

Moenia, 20 (2014), 153-165.
ISSN: 1137-2346.

Khatibi devant l'image Du mythe personnel au culte du visible

Rachid BENLABBAH
Institut des Etudes Africaines. Université Mohammed V, Souissi - Rabat

RESUME: Les écrits de Khatibi portent aussi bien sur les expressions artistiques islamiques et populaires que sur l'art contemporain, notamment marocain et arabe.

MOTS CLE: Abdelkébir Khatibi, art contemporain marocain et arabo-musulman.

ABSTRACT: The writings of Khatibi refer as much to the artistic Islamic and folklore expressions as to contemporary art, especially Moroccan and Arabic.

KEYWORDS: Abdelkebir Khatibi, Contemporary Art, Moroccan and Muslim-Arabic.

Khatibi n'est pas un écrivain professionnel de l'art. L'optique qu'il présente des rapports entre l'art, l'écriture et la religion est particulière. Certes, l'image est un objet direct du discours, cependant l'auteur ne renonce pas à la dimension poétique que représente la parole créatrice sur l'art. De plus, lorsque son propos sur l'image d'art adopte une allure objective, il coïncide souvent avec la question religieuse.

Les écrits de Khatibi ne privilégient pas un aspect singulier de l'image et de l'art, au point de nous laisser croire à un penchant de l'âme ou une sensibilité exclusive. La qualité du discours sur l'art de l'auteur est son éclectisme ordonné et orienté. Sa parole porte aussi bien sur les expressions artistiques islamiques et populaires qu'elle ne s'applique à l'art contemporain, notamment marocain et arabe, sans que, par ailleurs des limites disciplinaires soient affectées aux propos qu'il émet. La liberté du choix de l'objet d'art à considérer coïncide avec la liberté des mots à sa rencontre. Cette liberté aurait pu, en revanche, faire résulter à une lecture hétérogène, souffrant de lignes directrices cohérentes. Or, le discours de l'auteur est traversé, sous-tendu par une pensée aux contours définis. Celles-ci peut sembler de nature subversive, elles se qualifient cependant par un esprit de méthode, une assise théorique et un raisonnement à finalités.

Les essais d'art de Khatibi n'ont de portée réelle que tant qu'ils parviennent à énoncer et à justifier une critique de la signification religieuse et philosophique du signe et du corps. D'où le recours à la dualité classique de l'ordre théologique ou métaphysique et les catégories du sensible, du visible et du matériel. L'art est, en partie, comme instrumenté afin de mettre en perspective la signification de ce que Khatibi appelle la pensée de la diffé-

Recibido: 19-6-2014. Aceptado: 27-11-2014.

rence et afin de mieux illustrer sa théorie du signe. D'où la place qu'il réserve à la calligraphie, au tatouage, au tapis et à la peinture contemporaine du signe et du corps¹.

L'unique fois où Khatibi tente d'approcher la miniature musulmane, l'auteur s'empresse d'insuffler une fiction à l'image figurative d'illustration, avec l'intention évidente de l'inscrire en porte-à-faux à la littérature religieuse traditionnelle². Une lecture fictionnelle similaire est appliquée également à une série de figures calligraphiques, qui deviennent particulières du fait que l'essayiste en discute la valeur esthétique qui résiderait dans le pouvoir des lettres et des mots, issus des versets du Coran pour la plupart, à figurer et à créer des formes plastiques aux dépens de leur fonction initiale de support de la signification. Elles font de la sorte déboucher sur une confusion du sens³.

Néanmoins, le souci pour l'image en soi est réel chez l'auteur. Il participe certes d'une stratégie discursive dont l'objet est la conception théologique du signe, mais il suffit de relire *La Mémoire tatouée*, avec l'idée d'entreprendre une archéologie visuelle et de fixer ainsi les origines de l'image dans la vie de l'auteur. Une fois cette relecture effectuée, les motivations à l'art ou à certaines expressions artistiques s'expliquent d'elles-mêmes. Une question demeure cependant, pourquoi cette volonté chez l'auteur d'instituer un mythe personnel ?

LECTURE DE L'ŒUVRE D'ART

Khatibi ne met pas en œuvre une méthode qu'il définit au préalable dans sa relation à l'image visuelle. Il dit avoir la passion de l'art et définit sa relation à l'œuvre comme une contemplation méditative qu'il tente de traduire en pensée. Il évite la description parce qu'il s'estime être incapable de « l'exercer avec une acuité anatomique »⁴. Il la désavoue en réalité en raison de la conception qu'il se fait de la langue et de l'écriture. Sa parole ne se substitue pas au tableau, la verbalisation de l'image présenterait aussi le risque d'une rationalité illusoire. Le mot descriptif demeure en-deça de l'imagination créatrice qui contrairement redonne vie à l'objet artistique au lieu de l'occulter. Le commentaire de Khatibi est interprétatif.

Souvent dans sa démarche, Khatibi privilégie le détail. Il isole un fragment dans le but de le « constituer en ligne de pensée »⁵. Ce fragment doit être original et avoir la force de la surprise et du secret. De plus, la condition du choix est de satisfaire une attente. Or toute attente est déterminée par la psychologie du sujet, ses intentions, sa culture et son histoire. L'œil, organe récepteur, n'existe pas, au fil de chaque contact renouvelé avec l'œuvre

¹ « Tatouage ». *La blessure du nom propre*. Paris : Denoël, 1974. *L'art calligraphique arabe, ou la célébration de l'invisible*. Paris : Chêne, 1976. « Envol des racines ». *Maghreb pluriel*. Paris : Denoël, 1983.

² Abdelkébir Khatibi : « Vertige ». *Maghreb pluriel*. Paris : Denoël, 1983, 248-52.

³ « Le tracé calligraphique ». *La blessure du nom propre*, 196-209.

⁴ A. Khatibi : *Par-dessus l'épaule*. Paris : Aubier, 1988, 56.

⁵ *Idem*.

d'art, à l'état vierge. Il est agi par une mémoire visuelle : « tout regard est structuré par un habitus socio-culturel, un code de voir et surtout de ne pas voir »⁶.

Le détail peut être une couleur, le mauve dans la peinture d'Ahmed Cherkaoui, une forme-symbole, la *khamisa* dans le tatouage marocain, le *waw* dans la calligraphie musulmane ou encore un bras comme dans l'estampe du peintre Suzuki Harunobu⁷. Dans « Vertige » par exemple, l'auteur dit être « parti de loin, à partir d'un détail : une rosace »⁸. Il s'agit d'une mosaïque de forme circulaire. L'écriture dans cet essai tente de rendre visible ce mouvement rotatif, elle l'imité mais l'ouvre, le cercle devient une spirale. L'ornement géométrique, qui se retrouve au départ de la réflexion, décentre l'écriture sur la miniature et l'architectonique de la mosquée de Damas avant d'effectuer un retour différencié. Bien entendu, la génération textuelle s'aide de liaisons analogiques et associatives. Il suffit qu'une image ou un fragment suscite une analogie pour que l'essai change d'idée, d'objet et de style.

Comme nous l'avons dit Khatibi écrit sous un rapport subjectif à l'art, une subjectivité rigoureuse et non dilettante en quelque sorte. Le regard personnel apporte une couleur particulière au genre critique. Cependant l'allure pré-textuelle de l'art jette un soupçon quant à la conviction de son autonomie. Un projet préexiste au discours sur l'art. L'art est certes une donnée mythologique de l'enfance, mais pour l'écrivain il circule dans une pensée globale qui le dépasse. Demeure donc l'impression que l'art est moins l'objet du discours que du projet qui le sous-tend. L'œil de khatibi sur le motif visuel n'est pas celui forcément de l'esthète, la fonction prime. Le discours de khatibi n'est pas spécifique à la critique d'art proprement dite⁹, il tente plutôt une autre manière d'écrire et de penser à partir de l'art en le liant à un objet extérieur.

Infléchis par un *programme* de voir et de penser autrement, les écrits de Khatibi s'ordonne au moins en trois catégories :

— L'art populaire, le tatouage et le tapis en particulier. Ce sont deux manifestations féminines du corps érotique et artistique qui génèrent une composition et un rythme portés sur l'épiderme et la surface tapissée.

— L'art arabo-musulman. La calligraphie et la miniature révèlent un aspect caché et se plient à une lecture paradoxale.

— L'art marocain et arabe contemporain, la peinture notamment qui est considérée sous l'angle de l'identité et de la différence, et est prise en compte par rapport à ce que l'auteur appelle la tradition renouvelée.

⁶ A. Khatibi : « Croisement de regards ». *Abdelkébir Khatibi –hommage*. Rabat : Okad, 1990, 152.

⁷ A. Khatibi : *Ombres japonaises*. Montpellier : Fata Morgana, 1988, 46-7.

⁸ *Maghreb pluriel*, 230.

⁹ Cf. à ce sujet, Gérard Genette : *L'œuvre de l'Art, la relation esthétique* (t. 2). Paris : Seuil, 1997. Jean-René Gaborit : « La critique d'art ». *L'Art*. Paris : Librairie Larousse, 1977, 95. André Richard : *La critique d'art*. Paris : PUF, 1958 (Introduction).

L'espace artistique que ces catégories suggèrent semble extensif, ce qui pose la question de la définition de l'art. Cependant, nulle part dans ses écrits, Khatibi ne semble se soucier de cette délimitation, encore moins d'envisager l'art en fonction de critères esthétiques normatifs. Il tend en revanche à considérer fondamentalement l'art comme un artefact : un objet qui, après avoir subi une opération de transformation définie comme artistique, devient une pièce d'art, préparant à une double expérience perceptive et cognitive¹⁰.

Les pièces d'art qui sont à l'origine de la réflexion de Khatibi peuvent être appréhendées de manière synthétique. En effet les catégories évoquées renvoient à des indicateurs spatiaux. Le tatouage a pour lieu de référence et d'accueil le corps, le livre l'est pour la calligraphie ou la miniature et la toile pour la peinture contemporaine. La symbolique respective de ces trois médiums donne tout son sens à l'entreprise de penser l'art. Le paradigme de base auquel il l'a confronté est ce qu'il appelle la gratuité du signe.

En effet le signe tatoué résiste parfois au déchiffrement. Curieusement, le corps comme porteur du signe n'est jamais appréhendé en lui-même, la chair et la volupté charnelle n'arrêtent jamais le regard de Khatibi, comme pour échapper au premier degré du sensible. L'illisibilité du signe tatoué est mise à profit par Khatibi afin d'élaborer une nouvelle politique discursive. La perte du code de lecture n'est pas l'unique cause de l'illisibilité, Khatibi le rend inhérent à l'écriture, et à la civilisation scripturaire en un sens, quand il prétend que « dès qu'il y a eu de l'écrit, il y a eu de l'illisible »¹¹. Cette élaboration discursive a pour fin de contrer les postulats de la théologie et de la sémiotique¹² qui écarte l'économie gratuite du signe et sa visualité. Il en est de même de la calligraphie, de la miniature et de l'enluminure, qui relèvent de l'art du livre. Khatibi s'intéresse aux arts qui portent en eux une résonance langagière parce qu'ils déterminent nécessairement une variante parallèle à l'écriture-sens dont le livre sert de réceptacle et de paradigme. Son métier, dit-il, « consiste à explorer des lieux de langages, y compris des lieux de langages théologiques, mythiques et religieux »¹³.

Cependant le Coran, et relativement la *sîra*, représentent les lieux de langage qui requièrent en permanence son attention. Son essai est rattaché à une préoccupation d'ordre islamique, exprimée notamment à travers son discours sur la calligraphie. Le principe défendu est que l'art de l'écriture n'est jamais arrivé à asseoir son autonomie, parce qu'il a été d'office affilié au contenu du message coranique dont il devait servir d'instrument de célébration. Son esthétique est circonscrite et mise au service de ce que Khatibi, dans la veine

¹⁰ Cf., Georges Dickie : « Définir l'art ». *Esthétique et poétique* (Textes réunis et présentés par Gérard Genette). Paris : Seuil, 1992, 67 et suivantes.

¹¹ « Frontières ». *Cahiers intersignes* 1, printemps 1990, 17.

¹² Henri Meschonnic, dans une approche similaire, a lui aussi opposé « le discours des signifiants » au signifié (*Critique du rythme*, Paris : Verdier, 1982, 705), opposé le rythme au sens (« le rythme est le dissident radical du sens, pour le signe », idem). Khatibi avait quant à lui imaginé une intersémiotique dont le but aurait été la captation du rythme qu'il assimile à la fois à un « point zéro du sens » (« Tatouage », *La blessure du nom propre*, 79) et à une « pensée de l'arabesque » (« Le corps entre l'image et le signe », *Al-hayât ath-thaqâfiya* 66, Tunis, 1993, 69 — la citation et l'intitulé sont traduits de l'arabe).

¹³ « Mémoire sur le Maghreb ». *Penser le Maghreb*. Rabat : SMER, 1993, 43. Voir également « De l'identité plastique ». *Penser le Maghreb*, 98.

de Jacques Derrida, appelle la « clôture logocentrique »¹⁴. Khatibi tente d'ouvrir le signe, il entame une lecture autre de l'art langagier visuel, à travers laquelle ce qui est donné à lire se transforme en ce qui est donné à voir, et la tradition du sens perd son privilège de l'unicité et de l'univocité.

L'ART ET LE MYTHE PERSONNEL

Khatibi commence sa carrière littéraire et intellectuelle en publiant une autobiographie. En principe, l'écrit sur soi devrait intervenir à un moment tardif de l'itinéraire d'un écrivain. De plus, *La Mémoire tatouée* se plie peu aux règles autobiographiques, notamment concernant la conception du passé. Il serait vain de donner une énième fois sens à cette question au moment où la littérature du moi est prépondérante, cependant une raison particulière commande au choix de Khatibi. Son dessein est d'instituer une mythologie personnelle. Il semble croire que sa vie est marquée d'un destin. L'originalité de *La Mémoire tatouée* est qu'elle propose l'idée de l'enfant en devenir au lieu du passé rétrospectif clos et achevé. Elle est un mythe, le mythe de tout autobiographe dont les « les incidences [...] sont] terriblement pesantes »¹⁵. Or l'art, prolongement esthétique de l'œil, est dans l'enfance de Khatibi.

La manifestation primitive de l'intuition visuelle et artistique chez l'écrivain coïncide avec l'événement singulier de la venue au monde. A cet artifice d'*origination* un paradoxe de la vue est greffé ; il consacre le commencement de l'histoire individuelle de l'autobiographe. Ce paradoxe est étrange en réalité. L'entreprise intellectuelle de Khatibi a eu pour fondement de déconstruire le discours rationalisé — parce que irrationnel en un sens — de l'origine (un, unité, pureté, exclusivité, exclusion de l'autre, etc), cependant il succombe lui-même à la tentation de la montée aux origines : il suggère qu'il n'est pas comme les autres et il invite implicitement son lecteur à accepter la réalité de sa prédestination. Il suffit de prêter attention à la dimension que l'auteur accorde au stigmaté sursignifiant de son prénom et de s'interroger sur celui de son fils Ahmed. Le souci de l'appellation révèle un intérêt profond pour la généalogie symbolique, ce dont il m'entretenait quelquefois sans nier ouvertement la filiation islamique. La profondeur de la réflexion de Khatibi est dans ce paradoxe.

Du rituel de la naissance, l'auteur conserve le souvenir scénographique du citron sur les yeux¹⁶. Cet usage implique une libération du regard au monde, contrariée néanmoins par ce qui devait être sa négation naturelle, un trachome¹⁷. Il en sera guéri grâce au rêve fait par sa mère qu'il rapporte enveloppé dans la parabole des « figues sont tes yeux ». De couleur mauve, les figues font partie de l'univers des mythes d'enfance de Khatibi. Ce qui explique l'atmosphère de surnaturalité qui imprègne cet épisode. L'œil constitue avec le nom propre deux sortes de biographèmes qui soutiennent le désir de faire hisser le passé individuel à un

¹⁴ « Le cristal du texte ». *La blessure du nom propre*. Paris : Denoël, 1974, 19.

¹⁵ *Le roman maghrébin*. Paris : Gallimard, 1955, 29-30.

¹⁶ *La Mémoire tatouée*. Paris : Denoël, 1971, 9.

¹⁷ *Op. cit.*, 15.

mythe primordial. Si dès le début le nom propre contient une blessure, l'œil à son tour est blessé. L'autobiographie produit la vive impression que telle blessure, physique ou morale, en génère d'autres, et que tout l'univers de Khatibi n'est qu'une suite de blessures.

La myopie causée par le trachome est à l'orée du destin de l'enfant. Cependant *La Mémoire tatouée* crée un régime parallèle qui substitue au risque de la cécité de l'œil diminué la vivacité d'un regard sensible et perspicace. De plus, l'infirmité optique est métamorphosée en principe esthétique. Peu ou prou, La myopie est condition du regard artiste. Cependant cette « vérité » ressemble beaucoup plus à un trûchement, par lequel Khatibi élabore un renversement qui explique et éclaire sa réflexion sur l'économie du signe et de la signification :

En classe, dit-il, c'était l'occasion d'accentuer ma myopie, faute de mieux [...] il a été dit que l'espace du tableau, en moins de rien, se dessinait en un bouquet de graphe, reviviscence souterraine de ma litanie.¹⁸

L'enfant en classe vivait cette expérience sans pour autant se douter de la portée intellectuelle qu'elle suppose. La théorisation intervient plus tard. Le principe est que la myopie a mis en exergue la visibilité et la matérialité graphique du signe au détriment de la lisibilité du sens. Elle est à l'origine d'une découverte qui a toute les chances de fonder une nouvelle épistémè, du moins est-ce l'espoir de tout un courant de la modernité. L'autobiographe en expose la valeur intrinsèque, plus loin dans le texte, de manière laconique :

Le mot, esthétiquement, incluait un signe graphique.¹⁹

Durant son enfance, l'auteur nourrissait, dans un retrait inactif, sa passion de « simple voyeur »²⁰ au regard percutant même s'il voyait peu. Sans sacrifier à ce topoï littéraire, Khatibi personnalise en réduisant la frontière entre le voyeurisme voluptueux érotique et la voyance mystique. Le lien qu'il réinvente entre ces deux catégories explique le rapport à la religion dans sa pensée, *Le livre du sang* en est d'ailleurs une parfaite illustration²¹. Khatibi introduit en fait le corps là où le précepte le dénie et l'écarte, il inscrit le féminin en érigeant la beauté du corps de l'échanson au centre de l'élévation spirituelle de la confrérie des Inconsolés.

¹⁸ *Op. cit.*, 73.

¹⁹ *Op. cit.*, 89. Khatibi donne écho à la réflexion sur la lettre, l'écriture et le sens qui a pris forme vers les années trente et quarante du siècle dernier. Jean-Clarence Lambert a essayé d'expliquer le souci de l'art moderne pour l'écriture, et leur rencontre dans ce qu'il appelle « la représentation de la langue » (*Le règne imaginal 2. L'imagination matérielle*. Paris : Cercle d'art, 1992, 142). Il pense que l'intérêt pour le langage en soi est dû à la linguistique moderne, aux pratiques littéraires rénovatrices, à la psychanalyse et à la philosophie du langage. En somme, la création et la pensée du XX^e siècle ont abouti à l'objectivité du signe et à son autonomie matérielle : « le signe graphique est une image, ou une forme à considérer en soi » (*Le règne imaginal 2*, 145). C'est pourquoi, il faudra, selon Lambert « se remettre à voir l'écriture, la lettre avec ses mots ou la lettre en soi » (*Ibid.* et 148).

²⁰ *La Mémoire tatouée*, 111.

²¹ Paris : Gallimard, 1979.

Dans l'archéologie personnelle de Khatibi, la conscience du corps remonte à l'enfance sans qu'elle soit liée à un événement tragique déterminant. *La Mémoire tatouée* a pour mission selon l'auteur de « suivre à la trace les signes et les événements qui frappent un corps et le marque définitivement »²². L'art et la femme appartiennent également à cette conscience. Il faut dire que le corps, la femme et l'art ont été reçus conjointement en héritage, d'où leur interchangeabilité dans son imaginaire.

Le drame possible de cette enfance est peut-être la réalité pour l'auteur, partagé par de nombreux écrivains maghrébins, d'une séparation irrémédiable entre l'espace féminin et le monde masculin qui distinguent deux vies et des sentiments contraires. L'univers féminin, celui de la mère, est magique et rituel, il comprend la maison familiale et la rue labyrinthique²³. Le msid caractérise en revanche fortement l'espace paternel où s'effectuait l'apprentissage du Coran et de la calligraphie. L'ordre du père représente « la rhétorique glaciale » et la censure, celui de la mère agit profondément à cause du refoulé²⁴. Ces deux ordres illustrent deux archétypes qui supportent pour l'auteur l'enjeu de la mémoire et la pensée de la différence, ils fondent également, à un certain point, son écriture sur l'art.

Si l'on ne tient pas compte de la posture paradoxale de Khatibi, celle de l'être indécis, il serait facile de supposer au père une valeur négative. Le sien est à la fois théologien et commerçant, peu de choses sont relatées à son propos, hormis sa mort, une exception afin de marquer sa disparition et la déficience mémorielle²⁵. Il montre une volonté de délivrance. Bien qu'il adopte des figures multiples, l'exorcisme du père, pour ainsi dire, trouve une illustration parfaite dans le recours à l'artifice artistique. La procédure s'accomplit par étapes, le point d'ancrage est un portrait photographique. Il s'agit de « la seule photographie »²⁶ paternelle encore conservée, que l'autobiographe décrit sur un ton moqueur. L'opération débouche sur un dessin significatif qui porte un vœu et en même temps son instrument virtuel :

Devant le père je pliais l'échine, me conformais à un rôle d'esclave complice. Je me vengeais [...] en dessinant des cow-boys monolithiques et fades sautant à peine tenir un revolver.²⁷

A travers cet acte, l'auteur vise-t-il la généalogie patriarcale, religieuse essentiellement ? Il récupère en tout cas le nom propre. Il dessinait dans son enfance en réaction à celui qui l'a mis au monde, devenu lui-même père, il redécouvre la filiation refoulée par l'insistance sur le principe (philosophique) de l'orphelinat.

A l'inverse, le site maternel est patiemment décrit, il s'étend dans le texte et l'imaginaire de l'auteur autant qu'il est rétréci dans la réalité. Le monde de la mère transmet la mémoire archaïque première, il veille sur les signes et les pratiques de la culture populaires. Plus tard, Khatibi se rend en France afin d'y effectuer ses études supérieures. Ce

²² « Entretien ». *Pro-culture* 12, Rabat, 1978, 11.

²³ *La Mémoire tatouée*, 31, 46, 131.

²⁴ *Op. cit.*, respectivement 20 et 43.

²⁵ *Op. cit.*, 17 et 57.

²⁶ *Op. cit.*, 16.

²⁷ *Op. cit.*, 32.

séjour contribue à fixer son intérêt pour l'art, la musique et la peinture en particulier. Paris devient le pendant de l'enfance. Il y fait la découverte de Chagall, le maître de l'enfance féerique, y rencontre le peintre marocain Ahmed Cherkaoui qui l'initie à Paul Klee, à la couleur et en qui il retrouve la réminiscence enfantine de la figue mauve. D'ailleurs, Khatibi consacre un essai à cette couleur dans la série picturale des miroirs de Cherkaoui²⁸. Il ne faut pas oublier que l'intérêt pour cet artiste s'est révélé très tôt parce qu'il a pratiquement lié le destin de sa peinture à la représentation du signe. De plus, la première monographie artistique écrite par Khatibi est peut-être « Envol des racines », sur Cherkaoui justement²⁹.

La Mémoire tatouée s'apparente à un livre des mythes. Elle est à l'orée d'une vie littéraire tout comme le mythe est au commencement. Khatibi y inscrit sa mythologie personnelle. Le mythe de la naissance coïncide avec le mythe de l'œil et d'emblée avec un monde de formes et de couleurs symboliques. Cette union initiale infléchira la sensibilité de Khatibi pour les choses de la vue, comme s'il s'agissait d'un destin. Elle lui fera cultiver son goût pour l'image et les arts, ce qui aura des conséquences remarquables sur l'exercice de la pensée et de l'écriture.

Il est probable aussi que l'image d'art suggère le désir réactualisé du temps de l'enfance. Chaque fait témoin a sa souche dans la mythologie enfantine. L'enfance est la mémoire d'événements perceptifs qui ont influencé le parcours littéraire et intellectuel de l'écrivain. Et si celui-ci écrit sur l'art, c'est moins parce qu'il est un critique d'art qu'il ne demande à l'art d'être une question de l'être.

ESTHETIQUE DU VISIBLE ET DU SENSIBLE

Herbert Marcuse a insisté dans *Eros et civilisation* sur la liberté de l'acte de création et a souligné la répression des catégories esthétiques de la jouissance et du sensible³⁰. Khatibi partage cette conviction et prend en charge dans sa réflexion l'aspect orphique et dionysiaque de l'art. Le parti-pris qu'il défend remet en cause la « vérité » religieuse et culturelle qui fonde la dualité métaphysique du visible et de l'invisible, scelle également le sort de l'expression artistique. Les essais de Khatibi (Notamment « Envol des racines », « le tracé calligraphique », « Vertige » et *L'art calligraphique arabe*) reprend la question de l'art islamique et de l'artiste et interroge l'énoncé théologique qui admet que « toute théorie du visible est liée à la métaphysique de la création »³¹. Le noeud du problème pour Khatibi n'est pas Dieu mais la définition qu'en donne la théologie en rapport au monde et à l'homme.

²⁸ « Méditation sur le miroir », *Cherkaoui, la passion du signe* (collectif), Paris, Editions Revue Noire, IMA, 1996.

²⁹ Toni Maraïni, A. Khatibi et E. A. El Maleh, *La peinture d'Ahmed Cherkaoui*, Casablanca, Shoof, 1976. L'étude de Khatibi a été rééditée dans le recueil d'essais *Maghreb pluriel*. C'est dorénavant à cette réédition que nous ferons référence.

³⁰ Paris, Editions de Minuit, 1970, 163.

³¹ « Envol des racines », 219.

Dieu est appréhendé à travers ses attributs, il est le Seul, l'Unique, le Créateur. Il est transcendant à la pensée, inaccessible au sens, invisible au regard. Sa relation à l'homme emprunte le canal matériel de la lettre et immatériel de la voix³². Ce qui fait dire à Khatibi que l'art est d'emblée saisi dans la notion de création divine :

Seul Allah représente, donne forme. L'artiste ne peut prétendre, selon l'Islam, imiter le geste créateur d'Allah et arracher au vide une œuvre microscopique [...] C'est là une théorie radicale de l'invisible selon laquelle le Coran est le texte intégral, le texte des textes. C'est par rapport à l'écriture que les autres formes de l'art se signifient et parlent.³³

L'invisibilité est à prendre, à mon avis, selon deux acceptions, celle d'une qualité inhérente à Dieu et celle d'une interdiction de rendre visible par l'art. Khatibi estime en revanche convenable « de partir de ce qui est, de la réalité, et non pas de ce qui est invisible » afin d'éviter de céder à « la croyance de n'importe quel invisible »³⁴. Le dogme qui condamne « l'adoration du visible »³⁵ est ainsi maintenu en dehors de la sphère de l'art. Ce faisant, Khatibi affaiblit la dualité métaphysique, il replace l'artiste dans la hiérarchie religieuse du sens. A l'instar du soufi, l'artiste est un médiateur.

Toujours est-il que Khatibi ne prenne en compte que le discours jurisprudentiel ou théologique comme il dit — bien qu'il n'y ait eu jamais à proprement parlé de théologie islamique de l'image —, à coloration sunnite, et encore son aspect rigoriste comme s'il n'y avait jamais eu de débat ni de querelle des images en Islam³⁶. L'histoire de l'art montre que la représentation et la figure n'avaient jamais été bannies des pratiques picturales (non sculpturales) au point de définir dans l'absolu un esprit artistique spécifiquement musulman.

Khatibi revivifie l'abstraction du concept par une dynamique matérielle perceptive. Cela dit, il demeure au seuil de la figure, comme paradigme, et s'attache au signe. A un moment de l'itinéraire de la confrérie soufi des Inconsolés, le Maître rencontre son futur ganymède qui devient l'objet privilégié de sa contemplation au terme de laquelle il affirme que « la pensée du visage est tournée vers la beauté du visible »³⁷. Il « épiphanise » presque la vision intérieure du soufisme, la travestit en regard matériel, presque érotique. J'ai dit presque parce que la beauté charnelle de l'échanson n'est qu'un prétexte, un lieu de départ. Ce que cette scène suggère rend vraisemblable l'évocation de Ibn 'Arabi, notamment lorsqu'il commente l'expérience du *at-tajallî* (épiphanie) dans *Fussûs al-hikam*.

Dans *Amour bilingue* le je chante « la splendeur du visible » qu'il expérimente « au-delà de tout infini, de tout absolu »³⁸. Khatibi n'évacue pas pour autant l'invisible, il l'ouvre à une connaissance perceptive et l'apprête à une transformation en sensibilité visuelle, qui

³² *Op. cit.*, 224.

³³ *Op. cit.*, 224-5.

³⁴ « La culture, c'est ce qui perpétue un pays et un peuple ». *Penser le Maghreb*, 112.

³⁵ A. Khatibi : « La sexualité selon le Coran ». *Maghreb pluriel*, 169.

³⁶ Cf. Rachid Benlabbah : *L'interdit de l'image dans le judaïsme, le christianisme et l'islam*. Casablanca : Aïni Bennaï, 2008, 53-77.

³⁷ A. Khatibi : *Le livre du sang*, 31.

³⁸ A. Khatibi : *Amour bilingue* (1983). Casablanca : Eddif, 1992, 108.

exige par ailleurs un médiateur³⁹. L'artiste est donc désigné à la tâche passionnée de « rendre visible ce qui est imaginé être invisible »⁴⁰. Or, à concevoir de la sorte un des objectifs de l'art, signifie révoquer l'aniconisme en tant que vision théologique, édit juridique, comportement culturel et psychologique, d'autant que le dogme de l'infigurabilité de Dieu n'a plus d'effet. Cela dit, Khatibi demeure au seuil de la figure, comme paradigme, c'est le signe qu'il considère comme passeur.

Un voyage en Syrie mène Khatibi à la Mosquée de Damas. Ce lieu de culte l'enchanté par son ordonnance et la magnificence de sa matière, il le quitte convaincu de son désintérêt pour la présence invisible, lui qui « ne veut voir que ce qui se manifeste dans la vision de pierre »⁴¹. Il avait réitéré à Zakya Daoud sa conviction de l'« ici même, ici bas, la matérialité la plus pure »⁴². Cependant malgré sa pureté, la pensée matérialiste telle que revendiquée par Khatibi n'est pas totale. La dimension mystique notamment y est constante, considérée de plus comme une forme de connaissance et d'être. Il est dans une quête, cherche, peut-être, à s'accomplir dans une ascèse qui entremêle le savoir spirituel au matérialisme, qui allie « la forte vigilance de l'esprit » à « l'enchantement des sens ». Cette alliance, le regard est en mesure de la créer. L'œil de l'écrivain est dès lors à l'origine d'une expérience esthétique double, mystique et sensuelle.

Khatibi est profondément réceptif à ce qui provoque l'enchantement des yeux et de l'esprit, ce qui explique sa sensibilité pour le tapis marocain et la peinture de Gustave Klimt. De ce dernier, l'auteur parle rarement mise à part une allusion dans Triptyque *de Rabat* et l'apparition d'une de ses œuvres en couverture de la seconde édition *d'Amour bilingue*⁴³. La matrice picturale de cet artiste est le corps de la femme, un corps nu ou imaginé comme tel, souvent subtilisé au regard, voilé sous un chatoiement de couleur et un drapé de signes. Le regard y glisse en surface, n'interceptant que les apparences sensibles, à l'image de ce « toucher du regard » que l'écrivain évoque et qui « prend une impression pour ce qu'elle est, à la surface d'une pure illusion »⁴⁴.

Il est certain que la couleur joue dans ce registre un rôle déterminant. Une « touche chromatique [est] capable de prendre le regard et le sens » dit l'auteur, suscitant « une transe mystique en clin d'œil pulsatif »⁴⁵. La fête jouissive du regard culmine à proportion de l'intensité et la truculence des couleurs appliquées en surface, comme dans les miniatures, les enluminures et la calligraphie colorée de l'art islamique.

³⁹ « Envol des racines », 214.

⁴⁰ « Croisement de regards », 159.

⁴¹ « Vertige », 244.

⁴² « Entretien avec Abdelkébir Khatibi ». *Lamalif* 147, juin juillet 1983, 48.

⁴³ Entre l'édition de Fata Morgana (1983) et celle d'Eddif (1992), une variation singulière est intervenue quoiqu'elle puisse paraître de pur hasard. En couverture à l'édition française figure un motif calligraphique, double arabe du titre, alors que l'édition marocaine est illustrée par « L'accomplissement » de Klimt, et qui sert de mise en abyme.

⁴⁴ A. Khatibi et Ali Amahan : *Du signe à l'image, le tapis marocain*. Casablanca : Lak Internationale, 1995, 132.

⁴⁵ A. Khatibi : *L'art calligraphique arabe*, 95.

La calligraphie et le tatouage procurent la jouissance esthétique et le plaisir sensuel mais ils participent également d'une fonction. Ils déjouent selon l'interprétation de Khatibi l'économie du sens traditionnel par l'économie de la gratuité et par le « désintéressement productif » qui « amortiss[ent] un certain savoir de l'écrit, le transform[ent] lui-même en décor »⁴⁶. Aussi l'esthétique du plaisir et de la gratuité prend-elle sens lorsqu'elle est transgressive. La sensation de jouissance devant l'art contrecarre l'orthodoxie du signifié par cela même qui lui sert de support et qu'elle occulte, le signe visuel⁴⁷.

Khatibi ne dénigre pas l'art ornemental parce que ce dernier a l'aptitude de ruiner la dialectique du sujet et de l'objet⁴⁸. Il autonomise le graphe, rend le signe à sa pureté, à la vacuité comme un possible de sens multiples. Il devient un intersigne dont l'essence est de prédisposer à l'imagination, à la fiction et à la poésie⁴⁹. Dans l'optique d'une esthétique du poème qui ébranle le savoir positif, l'auteur a élu Orphée dont le mythe symbolise l'écart et la dissidence. Le poète est le passeur de la vie à la mort, du connu familier à l'inconnu inouï⁵⁰. Il est en outre le garant et l'interprète des grands récits, donc de la mémoire archaïque.

Khatibi interpelle la voix d'Orphée parce qu'elle représente un hymne de l'inconsolation et de l'insoumission, elle lui permet de concevoir ce qu'il appelle le savoir orphelin⁵¹ et orphique dont *Le livre du sang* est l'expression et le chant : « Orphée, Orphée, mon maître, mon vrai maître ! Qui d'autre que toi comprend le face à face avec la mort ? [...] Sois propice à ce texte exalté qui s'agite entre mes doigts »⁵². Orphée a subi l'injonction de ne pas voir. La transgression, involontaire en vérité, lui a valu la perte de l'être aimé et la mort. Seulement l'art l'a promis à la fortune, il a été le médiateur de la vision bien que suspendue de l'autre monde et de la mort. « Je suis de formation musulmane, de culture arabe, dit Khatibi, revendiquer comme intérieur à moi Orphée, qui symbolise la question fondamentale de l'art et de la mort, c'est déborder l'Abrahamisme par en dessous »⁵³.

Dans son exposé sur la mosaïque à motif floral stylisé, Khatibi commente le discours religieux à propos de la rose et sa transposition artistique, la rosace. Il délibère de l'interprétation théologique dans le but de remettre en cause la « métaphysique de l'art »⁵⁴. Il évoque Ernest Renan pour qui la rosace est le reflet physique de « la rose éternelle dont toutes les âmes rachetées sont des feuilles »⁵⁵.

⁴⁶ « Tatouage » : *La blesure du nom propre*, 76.

⁴⁷ « Le tracé calligraphique », 186.

⁴⁸ « Tatouage », 78.

⁴⁹ *L'art calligraphique arabe*, 154.

⁵⁰ A. Khatibi : *Figures de l'étranger dans la littérature française*, Paris, Denoël, 1987, 79.

⁵¹ A Khatibi : *Le lueur de classe à la manière taoïste*, Paris, Sindbad, 1976, 14.

⁵² *Op. cit.*, 150.

⁵³ Cité par Ahmed Tenkoul : *Littérature marocaine d'écriture française, essai d'analyse sémiotique*. Casablanca : Afrique-Orient, 1985, 142.

⁵⁴ « Vertige », 242.

⁵⁵ Cité *op. cit.*, 237.

Cette lecture néoplatonicienne condamne l'art à n'être qu'une copie (la fleur stylisée) de copie (la fleur réelle) dont l'original est supranaturel (la rose éternelle). Stéphane Mallarmé a renversé ce primat, la rose idéal ou naturelle devient plutôt une imitation artificielle de ce que l'art peut produire comme unique et original, la rosace de la mosaïque. En invoquant le poète, Khatibi suggère en fait de repenser la relation de dieu, de la nature et de l'art.

La *fusayfisa* musulmane, bien qu'inspirée de la mosaïque figurative byzantine, s'est conformée, selon Khatibi, à « l'esprit aniconiste de l'Islam »⁵⁶. L'arabesque s'est substituée aux représentations animées et la stylisation à décor végétal, géométrique ou épigraphique exprime, selon Khatibi encore, la conception antinaturaliste de l'Islam. La mimésis est déliée, en quelque sorte, en « grammaire du géométral »⁵⁷. Cette contrainte donne lieu à une esthétique théocentrée où l'abstraction dans l'art est l'illustration idéale de l'infini immatériel. L'auteur critique précisément ce présupposé, il désapprouve moins l'art ornemental que la théorie qui lui définit un critère et un sens. Ibn 'Abbas, autorité incontestée du sunnisme, avait proposé une solution médiane. Il a incité les faiseurs d'images à sectionner les figures animales et florales représentées afin qu'elles n'aient pas l'air vivantes.

Khatibi interprète l'édit de ce dernier comme un engagement de l'art du côté de la mort. La question du visible et du vivant est par ailleurs capitale dans son discours sur l'art islamique. Dans la Mosquée omayyade de Damas, il déambule, apparemment indifférent à l'ambiance spirituelle caractéristique des lieux de culte alors qu'il est sous l'effet d'une fascination vertigineuse, et entame une prière imprononçable. Il y renouvelle son expérience du corps (féminin, reliques, en transe) et du regard qui ne s'occupe que de ce que l'œil voit⁵⁸. Il juge finalement de l'édifice qu'il appréhende comme « un art qui œuvre pour son compte dans le mouvement de sa fantaisie et de ses constructions », qui ébranle « les notions d'invisibilité et d'absence absolue, les rendant à la réalité de toutes présences »⁵⁹.

L'approche esthétique de Khatibi répond à ce qui est devenu depuis la tradition de la subversion. Parfois l'auteur donne l'impression d'essentialiser l'œuvre d'art dans la subversion, consacrant ainsi une certaine tendance de la modernité qui en faisait un apanage de l'art, sa valeur intrinsèque et donc l'effort de l'esthétique serait en somme de l'exprimer après coup. De toute manière la mise en forme de cette esthétique est originale. L'un de ses traits a rapport à la critique du discours normatif, religieux-jurisprudentiel notamment, qui décrète afin d'appriivoiser l'art et la création, en les limitant à des expressions et des contenus représentatifs. Il faut arriver à faire prendre conscience de la possibilité de regards différents et donc d'autant de lectures relatives⁶⁰.

Le discours à partir de l'art que Khatibi élabore remet en cause une théorie du signe qui empêche ce dernier de nomadiser pour ainsi dire. Celle-ci réduit la réalité de l'existence du signe en lui déniait sa matérialité, étant essentiellement une trace ou un graphe. Cet as-

⁵⁶ *Op. cit.*, 236.

⁵⁷ A. Khatibi : *L'art contemporain arabe*. Paris : La différence, t. III, 2008, 264.

⁵⁸ « Vertige », 243.

⁵⁹ *Op. cit.*, 244.

⁶⁰ A. Khatibi : « Le cristal du texte », 16 et 17.

pect peut sembler gratuit et sans impact, cependant le fait de ramener le signe à son minimum graphique suggère la possibilité du renouvellement des références et le cumul des mémoires culturelles et historiques sans qu'il faille s'attacher à une origine donnée. La volonté de l'auteur à maintenir la question de l'origine dans la distance intellectuelle ne suffira pas en fin de compte à le protéger lui-même de la montée des origines.