *première langue* qui serait plutôt une *avant-première langue* destinée à traduire cette mémoire. Mais à traduire la mémoire de ce qui précisément n'a pas eu lieu... ». Je ne fais que signaler cette proposition à dire vrai révolutionnaire qui mériterait une analyse développée sur l'art d'écrire sur ce fond

1. Editions Galilée, Paris, 1996, p. 118.

sans fond où se joue cette avant-première langue qui se dégage des abîmes du silence de la mélancolie, la mélancolie studieuse qui veille sur nos journées et nos nuits. Cette avant-première langue n'existe pas, ou alors, elle serait une mémoire de traces et de marques, qui serait frappée d'aphasie ou d'aphonie. Si elle n'existe pas, il faut pouvoir l'inventer. Dans ce cas, à *l'intérieur* du français. C'est si difficile à faire comprendre. Pourtant: Rimbaud, Mallarmé, Michaux, Ponge, Beckett... et d'autres inventeurs d'idiomes. Idiomes possibles, orphelins de l'impossible.

Il me semble que cet espace de vie et d'art arraché aux puissances du silence, est favorable à l'esprit d'invention, s'il y en a. L'intelligence sensible et sensuelle du corps ne suffit pas. Il lui faut un fixateur en forme de signes, de traces, de ratures, de bif-fures. Un fixateur des lignes de force qui mettent en mouvement ce foisonnement de signes.

Même le moindre support participe activement du tracé régulateur des formes, et je dirais: des formats. Ce n'est pas un simple jeu de mots. Un jour, en 1986, je m'étais proposé d'envoyer une lettre affectueuse à une personne que je venais de rencontrer. J'étais dans un avion lorsque je me mis à tracer quelques mots dans mon carnet de bord. Je ne sais comment ce début de lettre s'était transformé mystérieusement en un poème bref, un peu à la manière d'un *haïku*. La dimension du format, du petit format avait-elle spatialisé mon désir aimant en une autre forme poétique?

Peu à peu, cette forme cellulaire du poème bref prenait de l'ampleur. Elle grandissait en dimension, en volume, en images continues. Dès mon retour sur terre et après avoir rejoint la ville, j'achetai un Rodier 42 x 32 et j'ai composé mes longs poèmes sur l'Aimance, qui est un nouveau mode de l'amour courtois et des affinités actives:

L'ère de l'*Amour*
S'est-elle donc épuisée en son cycle?
Et celle de l'*Aimance*
Va-t-elle réveiller sa surmémoire?
Beaux esprits
Vous qui venez de l'Intercontinent

Sur votre origine presque inconnue
 Est descellée cette loi d'hospitalité:
 Ici
 Il n'y a plus d'aimants ni d'aimés
 En leur stricte réversion
 Ou leur passion éperdue.
 Une autre ordonnance précise:
 Rien que des Aimantes et Aimants
 Sans privilège actif ou passif
 Sans amour sans haine
 Rien que des désirs auprès de leur pensée
 Par attraction réceptive
 Et de souples corps parallèles
 Qui se touchent en se caressant.
 Tel cet art poétique
 Le mode courtois de l'Aimance
 Est plusieurs idiomes
 Langue sous langue, n'est-ce pas!
 Ce que j'apprends du poème
 Le Dict me le suggère par bribes
 Je ne sais que tendre ma troisième oreille
 Vers la trace irisée du chant.

*
* *

L'intersémiotique est un dialogue visible et invisible entre les arts. Elle hante ma scène d'écriture. Je ne citerai que trois exemples de ce dialogue.

Intersigne 1: *Le dessin rythmique de la phrase.*

Dans mon récit *Amour bilingue* (1983), le narrateur raconte l'histoire de sa rencontre avec une inconnue. La règle de son montage: un récit construit comme une phrase océanique, flux et reflux d'une langue à l'autre:

« Cette rencontre, je l'évoquerai d'abord sous le signe de l'art. Je ne reviens pas sur notre passé, j'avance plutôt vers la clarté de

toute rencontre. Rappelle-toi notre premier regard, lors de cette exposition. Quelle peinture si explosive! Et si folle tout autant. C'était l'hiver. Il faisait très froid le long de ces salles mal éclairées, mal chauffées. Je tremblais. Jour unique? Assurément; plus qu'un hasard (je n'y crois pas), ce fut l'urgence extrême d'un événement. Nul coup de foudre, seulement une touche étrange et lointaine, un frisson de l'impensé. Événement que nous portions, que nous exportions, au moment désiré: réussite, merveilleuse réussite du temps.

J'allais de tableau en tableau, transporté par ces paysages, ces portraits et ces natures mortes (?), tel devant une procession d'emblèmes et de fétiches qui m'eût fait tourner la tête, selon un pas de danse chaque fois suspendu, un pas de danse qui cherchât le rythme d'un partenaire encore invisible, mais planté là, au cœur. Rencontre, cérémonie du désir, ni une fatalité entre deux êtres ni un miracle, mais croisement excentrique entre deux regards et deux corps, autour de ce tableau, ou plutôt de ce dessin fulgurant. Le hasard aboli et la fatalité rendue aux immortels, allait s'ébranler une pensée-autre.

Nous nous serions rencontrés ni trop tôt ni trop tard, en un espace lui-même en simulacre, là où ne rien savoir de notre aventure, ne rien retenir de ses fondements, était une offrande fragmentaire au temps.

Ce fut donc là, au détour de cet étrange paysage. Paysage sombre et rayé d'un blanc violent; j'indique, devant, cette digue en bois si branlante, à peine soutenue par une porte très extravagante, arrachée en quelque sorte à la terre. La terre glisse à coup d'œil, et plus loin, comme immobilisées par le vent (je te fais signe près d'un rabat-vent), les éoliennes semblent déséquilibrer le tout vers des routes perdues, dessinées par des traverses visibles et qui serpentent par-ci par-là. Digue! Digue ouverte sur notre rencontre: je tournai le visage, et je te vis pour la première fois. Je le jure. Tu ne ressemblais à personne. Ta tête était irrésistiblement inclinée, alors que ta chevelure si noire et si lisse tombait, ah oui, elle tombait de mon côté, de ce côté où je devais t'enlever en t'abordant. Je me mets à droite des autres pour mieux les écouter, leur parler et les attirer vers mon mouvement de bascule. Tu connais ma joie de

boitiller sans être boiteux, de perdre légèrement mon équilibre en vacillant.

Nous avons marché sans nous parler vraiment, sans nous regarder, comme si cet instant était à tout jamais fini, ou plutôt comme s'il n'avait pas eu lieu. Nous faisons peut-être semblant de n'avoir pas senti cette rencontre, et d'aller dès ce jour vers une mutuelle disparition. Ce moment fut extraordinaire. Ne prêtant plus aucune attention à l'exposition, je t'appelais en silence; à croire que j'étais un personnage de cette scénographie. Scénographie qui, tantôt, nous poussait l'un vers l'autre, tantôt nous jetait dans ses propres fictions. Ma pensée avait beaucoup faibli, et, en évitant de t'admirer, je continuais à frémir autour de ta présence. Deux dessins retinrent mon attention, pourtant. D'abord cet arbre, travaillé à la japonaise; il semblait ramifier mon impatience de te chercher, de te trouver coûte que coûte. Plus loin, ce fut l'autoportrait du peintre qui me fixa du regard, avec cette acuité dévorée et dévorante. Ce regard me donna la force de développer une phrase, peut-être tourmentée, mais parfaitement imprévue. Je te parlai. Oui, ce visage qui nous admira à cet instant nous avait beaucoup émus. Maintenant encore, je feuillette de temps à autre le catalogue de ces dessins. Plus je les étudie, plus je suis reconnaissant à la ferveur de cet artiste mutilé, fou, et si proche. Nous étions des esthètes, alors qu'aimer cette race, n'est-ce pas se vouer à la stérilité d'une vie construite comme une œuvre d'art? Te réinventer, réinventer ton être par mes hantises, mes enchantements et tous ces mots désimbriqués les uns par rapport aux autres, réinventer notre rencontre unique en nous séparant... »².

Pour composer *Amour bilingue* et comme l'indique le titre, j'avais en vue un essai sur l'amour et la langue. Dès que j'ai commencé, le projet s'est modifié. Il s'est transformé en fiction. Une fiction où les *pronoms* remplacent les protagonistes, si bien qu'elle est devenue une sorte d'auto-analyse. Je travaillais sur moi-même, sur mes démêlés affectifs de l'époque.

2. On trouvera l'ensemble de ce beau texte dans *Amour bilingue*, p. 262-264, repris dans les *Œuvres complètes*, éditions de la Différence, volume 1. (NdE)

Amour bilingue a été écrit rapidement. J'étais surpris par cette vitesse. Un jour, je me suis dit: j'arrête, le texte est fini. J'ai passé une nuit blanche, entièrement blanche, en relisant le tout, en reclassant quelques séquences, en supprimant... Mon vœu était que ce texte fût lu sans arrêt, d'un seul souffle. Un autre vœu: une fin joyeuse pour ce récit, et qui puisse emporter la conviction du lecteur virtuel. Je me rappelle. C'était l'approche de l'été. Je nageais chaque jour à la plage. Je vivais seul. Je ne vivais que pour ce texte.

Immense fut mon soulagement quand je décidai de ne plus toucher ce texte, après cette nuit blanche. Le texte m'a abandonné, à son tour, dans le vide. De quoi partir vers d'autres aventures du langage et les hasards de la vie.

Je pris des vacances à New York, que je connais depuis 1971. Un fait curieux que je dois raconter. Au cours de ma visite au musée Guggenheim, je me trouvai face à des dessins de Van Gogh, exposés au premier étage. Or, ces dessins étaient ceux que j'ai décrits dans *Amour bilingue*. Je ne connaissais que leur reproduction dans un catalogue qui était en ma possession. Dans mon récit, je décrivis la rencontre entre le narrateur et une femme. Ce jour-là, à New York, je me trouvais face aux *originaux* qui appelaient peut-être une autre rencontre.

Je fus stupéfait. Je sortis vite et pris un taxi. Deux jours après, je revins regarder en paix ces dessins étonnants. Ainsi avais-je subi une certaine confusion entre l'imaginaire et le réel.

J'ai raconté quelque part qu'une psychanalyste de Paris, qui fut bouleversée par la lecture de *Amour bilingue*, avait déchiré l'exemplaire de *Amour bilingue* qu'elle possédait. Je lui avais demandé si elle avait acheté un autre exemplaire. – Oui, me répondit-elle.

Intersigne 2: *Photographie et fluidité identitaire.*

Dans mon compagnonnage des photographes, je me suis intéressé à l'interimage, ce qui met en relation le regard de l'autre dans l'image de soi. Pour le photographe qui fait mon portrait, je suis, tantôt une image très codée, et donc vide; tantôt, un signe tiré au hasard et qui cherche sa chance, sur mon visage, mes traits...

Mon dernier exercice d'interimage a commencé à Tokyo, en mars 2007. Nous nous promenions, mon ami artiste Minol Kobayashi et moi-même, après les séances du colloque international sur « les intellectuels au XXI^e s. ». Ce séjour à Tokyo fut pour moi un intermède pendant que je composais un opuscule sur ma formation intellectuelle.

On m'avait conseillé d'illustrer cet opuscule avec des photographies choisies, me mettant en scène à telle ou telle époque de mon itinéraire d'intellectuel. Je n'ai pas suivi ce conseil, l'ayant remplacé par un projet improvisé au cours de ces flâneries studieuses en cette ville que j'avais visitée à plusieurs reprises.

Or donc, nous nous promenions, Minol et moi, lorsque ce projet prit forme dans mon esprit. Mon ami venait de Paris alors que je venais de Rabat. Avec sa vidéo caméra, il se mit au travail, c'est-à-dire à la capture de mon image et de ma niche spatiale dans la lumière de cette mégapole. Il me suivait à la trace; parfois, il m'abandonnait au coin d'un boulevard, ou dans une rue retirée; ou encore, sur la terrasse d'une tour surplombant la ville. Mais, toujours, il était discret lorsqu'il me photographiait.

En l'observant à l'œuvre, j'improvisai mon projet: une série indéterminée de mes portraits qui seraient réalisés par d'autres artistes, dans les pays que je serais amené à visiter. Par exemple, à Chicago, où je devais rester pendant trois semaines après mon séjour à Tokyo, d'où je revins au Maroc pour quelques jours. Ce double décalage horaire rapproché (de l'Ouest à l'Est, et inversement) a-t-il eu des effets provisoires sur mon métabolisme? Peut-être. En tout cas, je mis au courant Minol quant à mon projet. Il me donna son accord. À Chicago, une série de portraits serait prise par un cinéaste, un Marocain, qui vit dans cette ville et que Minol ne connaissait pas.

En marchant, je rêvais à ce projet, à cette capture de mon image qui serait faite, de pays en pays, par des artistes qui me recevraient dans l'isoloir de leur caméra ou de leur appareil de photographie – quelque part dans le monde. Ce serait à eux – qui ne se connaissent pas – d'encadrer ma fluidité identitaire, transplantée hors de mon site familial, dans la silhouette de quelques

villes lointaines. Je ne sais pas encore si ces séries d'images seront un jour rassemblées en un seul album, réalisé par plusieurs mains d'artiste. Peut-être faudra-t-il inviter ces photographes à Marrakech ou à Tanger où ils se rencontreraient et exposeraient leurs propres travaux, au-delà de mes différents portraits.

Par un souci régulier d'unification, je me suis souvent exercé à ce genre de jeux croisés avec des écrivains, des artistes, des penseurs. L'affirmation de soi est l'idéal de tout scribe attentif à l'image de soi au détour d'une rencontre.

Ce jeu de miroir est dangereux, il accentue le risque d'être un reflet perdu dans le regard de l'autre. Mais, à travers cette fiction, il exprime un vœu de transmutation. Celui qui sollicite la sociabilité cosmopolite doit se soumettre à ce droit de regard.

Intersigne 3: *Flash-back*.

Dix ans avant ce bref séjour à Tokyo, je me promenais seul à Stockholm, en prenant des notes et des photographies. Je connais la Suède, quelques éléments de sa culture et de sa langue.

Cette documentation minimum (notes et photos) m'inspira l'idée d'un roman publié en 1990: *Un été à Stockholm*³.

Dans le premier chapitre, le narrateur Gérard fait la connaissance d'Alberto, un cinéaste italien, se rendant dans ce pays pour un projet de film sur le philosophe René Descartes et la reine Christine:

«Rappelez-vous, lui dit Alberto, il s'embarque au début de septembre 1649 en direction de la Suède, pour «enfiler le Nord» comme on disait à l'époque. Accompagné d'un seul aide, allemand, Henri Schluter. Habillé en courtisan: coiffure à boucles, souliers en croissant, gants de neige.

Mon film commence avec ce départ. Face à la mer. Voyage initiatique à l'Inconnu, à sa mort prochaine. Il avait tergiversé avant de se décider, retardant la date du voyage. Il classe ses lettres et manuscrits, en brûle et laisse un coffre en Hollande.

Il emporte l'essentiel, comme si ce départ était un signe de l'au-delà. Avait-il le pressentiment d'un malheur? D'un désastre?

3. Repris dans *Œuvres complètes*, vol. 1, p. 322-323.

La première image, sans générique, va fixer le regard inquiet et sombre de R. D. sur le mouvement de l'eau. Une ligne de fuite. Le portrait de Franz Hals me guidera dans le maquillage. Le trait méditatif du philosophe.

Commence le voyage à l'aube, dans le froid. Et puis le bateau se fraie son chemin, sous une pluie irrégulière, puis le vent, inhospitalier, se déchaîne. Pas de tempête, mais une brise fouguese. Puis c'est la grâce, la première grâce.

R. D. enseigne à son compagnon de légères pensées, de beaux songes pour meubler le silence du ciel. Il raconte sa philosophie à la manière d'une autobiographie. Retour au passé ponctué de flashes. De ces flashes doit naître le plaisir de raconter. Pensée précises, ornées de souvenirs de son enfance angevine.

À un certain moment, R. D. se retire dans sa cabine. Il s'endort. C'est le quatrième rêve important de sa vie. Il se voit en train de jouer avec des masques. Aveuglé par eux, il se réveille. « Nulle part », crie-t-il.

R. D. arrive le 5 ou le 6 octobre à Stockholm. Il habite à l'hôtel de l'Ambassadeur de France, Charnut.

La reine Christine le reçoit le lendemain. Il est accueilli avec courtoisie, il répond avec beaucoup de déférence. Elle lui donne six semaines pour se familiariser avec le pays: juste le temps nécessaire pour tourner mon film!

Deuxième initiation, il rend des visites, se promène, observe. Je dois maquiller toute l'image de Stockholm pour l'actualiser dans le regard intrigué de R. D. « Image de synthèse », utilisé parfois dans le cinéma tout récent. Je mettrai une caméra à la place de son ouvrage *Dioptrique*. Il y parle du sixième sens de l'aveugle et de son bâton. Je transfigurerai l'aveugle en voyant.

Stockholm va défiler, telle qu'elle est aujourd'hui, mais revue par des documents de l'époque: cartes, dessins, portraits, estampes, tableaux, objets et monuments anciens.

Une ville qui va et vient dans le temps. Mémoire du passé et du présent sous le feu de la caméra.

Que veut la reine de R. D.? Des leçons de philosophie. Elle le reçoit le matin à 5 heures dans la bibliothèque du château.

Oisiveté de R. D., courtisan désœuvré dans un pays lointain. Christine le traite ainsi: elle lui commande un ballet, une

comédie et le texte pour un bal masqué en son honneur. Il s'exécute. Le dernier texte a été retrouvé: il comprend vingt entrées sans compter le prologue. Tout à l'honneur de la paix et qui se termine par ce vers:

Et pourtant nous n'avons qu'une reine, et un Dieu.

Je tournerai le ballet à l'Opéra de Stockholm.

Au début de février cinquante, à cinq heures du matin, en allant à la bibliothèque, il attrape une pleurésie à cause d'un froid excessif. Il meurt le onze en soupirant cette dernière phrase à Schluter, son valet: *Ah! Mon cher Schluter, c'est pour le coup qu'il faut partir.*

Alberto se tut, et vite repris par son sujet, il continua:

– Je tiens à tourner ce film moi-même.

Je l'arrêtai net:

– Et pourquoi vous? Maintenant, à la fin, de ce siècle?

– Je considère mon métier selon une stratégie globale. Je vais vous expliquer. Je produis plusieurs types de films: certains sont italo-italiens (audience locale), d'autres sont européens, comme celui-ci. L'Europe est notre avenir. Je prévois d'en tourner d'autres autour des pays de la Méditerranée.

– C'est donc une stratégie du regard sur le monde! Le vôtre. Mais pourquoi la Suède? Un pays neutre, à la fois européen et plus ou moins autre chose.

– C'est cela qui m'excite: ce plus ou moins. »

Abdelkébir Khatibi