

L'autobiographie comme simulacre et dénégation du discours de l'Autre¹ dans *La mémoire tatouée*

Nafa Kamal

Université de Picardie et Université Alger 2

La civilisation expose sa brillance à travers ses symboles, elle interpelle l'individu qui, pour accéder au statut de sujet, doit subir cette fascination organisée. Cette interpellation symbolique s'exerce à travers un discours destiné à la défense des valeurs de cette civilisation ; ce sont les lieux communs de l'aliénation entendue comme la répétition d'un même schéma de relations de dépendance donnant l'illusion de réalité et de liberté alors que les normes sont établies par la civilisation pour et par elle-même ordonnant au sujet sa capture dans ce « discours de l'autre ». Cette interpellation acceptée régit notre mode de vie, notre relation au travail, aux loisirs, aux

1 Nous distinguons « le discours de l'Autre » (avec un grand A) qui travaille le discours à l'insu du sujet parlant, du discours de l'autre (autrui, avec un petit a), construisant les différents « modes d'être du moi » induits par un processus d'individuation répondant aux normes et aux valeurs sociales dont peut avoir conscience le sujet et qu'il peut transgresser.

sentiments et même notre rapport au langage qui cesse d'être une libre production pour n'être plus qu'une production instrumentale au service des valeurs prônées par cette civilisation. La stratégie scripturale, chez Khatibi mue par son souci de nous restituer « le discours de l'Autre » selon une écoute « flottante », passe par la subversion de cette brillance. Elle choisit une écriture capable de ternir les lieux communs de l'aliénation. Comment donner une couleur sombre à la famille, à la tribu, à l'école coranique, aux deux villes parallèles, aux deux cultures, à Paris et à toutes les villes traversées sans encourir le risque de tomber dans le sarcasme ou l'injure ? Khatibi choisit de dénoncer les situations aliénantes (signes et événements qui ont marqué le sujet) par le recours concomitant au pouvoir ludique des jeux sur le signifiant, à l'humour, l'allusion, la parodie et l'ironie. Ces derniers tropes refusent la clarté du sens évitant ainsi à l'écriture de la subversion de tomber dans la raillerie acerbe qui la menace. Le style ironique suppose naturellement la complicité entre l'auteur et un lecteur capable de décoder cet envers du sens. Il faut que le lecteur s'interroge sur ce que le narrateur a pu vouloir dire. L'ironie envahit l'entreprise autobiographique pour souligner ce qui importe au scripteur : la transgression du discours de l'autre comme processus devant aboutir à l'émergence du « discours de l'Autre », avec l'avantage de la distanciation. Elle ne s'exerce que sur ce qui tient à cœur, pour l'exorciser, ne

constituant qu'une défense contre l'obsession. Libération en acte constamment relancée et non liberté acquise, elle dénonce un mélange inextricable de répulsion et de fascination pour le discours de « l'Autre » auquel se trouve soumis l'individu. La stratégie scripturale de Khatibi va donc s'exercer à se libérer du processus d'aliénation par une distance rhétorique vis-à-vis du corps-langage pour tenter de s'affranchir radicalement non seulement du « discours de l'autre », mais aussi de « l'Autre ».

Le désir d'écriture s'identifie alors chez l'auteur au désir de métamorphose. De ce point de vue, le texte Khatibien situe le sujet de l'énonciation en une position hors locution, lui permettant d'écrire et/ou de s'écrire comme différent de ce qui du lieu de l'Autre surgit dans le présent de l'écriture. Cet ailleurs impensé où se réfugie le sujet vidé de sa substance et porté uniquement par « un jugement d'existence » lui permet d'indiquer la manière d'être qu'il refuse d'assumer. Ce combat contre une identité assignée par le discours de l'autre et de l'Autre implique donc une position où le « je » qui parle est déjà ailleurs comme devant advenir, renaître dans l'activité scripturale. Cette renaissance, sans cesse relancée par le sentiment d'être habité par un corps en trop situé toujours le sujet comme à la fois présent et absent², en une

2 Position du sujet que seul le jugement d'existence peut maintenir, ne serait-ce que par les questions « qui suis-je ? » et « où suis-je ? ».

position excentrée par rapport au langage, donc par rapport à l'insistance d'une dynamique signifiante inconsciente contre laquelle il lutte par la dénégation puisque cette manière d'être peut, pensons-nous, se traduire de façon paradoxale en ces termes : « ça (l'émergence du discours de l'Autre), c'est moi et ce n'est pas moi ». Ce sentiment de malaise draine avec lui un désir de transmutation et d'écriture dont nous verrons qu'il manifeste un processus de dénégation à l'origine des simulacres qui remettent en cause toute prétention de la mémoire à se saisir du passé sans se heurter à une subjectivité fortement marquée par l'activité inconsciente du scripteur. Le texte généré par le lieu de l'Autre montre alors les limites de l'authenticité du geste autobiographique lui-même.

Cette activité textuelle où l'autobiographie se trahit comme simulacre, car elle est toujours travaillée par l'émergence du discours de l'Autre, c'est dans la manière d'appréhender la rue d'une part et dans le regard de l'enfant porté sur El Jadida d'autre part que nous allons la retrouver.

1- « rue », couleur « mauve » et discours de l'Autre

L'écriture de Khatibi ne cesse de rapprocher « l'ici » de « l'ailleurs ». L'activité scripturale intègre, non sans contradiction, l'événement lointain dans le dynamisme de son dispositif textuel. La rue cesse d'être un simple lieu de passage quand le souvenir la mobilise. C'est aussi

bien l'espace de la « violence » où l'enfant a connu la peur de voir son père arrêté et sa mère violée que celui du désir lié au voyou du quartier

« ... ce truand qui fascinait les gosses... »³
(M.T.p.11)

ou encore celui de la réminiscence de la **mère** et du **père** à qui se substitue par métaphore le lexème « **figue** »⁴.

Il arrive aussi que le signifiant/rue/hérîte d'une dimension libératrice, il figure alors un refuge où l'enfant peut disposer de son corps et de son temps, contre l'école coranique, contre ces

« 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. »(M.T. p. 29).

De manière paradoxale, la mention de ce lieu de passage va ainsi déterminer chez le narrateur des sentiments contradictoires : bien que lié à l'impression de liberté, cet espace ne peut plus être convoqué par l'écriture sans transcrire et rappeler en même temps la violence corporelle subie par

3A. Khatibi, *La mémoire tatouée*, Paris, Denoël, 1971, nous désignerons désormais *La mémoire tatouée* par les initiales (M.T.)

4 « 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 trottinant en silence. (...) Rigidité face à la rondeur joviale de ma **mère**, **figue** sèche et euphorbe dont j'imagine à peine l'enlacement. » (M.T.p.15).

l'enfant⁵, cette transcription constituant elle-même un renvoi à ce qu'elle illustre :

« l'enfant (...) qui n'est pas mort en moi »⁶.

L'apparition textuelle du mot « rue » s'accompagne alors de motifs⁷ dont la répétition

5 « J'assistais aussi aux **terribles bastonnades** sur la plante des pieds quand éclatait la colère du maître. On tenait la victime de force, elle tombait ensuite, petite bave sur la natte d'osier. Je me débinais au moment de la prière, on me traita de voyou ; je retrouvais la tactique de la **rue**. » (M.T. p. 30)

6 *La mémoire tatouée* offre une rupture par rapport à la conception classique du genre. Elle se situe ainsi dans une perspective déjà tracée par Khatibi dans *le roman maghrébin* où il dénonçait les insuffisances de la littérature maghrébine d'expression française. L'aspiration au renouvellement de l'écriture est flagrante dans la critique de l'auteur ; la poursuite de cette ambition demeure prépondérante dans toute son œuvre. *La mémoire tatouée* nous offre donc l'aventure d'une écriture qui reçoit son souffle de sa confrontation avec ce que l'auteur désigne par « l'Autre (...) inscrit en moi » (A. Khatibi « Pour une véritable pensée de la différence », entretien in *Lamalif*, n° 85, Rabat, 1977) à comprendre non seulement comme « l'enfant (...) qui n'est pas mort en moi » (M.T.p.16), mais aussi comme trace évidente des lectures de Sartre « l'enfant mélodieux mort en moi bien avant que me tranche la hache » (J.P.Sartre, *Saint Genet comédien et martyr*, Coll. NR.F, Éd. Gallimard, 1952, p. 9.) et de Baudelaire « Mais le génie n'est que l'enfance retrouvée à volonté » (Baudelaire, *Œuvres complètes*, la pléiade, 1954, p. 888.)

7 Nous appelons motifs ces signifiants qui se caractérisent par leur répétition et qui, sans perdre leur valeur dénotative, acquièrent, à l'insu du scripteur, des traits sémantiques supplémentaires construits par l'univers que l'écrivain élabore.

s'explique en contexte par leur capacité à connoter le « désir », la « violence » et la « libération » comme traits sémantiques acquis durant le processus d'individuation exprimé par le scripteur.

De la même façon, la métaphore « figue sèche » va laisser son empreinte à la rue dont l'évocation finit par s'associer à ce fruit et inversement. Ainsi, dans la description de la ville d'El Jadida quand l'auteur fustige le comportement citadin, quand l'ironie du narrateur se fait agressive et que jaillit son invective « crier au crime », toute la violence scripturale et sémantique se manifeste et se dissimule dans la convocation d'un autre végétal, le « figuier de barbarie », mot-valise où nous reconnaissons le mot « **figue** » qui (re) présente dans l'espace textuel le signifiant « père » associé à la « **rue** » et à « **l'enfance** »⁸.

Ce phénomène de contamination sémantique par déplacement de l'affect s'élargit à d'autres termes :

8 « Le bus et le métro incapable de pousser entre les **figuiers** de Barbarie et la Barbarie est toujours celle des autres.

Dans la **rue** le **corps**, d'autres hasards incitaient mon errance. Disons la vérité, l'hirondelle frôle mon **enfance** (...) Tout est possible il suffit de lancer un rêve de soi dans la **rue**.

Possibilité floche lorsque dans la **rue** le **corps** ne résiste pas à l'art du clin d'œil ; le **corps** est à l'affût du moindre tremblement, (...). Ouvrir l'œil c'est rien, l'articuler sans se perdre, c'est le fait de dire par paraboles, par talismans, par livre ouvert : ceux qui sont sains de **corps** le recherchent dans la **rue**, par un petit poème agressif, venu d'une partie du **corps** à exprimer selon la crise passagère, et quand se déchire le voile du **désir** entre toi et l'autre... » (M.T.p.41).

c'est ainsi que, par métonymie, la couleur mauve de la figue, pour avoir marqué son enfance, détermine les préférences du narrateur jusque dans les arts :

« 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. » (M.T.p.129).

Les traits sémantiques constituent donc les traces de l'affect portées par les signifiants « rue » et « figue » et dont la conséquence se traduit par le lien établi entre le corps et la couleur « mauve » dans la mesure où ces derniers se retrouvent affectés respectivement des sèmes « violence » et « libération ».

Ces traits constituent alors des motifs qui agissent selon une chaîne associative issue de la trace laissée par les événements ayant marqué la vie de l'enfant : Violence - figue - rue - corps - désir. Ils se caractérisent par leur apparition solidaire dans le corps du texte. Cette émergence dans le présent de l'écriture se réalise, nous semble-t-il, à l'insu du sujet, de façon irrépessible et selon les possibilités offertes par la dimension signifiante de la langue.

C'est de la sorte que le récit de l'adolescence et la description de la ville d'El Jadida subissent et résorbent l'agression d'un discours sur le corps, étranger à la logique narrative traditionnelle. Le passé de l'enfant intervient dans le présent de la narration selon la mise en scène des signes qui

l'ont affecté et dont l'efficace filtre l'activité scripturale. Comment penser une rue en évacuant les événements traumatiques de l'enfance ? Le regard de l'écrivain ne peut se départir de la résonance du lexème « rue » dans son esprit. Pour Khatibi, en parler revient à parler des brutalités subies par le corps dans le passé. La violence du coup d'œil jeté sur la ville tributaire d'une écriture fébrile se traduit dans la synonymie par l'émergence du mot « barbarie » qui à son tour convoque en un jeu de mots « figuier de barbarie » tandis que le glissement métonymique de la ville à la rue s'efforce de voiler la rupture établie dans le récit par l'intrusion pernicieuse d'une corrélation de signifiants (violence-rue-figue-corps-désir) qui répètent autrement un même motif :

« l'enfant qui n'est pas mort en moi ».
(M.T. p ; 18).

Ce retour du même en tant que « motif » exogène à la description va se vérifier avec constance dans la mise en texte de l'espace « rue ». L'autobiographie devient la mise en scène inquiétante du corps du narrateur lui-même pour nous présenter sa dépendance perplexe et persistante à l'égard de ce lieu de passage. Invariablement, la chaîne signifiante s'insère dans le récit selon le même processus. Ainsi, quand la violence ressentie à la mort du père nous est rapportée (M.T.p. 17-18), l'espace extérieur se résume au cortège en file indienne jusqu'à l'enterrement ponctué par une parole brève et

pesante comme pour la marquer d'un silence lourd de l'éternité de la séparation et de la mort :

« Ci-gît la rhétorique glaciale, au cœur de mon enfance » (M.T. p. 18).

Là encore, la violence du souvenir coïncide avec celle du scripteur dans le présent de l'écriture. Dès lors, le récit s'enlise d'être entraîné par la nécessité de marquer et masquer la violence autrement, à savoir selon l'inscription incontrôlable et solidaire des lexèmes « **figes** » et « **rue** »⁹ issus de « l'Autre scène ».

Le lexème « **figue** » révèle ainsi sa double dimension : il est d'une part le fruit que l'on donne à manger après le décès. Il garde ainsi sa valeur d'usage et de symbole dans la tradition marocaine. De ce point de vue le lexème fonctionne comme un signe dont le sens est univoque et partagé par une même communauté linguistique et culturelle ; d'autre part, comme héritage d'un passé particularisé (celui de l'enfant) toujours présent dans l'esprit de l'adulte devenu écrivain, ce lexème

9 « 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 ! 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. Ma **mère**, ma pauvre **mère**, je l'ai connue à peine, je l'ai côtoyée sur la pointe des pieds. Elle mettait ses enfants au monde la **rue** les happait. Je me rappelle la **rue** plus que mon **père**, plus que tout au monde. Tendresse larvée chaque fois que je retourne à cette **rue** (...). » (M.T.p.18).

est l'objet d'une résonance particulière qui le singularise par son intégration dans la chaîne associative déjà mise en évidence (violence-figure-rue-désir-séparation-l'enfant... qui n'est pas mort en moi). Cette nouvelle valeur casse l'univocité au profit de la plurivocité du signe. Elle débouche sur l'ébranlement de la linéarité du récit autobiographique à travers un signe qui possède sa propre histoire capable d'intégrer l'ici et l'ailleurs. Signe/fossile parce qu'il cumule en creux et par sédimentation toutes les traces d'affect qui ont marqué l'être, mais aussi signe/signal,¹⁰ car il se déploie d'une manière irrépessible, à l'insu du sujet parlant, dans le présent de l'écriture, accompagné d'une combinatoire signifiante annexée au passé.

Dans cette optique, bien que ce déploiement fasse subir un décrochement au récit linéaire, il participe entièrement d'un témoignage sur le passé de l'individu et justifie par là même son intégration dans l'entreprise autobiographique. La modernité de l'œuvre tient en ce qu'elle envisage le « moi » passé et le « moi » du scripteur dans leur division

10 Nous utilisons le mot signal pour souligner la valeur non dénotative de la chaîne associative que nous avons mise en évidence mais aussi pour montrer que ces mots agissent sur le sujet comme un signal, nous utilisons donc ce terme selon une acception proche des linguistes américains pour qui "le signal provoque une certaine réaction mais ne comporte aucune relation de signification." In, Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Ed. du Seuil, Paris, 1972, p. 135.

respective et leur excentrement par rapport au langage. Nous n'apprendrons rien sur la valeur symbolique de la figue, de même qu'aucune allusion ne vient nous apprendre quelque chose sur le comportement de l'enfant de retour chez lui. Comment l'enfant supporte-t-il la disparition du père ? Quelques mots suffiront pour y répondre. La valeur plurivoque et signalétique du signe « figue » entre en jeu ; elle subvertit le récit et déclenche une bifurcation de la narration vers le mot « rue ». L'écriture négocie cette intrusion d'un corps étranger à travers la répétition du mot « père » et du mot « mère » :

« Je me rappelle la rue, plus que mon père,
plus que ma mère, plus que tout le monde. »
(M.T.p.18).

Bien que le poids du souvenir soit redoublé par la redondance du superlatif « plus que », l'insistance incontrôlable de la chaîne associative l'emporte sur la logique narrative, elle se donne à voir dans le comportement étrange et répétitif de l'auteur :

« Tendresse larvée chaque fois que je
retourne à cette rue, même dépaysement
quand je rentre chez moi après une longue
absence. » (M.T.p.18).

La description se poursuit alors par la mise en scène des contradictions qui traversent le narrateur/scripteur¹¹. Elle relate sa perception

11 « ... chaque fois que je retourne à cette **rue**, quand je rentre chez moi après une longue absence. A quelques mètres de la maison familiale et en quelques secondes, le vide

double de la rue selon un processus de reconnaissance et de méconnaissance provoqué par un étrange sentiment de dépaysement qui le gagne à son arrivée devant « la maison familiale ». De façon répétitive et à chaque retour, une émotion forte et indicible le surprend. Ses pas hésitent et le risque est grand, car l'espace d'un instant, le vide l'envahit et « se perd la mémoire » en une immobilité « définitive ». On peut, sans se tromper, relier cette sensation brusque à l'émotion que peut provoquer le retour à la maison après une longue absence, mais alors comment expliquer l'intervention d'une couleur et d'une seule (« le mauve de ma préférence ») pour parvenir à l'extraire de cette cataplexie ? En fait, cette rupture d'isotopie contribue à installer l'étrangeté dans le texte et à entretenir l'énigme et le mystère de la perception. Le malaise est fugace et le remède surprenant : il se trouve dans l'apparition inopinée d'une couleur qui s'impose au « je », étrange et étrangère au sujet. Est-elle perçue sur un mur de la maison familiale ? En fait, l'altérité salvatrice de la couleur s'oppose à la valeur dénotative du lexème « rue » et dans ce cas s'accompagne de la division et de l'évanescence du sujet :

« Si, subitement, je ne reconnais plus cette **rue**, si mon **corps** se **détache** de son point spatial, c'est que je ne sais plus pourquoi je

m'envahit, **se perd la mémoire**, éclair d'une immobilité définitive. Cloué dans l'espace **j'hésite à avancer** ; **la couleur me sauve** sur l'instant, peut-être **le mauve** de ma préférence. » (M.T.p.19).

suis là, ce que je suis venu faire ; plus de mouvement vers les autres, seulement **une couleur**, elle-même **miroir** de ma **séparation**. » (M.T.p.19).

Quand la sensation de dépaysement persiste, la rue devient méconnaissable, le signifiant exhibe son altérité et simultanément sa prégnance sur le sujet. Le signe abandonne la dénotation pour imposer sa plurivocité et un fonctionnement autre : le signifiant surgit dans le réel comme une menace psychotique. L'hallucination auditive ou même visuelle guette alors le sujet en procès. Sous l'emprise du signifiant, le sujet encourt le risque de se laisser entraîner vers la simple répétition de celui-ci et perdre ainsi son autonomie par rapport au langage pour n'être plus qu'un candidat au fantasme, prisonnier de l'affect en un discours toujours identique à lui-même. Toutefois, l'écriture nous propose un sujet capable d'être à l'écoute de son dire et de contempler son spectacle intérieur. Le texte s'affiche alors comme la mise en scène d'une tension et d'un face-à-face :

« Une couleur, elle-même miroir de ma séparation. »

Dès lors, installé face à la scène illusoire, l'auteur est conjointement celui qui dicte et qui pourtant se borne à écouter, à regarder, vivant fantasmatiquement comme passivité ce qui est pourtant activité, travail. L'activité scripturale connaît alors les mêmes contradictions que le sujet. Les émotions connues par le scripteur ont pour exacte correspondance le rythme de la phrase au

point où nous ne savons plus si les brisures et les signifiants que révèle le texte illustrent les sentiments du narrateur ou inversement. L'excentrement du sujet par rapport au langage rend indécidable le rapport du sujet à l'écriture. Dans ce cas, l'entreprise autobiographique ne serait-elle qu'un prétexte entre autres à la mise en scène des problèmes que connaît l'activité scripturale dans le présent de l'écriture ? Si, au dédoublement du sujet correspond par homologie le dédoublement de l'écriture, une autre lecture du texte s'impose pour montrer cette correspondance. En d'autres termes, si la langue travaille celui qui la travaille, c'est dans l'exacte mesure où il y a identification des problèmes de l'écriture à ceux du sujet rendant possible une identification de l'écrivain à son œuvre à l'instar de la fameuse phrase de Flaubert :

« Mme Bovary, c'est moi ».

À titre d'exemple, revenons au texte pour appréhender les problèmes de l'activité scripturale à partir du geste rhétorique de Khatibi qui s'avère effectivement tributaire du surgissement de deux inscriptions en lutte pour l'occupation de la page blanche. On constate en effet que, tout comme le narrateur, l'écriture hésite, s'arrête et « l'espace d'un instant » s'immobilise. La dimension « signal » du signe « rue » commande, à l'insu du narrateur, la transcription de la combinatoire « figue-rue-mauve » menaçant le récit d'une

brisure irrémédiable, d'une « immobilité définitive ». C'est pourquoi, l'énoncé

« ...en une fraction de seconde, le vide m'envahit, se perd la mémoire... »

peut se lire comme le risque de voir s'interrompre l'écriture de la mémoire tatouée, car sa dimension linéaire est menacée par l'inscription en bloc de la chaîne associative. Son ingénence inquiète l'illusion représentative du pacte autobiographique. L'activité scripturale est alors confrontée au moyen de convertir du simultané (insistance des motifs) en successif. Cette confrontation est résolue selon deux procédés : d'une part l'illusion représentative se maintient grâce au récit et à la description d'une attitude reconnue bizarre et répétée du sujet de l'énoncé « je » dont logiquement l'autobiographie se doit de témoigner ; d'autre part le simultané est converti en du successif. En effet, regroupés dans le même paragraphe, les signifiants « figue » et « rue » et « mauve » trouvent à se manifester comme note finale à la fin de l'épisode sur la mort du père, « rue » est alors relié à cette séquence par la comparaison entre l'intensité du souvenir laissé par ce mot avec celui du père et de la mère

« Je me rappelle la rue, plus que mon père, plus que ma mère, plus que tout au monde. » (M.T.p.18).

Ces deux signifiants ont trouvé à s'intégrer sans que soit remis en cause leur lien avec l'illusion référentielle, néanmoins l'un des termes de la chaîne se refuse à acquérir la dimension dénotative

et référentielle du signe : « la couleur mauve » de la chaîne trahit l'artifice de cette assimilation à travers l'expression « le miroir de la séparation » qui nous renvoie à la brisure subie par l'écriture. L'écriture est de la sorte confrontée à la tension que lui fait supporter son propre dédoublement.

La mise en scène de la dualité qui traverse le sujet coïncide donc avec le spectacle des problèmes rencontrés par l'écriture. Le « même et l'autre » du sujet relève ainsi de l'activité scripturale échappant au sujet : « plus que mon vouloir » nous confie Khatibi. Le sujet découvre une extériorité signifiante qui est son for intérieur capable d'ébranler son corps. Les hésitations de l'un sont les hésitations de l'autre. Le sujet déchiffre dans ce « je est un autre » qu'il est « un signifiant pour un autre signifiant ». Dans cette optique le maintien du « je » et/ou du jeu dans l'énoncé correspond à l'intrusion et à la maîtrise de l'imaginaire selon les possibilités offertes par l'activité scripturale. Dans le cadre de ce texte, l'activité signifiante à laquelle a recours l'écriture (ou le sujet), pour intégrer dans la clandestinité le fragment exogène, est occultée au profit de l'illusion représentative. Une lecture « autre », un « dé-lire » attentif au fonctionnement signifiant doit pouvoir exhiber ce processus d'incorporation dissimulé.

Tout d'abord, le narrateur insiste sur la rapidité d'irruption des sensations qui le submergent, le rapport au temps est souligné par « en une fraction de seconde ». Gagner du temps sur « l'instant »

devient une préoccupation majeure devant cette attaque brusque dont le symptôme est le vertige qui le gagne. Par ailleurs, la disparition de l'anxiété corollaire de l'intégration du fragment exogène est formulée en ces termes :

« Cloué dans l'espace, j'hésite à avancer ; la couleur me sauve sur l'instant, peut-être le mauve de ma préférence. »

En outre, la phrase semble reposer sur l'actualisation d'une expression commune « l'espace d'un instant » propre à exprimer le temps fugitif. Ce cliché permet le rapprochement en écho des deux énoncés : « Cloué dans l'espace » et « la couleur me sauve sur l'instant ». De plus, l'analogie est renforcée par la relation paronomastique entre les deux signifiants « cloué » et « couleur » à travers le lexème « coule ». Enfin, ce dernier à son tour nous renvoie par connotation à « ru » (eau qui coule) qui lui-même par la paronomase nous ramène à « rue ». C'est ainsi que se révèlent les procédés selon lesquels le texte absorbe un motif (la chaîne associative « figue-rue-mauve ») dont il subit l'agression. Là encore, l'importance du lexème « couleur » comme médiateur d'une assimilation dissimulée est renforcée par la dénégation dont est l'objet le lexème « mauve » à travers la modalité appréciative « peut-être », marque de l'incertitude qui traverse le sujet de l'énonciation.

L'efficace du signifiant « couleur » peut dès lors se mesurer aux possibilités scripturales offertes : d'une part il est susceptible de représenter

l'inscription dans le texte d'un temps qui coule (coule l'heure) en opposition salvatrice au danger que représente l'instant. D'autre part, dans une perspective scripturale, il est la transition qui atténue l'irruption de la chaîne associative pour l'intégrer dans la clandestinité et la successivité.

Notons enfin que l'actualisation explicite (à l'écrit) de la chaîne associative demeure partielle puisqu'une dénégation s'applique au terme « mauve », néanmoins, l'expression « mort en moi » n'est-elle pas d'une part, suggérée par la mise en spectacle de la dualité elle-même, et d'autre part, accolée à la couleur dont le narrateur nous confie qu'elle est « miroir de ma séparation » ? Où se cachent les lettres T.G.V., si importantes aux yeux de l'auteur et si intimement liées à l'intertextualité avec Sartre et Baudelaire, à travers le mot « vertige » ? Le texte tout entier nous offre dans l'implicite le spectacle d'un corps illustrant ce motif :

« Il faut que, même en gardant les yeux ouverts et fixes devant moi, je continue à bouger, évitant tout geste suspect, toute titubation, la pesanteur collée au poids des bagages. Ce cramponnement s'effectue pourtant sans grande déchirure, l'élasticité des muscles demeurant intacte. Pour retrouver mon équilibre, je peux m'inventer un prétexte pour affronter cette évasion brutale, me dire que je suis bien venu dans la joie de retrouver les miens (...) »(M.T.p.19)

La sensation mise en spectacle par l'activité scripturale conditionne le retour du lexème « mémoire », si ce dernier terme peut se lire et s'écrire selon Khatibi comme la fusion entre « moi » et « mère », alors le texte nous signifie que le cheminement de l'autobiographie est intimement lié à l'inscription scripturale d'un espace sans cesse renouvelé où les mots- valises « vertige » et « mémoire » entreront en corrélation selon une constellation lexicale que nous devinons déjà (vert - tige - les lettres T.G.V. - mère - moi - mer - mots - mort etc.). Dans cette optique, intégrer le vertige dans la clandestinité coïncide avec l'accès à la mémoire (mère et moi); la transgression du symbolique (lutte contre la loi et le père) oblige l'écrivain à écrire à partir de l'espace maternel. De ce point de vue le passage que nous avons étudié nous conduit à deux remarques :

La première a trait à l'énoncé « se perd la mémoire » ; il apparaît maintenant clairement qu'il traduit une rupture dans le symbolique introduite par l'activité fantasmatique avec risque pour le sujet d'être pris dans les rets de l'imaginaire voire de sombrer dans une activité psychotique ; ce risque n'est-il pas ce qui borne l'individu à s'en tenir à la loi, de sorte que pour s'y maintenir, il s'applique trop souvent à pratiquer « la différence aveugle » selon les termes de Khatibi ?

La seconde est relative à « la mémoire retrouvée » ; cette expression recouvre la possibilité pour l'entreprise autobiographique

d'intégrer l'activité fantasmatique et par voie de conséquence d'assimiler, dans la clandestinité et le vertige, les fragments exogènes. Ce processus relève d'une activité signifiante bien souvent étrangère à la conscience de l'écrivain. Le texte se construirait selon une tension constante et partagée par le scripteur entre l'activité consonantique inconsciente et le maintien de l'illusion représentative dans l'élaboration de l'œuvre. Ce dynamisme de l'autobiographie se manifeste dans les brisures constantes que subissent le récit et la description, ce que Khatibi nomme : « gestes décrochés ».

Ce qui se donne comme Autre (l'insistance d'une chaîne signifiante perturbant le discours linéaire), mais que le sujet ressent comme le même par son caractère fantasmatique et répétitif, relève, nous l'avons vu, de ce qui affecte le corps. L'affect, capable de resurgir simultanément et à l'improviste dans sa dimension signifiante et corporelle (ébranlement vertigineux du corps comme simulacre du mot vertige et des lettres **T.G.V.**) exhibe la dimension signifiante d'un « corps-langage ». Porteurs d'affects et par voie de conséquence capable d'ébranler dans le présent de l'écriture l'activité scripturale et le corps en même temps, ces signifiants à cause de leur récurrence possèdent au moins trois caractéristiques :

Premièrement ils constituent la trace des signes et des événements passés qui ont marqué le sujet,

disons « tatoué sa mémoire » pour justifier du titre donné à l'entreprise autobiographique de Khatibi.

Deuxièmement, ils établissent un lien entre « l'ici » (présent de l'écriture) et « l'ailleurs » (moments et espaces ayant marqué le sujet) dans la méconnaissance de cette histoire.

Enfin, l'irruption du signifiant dans le présent n'est pas une copie conforme et répétée de l'événement passé. L'affect de l'événement passé se fixe selon une relation métonymique (déplacement) sur un ou plusieurs signifiants qui, à leur tour dans le moment de l'écriture, s'intègrent clandestinement à l'activité scripturale en une mise en spectacle qui n'est plus qu'un simulacre de l'événement passé.

Ainsi, la brillance de la civilisation occidentale dans l'esprit de « l'adolescent aux yeux verts » déclenche un processus d'identification à l'auteur du recueil les Fleurs du mal. Ce mécanisme s'élargit à l'appropriation de l'œuvre selon une relation métonymique (déplacement) qui se manifeste dans la fascination exercée par le signifiant « vertige » entre autres. L'irruption de ce signifiant dans la méconnaissance pour le scripteur se développe dans le simulacre du « vertige » (mise en spectacle par le texte évoquant le malaise de l'auteur dans la rue).

On comprend dès lors que le « discours de l'autre » (la littérature selon Sartre ou Baudelaire, l'agression du père par les soldats que nous avons appelées signes ou événements pour reprendre les

termes de Khatibi) puissent resurgir comme « discours de l'Autre », c'est-à-dire comme activité signifiante, inconsciente et intériorisée qui n'est plus que le simulacre du discours de l'autre à cause l'opération de déplacement dont ce dernier fut l'objet.

Notons, en dernier lieu, que dans la mesure où le « discours de l'Autre » (simulacre du « discours de l'autre ») insiste dans l'activité scripturale à l'insu du sujet pour se présenter autrement, c'est-à-dire selon une mise en spectacle (simulacre « du discours de l'Autre »), nous pouvons affirmer que l'écriture de Khatibi nous renvoie d'un simulacre à un autre et qu'elle ignore la question de l'origine comme vérité pour inscrire cette dernière dans la parole déterminée par l'activité signifiante inconsciente.

Le principe de plaisir et/ou jouissance de la lettre constitue la vérité pour un tel sujet. La stratégie rhétorique chez Khatibi obéit à la recherche de ces moments euphoriques que procure l'irruption de la lettre (discours de l'Autre) comme jouissance. La progression de l'écriture s'accompagne nécessairement d'une stratégie « d'écoute flottante » tendue vers le « plaisir du texte » qui peut donc s'écrire indifféremment jouissance et/ou « jouis - sens » selon le jeu de mots lacanien. Ce qui se profile donc derrière le discours de « l'Autre » comme traces en exacte correspondance avec le tatouage, c'est le discours de « l'autre ». Ce dernier marque le corps par des

signes et des événements selon une dimension signifiante capable d'exercer une fascination sur le sujet interpellé. En effet, la brillance d'une civilisation s'avère la condition nécessaire à la captation imaginaire de l'individu pour son assujettissement.

Bien souvent, l'accès au statut de sujet s'effectue chez l'enfant, l'adolescent et l'adulte au travers de cet appareil qui continuellement suscite des processus d'identification. Notons cependant que le mécanisme peut se retourner contre cette civilisation elle-même. Pour preuve, quand le narrateur-enfant rencontre dans la rue, la puissance de la colonisation exprimée au travers de ses soldats (défenseurs des valeurs d'une civilisation), l'action menée contre le père et la perspective du viol de la mère suffisent à déclencher par déplacement l'association rue-violence-vertige. La violence est intégrée sur le mode du signifiant au dépens de l'apparat des valeurs civilisationnelles. En revanche, l'institution scolaire a conforté l'accès de l'adolescent aux valeurs littéraires dont elle jouit. Cependant, ainsi que nous l'avons vu, la captation imaginaire transforme le discours de l'autre en discours de l'Autre. Khatibi est à l'écoute du simulacre du discours de l'autre ; l'intérêt pour l'autre s'est déplacé par ailleurs vers « l'enfant (...) qui n'est pas mort en moi ».

L'horizon khatibien est le battement signifiant, cet Autre, ces motifs qui au-delà du vouloir donnent le rythme à son œuvre selon le modèle

musical. Aimer l'autre se retourne en aimer l'Autre « qui est en moi » et/ou l'enfant « qui n'est pas mort en moi ». Dès lors, l'entreprise autobiographique s'écrit sous l'égide de la poésie pour déboucher sur la transgression de la langue française et de tous les discours dont elle jouit. Une telle position narcissique se saisit de tout ce qui brille dans l'autre pour le ternir non pas seulement en marquant la différence entre les cultures, mais aussi en les transgressant toutes selon une dynamique de la répétition déréalisante portée par les motifs et motivée par l'avènement de ce vers quoi tend continuellement l'activité scripturale de Khatibi : le rythme poétique. L'écrivain opte pour ce qu'il aime, sa vérité est non pas dans le discours doxologique de l'autre, mais dans la « j'ouis - sens » induite par la mise en texte du discours de l'Autre :

« Aimer l'Autre, c'est parler le lieu de la mémoire, et mon insurrection qui, dans un premier temps, n'était qu'une histoire imposée, se perpétue en une ressemblance acceptée, parce que l'Occident est une partie de moi, que je ne peux nier que dans la mesure où je lutte contre tous les Orient et Occidents qui m'oppriment ou me désenchantent. » (M.T.p.106).

Dans cette perspective, « Aimer l'Autre », transcrit de cette manière avec la majuscule « A » soulignée par son redoublement à l'initiale des termes « Aimer » et « Autre » nous renvoie aussi bien à l'Occident qu'à l'Orient envisagés comme discours de l'Autre, c'est-à-dire comme cette trace

(lieu de la mémoire) « Autre », simulacre du discours de l'autre (orient et occident) qui se donne à la fois comme le même et l'Autre du sujet. L'espace d'intervention de l'autre est le présent de la parole du scripteur connotant ainsi l'idée lacanienne d'une « parole pleine », d'un simulacre (ressemblance acceptée selon le narrateur) dont la singularité est d'être celle qui présentifie, à l'insu du sujet, le désir de l'Autre. L'expression « Aimer l'Autre, c'est parler (...) » indique que pour l'auteur le désir de l'Autre s'identifie à l'activité scripturale : « Mon désir est un désir d'écriture » nous confie-t-il. Cet amour irrésistible élève le texte vers la poésie et le chant en une lutte perpétuelle contre le « désenchantement », c'est-à-dire contre les discours d'apparat de l'occident et de l'orient, contre ce par quoi ces civilisations éprouvent leur brillance : « l'Occident est une partie de moi, que je ne peux nier que dans la mesure où je lutte contre tous les Orient et Occidents qui m'oppriment ou me désenchangent. »

Relevons enfin que la stratégie rhétorique de Khatibi annonce deux positions du sujet par rapport au discours de l'Autre :

La première consiste à l'intégrer « en une ressemblance acceptée » (simulacre et/ou mise en scène) qui dissimule en l'absorbant l'irruption des fragments exogènes.

La deuxième signale la possibilité de le nier. Cette capacité est subordonnée par la locution adverbiale « ne... que » à une condition restrictive :

la lutte contre le discours de l'autre (tous les Occidents et Orient). Ainsi comprise, la position du sujet n'a pas pour objet une entreprise autobiographique dont le souci serait l'inscription de la différence entre l'occident et l'orient. Cette contradiction qui fut la préoccupation majeure de l'autobiographie traditionnelle est déplacée par Khatibi vers la mise en scène de la division du sujet. Cette stratégie scripturale ne travaille plus le texte pour exprimer la différence entre des civilisations qui s'affrontent à partir de leur brillance respective dont elle ne cesse de jouir selon un axe doxologique impensé, elle s'attache à dénoncer le simulacre sur lequel repose le « discours de l'autre ». De ce point de vue, Khatibi transfère la question de la dualité vers une position plus radicale, celle du sujet en procès qui refuse de se laisser enfermer dans une quelconque doxa pour proposer un simulacre pour un autre. Son écriture s'attaque aux fondements impensés de toute croyance pour s'établir en un espace qui ne propose plus un affrontement entre des sujets unaires cantonnés dans leur « différence aveugle », mais une mise en scène scripturale, une errance parmi les signes et les événements qui ont tatoué le corps pour nous suggérer comme vérité : l'absence de toute vérité. Cette errance dont nous avons vu qu'elle reposait sur une pratique relevant de la « J'ouïs -sens » radicalise la question de la différence pour lui substituer « une différence intraitable » à laquelle nous convie Khatibi et qui

relève de ce que Derrida nomme « la différ (a) nce »¹². La violence du texte, qui a pour fondement la mise en procès du sujet unaire (principe de l'écriture traditionnelle), nous oriente vers une lecture/écriture de la différ (a) nce, à savoir : une mise en spectacle de l'activité signifiante inconsciente et son corrélat : le sujet divisé. Le lieu de l'autre (autrui) n'est traversé, transgressé que par la nécessité de débusquer l'inconscient comme principe d'une activité scripturale soumise à la subversion du signifié par le signifiant. L'écriture est constamment travaillée de manière irrépressible par la recherche de l'irruption du « chant » de l'Autre :

« La culture, je la cherchais dans la fête
poétique, étrangeté mienne et jamais finie,
qu'emportait le vol assorti de quelque
rime. »(M.T.p.106).

La fête poétique correspond alors à ce moment où le simulacre peut se définir comme la résultante d'une tension entre l'aptitude de la langue à représenter le réel et la mise en cause de cette même capacité par l'irruption irrépressible du discours de l'Autre. Cette dynamique, nous allons la rencontrer à nouveau dans le regard que pose l'enfant sur la ville d'El Jadida. Il s'agira surtout de montrer que la fascination exercée sur le sujet par

12 Pour Derrida, le mouvement générateur de la différ(a)nce est antérieur à l'alternative de la présence et de l'absence, puisqu'il précède le surgissement à la présence ; les différences, la présence constituent des effets de la différ(a)nce qui travaille à l'insu du scripteur.

une « réalité » toujours/déjà structurée dans le langage dérive d'un regard sur le monde qui en tant que texte descriptif ne peut s'empêcher d'intégrer et de simuler ce qu'il dissimule à savoir ce qui est producteur de « jouis-sens » : l'inconscient comme désir de l'Autre.

2- Le simulacre comme déplacement et dénégation du discours de l'Autre

Pour maintenir l'illusion représentative, l'autobiographie ne peut se contenter de relater uniquement les événements où l'évidence du corps martyrisé viendrait accréditer l'existence d'un discours de l'autre oppressif, car parler de l'enfance, c'est aussi laisser le récit et la description nous emmener vers la (re) connaissance des villes habitées par l'enfant. On pourrait penser que ce détour de l'entreprise autobiographique va nous écarter de la violence symbolique et de la prégnance de l'affect. Pourtant, il s'avère que, précisément quand l'activité scripturale a pour objet la description d'une rue ou d'une ville et que l'autobiographie feint de s'éloigner de la violence fondatrice du « discours de l'autre » pour se déployer en un autre espace, le motif de l'agression corporelle resurgit et constitue un écran à la saisie du réel. Dans ce cas, ce n'est plus le corps de l'enfant qui la subit, mais par déplacement le corps des chevaux. Pour preuve, cette description de l'enfant qui prend la calèche pour se promener en ville :

« Quelques calèches assoupies, des chevaux si maigres qu'on se demande s'ils finiront la journée. Le conducteur fait semblant de frapper, claque des dents, hurle sur place : le fouet qui cingle sur lui-même retombe, invariablement sur nos têtes, nous les assis. » (M.T.p.38).

On constate que le récit de la promenade (occasion de nous faire visiter la ville d'El Jadida) se laisse envahir par la description des chevaux menacé d'agression. La relation entre la victime et le bourreau virtuel occupe la scène. Quand le corps martyrisé devient l'objet du tissu textuel, tout se passe comme si l'importance accordée à ce spectacle relevait du fait que le narrateur/enfant regardait l'animal au travers de son vécu personnel. En effet, le tissu textuel obéit à la jonction de deux séries parallèles : l'une concerne la brutalité de l'instant et l'autre sa justification par la croyance. Le fouet symbole de la violence en rappelle une autre liée à la religion. Les deux séries fusionnent dans le texte en échangeant un même motif, celui de la violence corporelle liée à la parole religieuse :

« (...) il (le conducteur) sait tout aussi, et que ne sait-on quand on se laisse guider par un fouet bruiteur ! **Dieu a dit** et n'a pas dit et bien plus on cherche **la bonne parole.** » (M.T.p.39).

Le texte ironise sur le savoir infini du conducteur et établit le rapprochement dérisoire avec Dieu. Comment ne pas voir dans la figure du conducteur (muni du savoir et du fouet) la réminiscence du fqih, le maître d'école coranique ?

Ainsi, le motif de la violence superpose deux temps lointains (celui de l'école coranique et celui de la promenade) à travers le thème de la « victime et du bourreau ». Mais, rapidement, la fascination cède la place à la répulsion devant la menace symbolisée par le fouet. Le sentiment de révolte issu de ce spectacle détourne le regard du narrateur.

Dès lors, les tentatives d'arrachement à l'insistance irrépressible du motif de la violence vont se traduire dans le texte par la dérision. Cette dédramatisation organise le rythme et donne une nouvelle tonalité à l'écriture. A la brutalité de la scène, le narrateur oppose la fête, celle d'un cheval qui « a envie de laisser couler, par obstination, un liquide jaune puis arc-en-ciel ». Ce soulagement corporel marque la possibilité pour un corps de se libérer de son bourreau en restituant ce qu'il a avalé, absorbé ou assimilé. C'est l'image fugitive d'une puissance de libération trouvée dans l'animal :

« Quand l'un des chevaux a envie de laisser couler, par obstination, un liquide jaune puis arc-en-ciel, la calèche s'arrête, c'est la fête qui commence. 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. Averti des intrigues pourtant, il surveille, jour après jour, la transformation de l'urine en arc-en-ciel. » (M.T.p.38).

Notons que cette scène énigmatique porte les traces d'un double regard :

Le premier est le regard de l'enfant (sujet de l'énoncé) qui, tributaire de son vécu, n'accède au réel (le corps du cheval) qu'au travers de son corps-langage (corps malade du signifiant qui en tant que trace, au delà de la signification, restituée dans le simulacre les sévices subis dans le passé). Cela se traduit par la superposition d'un ici (violence menaçant le corps du cheval) avec un ailleurs (violence subie par le corps de l'enfant à l'école coranique). La mise en scène des deux corps se superposent parce qu'ils sont travaillés par le même motif.

Le second est le regard de l'écrivain (sujet de l'énonciation) qui n'accède au souvenir que par l'activité scripturale, c'est-à-dire par ce qui le travaille dans le présent de l'écriture : l'élaboration de *La mémoire tatouée*. C'est pourquoi, le surgissement du motif de la violence dans le corps de l'écriture (l'ici, temps de l'écriture) reflète par analogie la violence subie par le corps de l'enfant et du cheval (l'ailleurs, temps du souvenir). Le surgissement du motif rassemble ainsi dans le présent de l'écriture trois moments (violence subie par l'enfant, le cheval et le texte).

Ces deux remarques ayant trait au regard porté sur le cheval qui se libère imposent deux conclusions :

Premièrement, la description est travaillée par la mise en spectacle des problèmes que le texte rencontre face à un fragment exogène constitué par l'insistance d'une chaîne signifiante (l'ailleurs

et/ou « l'enfant qui n'est pas mort en moi » comme énoncé apte à représenter dans *La mémoire tatouée* l'irruption du discours de l'Autre). En effet, si l'on s'intéresse aux traces du sujet de l'énonciation dans la citation, on se rend compte que la périphrase « laisser couler » peut se lire, nous l'avons vu, comme la réminiscence de « couleur » par relation paronomastique. Nous savons aussi qu'elle nous renvoie autant à l'espace « rue » où l'enfant se promène, qu'à « ru » (élément liquide). Ce constat nous permet de conclure que ce qui motive et génère un tel espace (textuel et à vocation référentielle), c'est le surgissement de chaîne associative (violence, rue, couleur, mort en moi) que nous avons déjà rencontrée et dont l'efficace se mesure à l'impact de son activité signifiante qui, en tant que série, fait écran à la saisie du réel. Cette analyse se trouve confirmée dans le texte par l'autre périphrase « liquide jaune puis arc-en-ciel » qui, elle aussi, accole l'élément liquide à la couleur.

De ce point de vue, la fête qui correspond à l'émergence d'un symbole de libération et se traduit par la contemplation fascinante et jubilatoire de ce même symbole (la transformation de l'urine arc-en-ciel) peut se lire comme le spectacle (simulacre) de l'intégration de la violence selon l'activité signifiante qui allie respectivement l'élément liquide (rue - ru - urine) et les couleurs (mauve - arc-en-ciel). Pour preuve, rappelons que le narrateur échappe au vertige de la rue par la

couleur : « la couleur me sauve sur l'instant » (M.T.p.19). On peut donc affirmer que l'assimilation du fragment exogène (intégration du motif de la violence dans la rue établie par la jonction signifiante avec le motif salvateur « couleur ») correspond à la libération de l'écriture menacée par l'irruption du motif « violence ». Ainsi, la fête libératrice peut se lire comme le simulacre jubilatoire de l'activité scripturale. C'est l'écriture qui se met elle-même en spectacle.

Cette auto-représentation de l'écriture doit pouvoir se confirmer dans le texte quand les métaphores traduisent l'investissement émotionnel de l'écrivain. Cette hypothèse se vérifie dans les propos suivants :

« D'ailleurs, réunis au centre de la ville, les chevaux font des grèves tournantes, prétextent des maux de cerveau effroyables en plus des pipis kilométriques qui traversent la ville. La route est droite, les piétons d'ici, connaissent parfaitement les **détours**, les **fantaisies**, l'**horaire de la belle couleur**, et enfin **tout**. » (M.T.p.39).

On constate effectivement que la métaphore humanise les chevaux qui « font des grèves tournantes » et que l'activité contestataire débouche sur l'occupation d'un point névralgique : le centre de la ville.

Si l'on s'en tient à l'activité scripturale, c'est l'autobiographie qui convoque nécessairement la ville dans le cadre du récit de l'enfance. Cependant, la description de la cité est contrariée par le motif de la violence qui surgit de façon irréprouvable

le narrateur, elle marque alors un arrêt pour se ressaisir et se déployer de nouveau en intégrant le corps-langage (la chaîne signifiante) : l'image de l'intégration réussie est portée par le fantasme (trace du sujet de l'énonciation) de la ville immergée par les pipis. Il apparaît clairement que l'élément liquide « des pipis kilométriques » fonctionne alors comme un indice puisque ce lexème appartient au registre familier connotant l'enfance. C'est ainsi que les traces (en tant que chaîne de signifiants) de la violence passée se trouvent exorcisées par le fantasme.

L'élaboration de *La mémoire tatouée* peut alors continuer sans heurt puisqu'elle a réussi à intégrer l'instant vertigineux (un ailleurs – l'enfance - temps hétérogène de la mémoire)¹³ au déroulement linéaire de l'écriture (l'ici - temps linéaire de l'écriture) en se mettant elle aussi sous le signe de « l'horaire de la belle couleur », expression apte à représenter l'insistance de la chaîne signifiante associative exactement comme l'expression « la

13 Nous parlons d'un ailleurs-temps hétérogène intégré dans le moment de l'écriture pour désigner l'irruption de la chaîne associative (vertige-violence-rue-l'enfant qui n'est pas mort en moi-figue-mère-père) qui nous renvoie à la représentation irrépressible dans l'instant de l'écriture et au travers de l'affect porté par ces mots(signe-signal) de moments séparés qui correspondent au vécu de l'individu traduit par l'affect en terme de signifiant- signal : rapport à la rue dans l'enfance (rue-mère-père-figue), lecture de Sartre à l'adolescence et à l'âge adulte (convocation de l'intertexte : l'enfant qui nest pas mort en moi).

couleur me sauve sur l'instant ». Ces deux séries signifiantes se rejoignent pour exprimer la violence surmontée : intégration du fragment étranger par le texte et brutalité surmontée par le narrateur grâce à cette possibilité offerte par l'écriture qui absorbe et dépasse un événement traumatique ancien en le voilant dans la dérision et dans la dimension signifiante et structurante que recèle la langue. Le simulacre comme dénégation du discours de l'Autre correspond alors à une opération de déplacement ayant les mêmes effets que l'exorcisme.

Deuxièmement, si le guide de l'activité scripturale est l'écrivain et que le mouvement scripturale - inscription du corps du texte - correspond à l'activité libératrice corporelle du cheval, il faut s'attendre à ce que l'attitude du conducteur face au cheval soit celle du scripteur face au corps du texte. Effectivement, il apparaît que la fascination suscitée par la couleur s'exerce aussi bien sur le conducteur que sur le narrateur : « la couleur me sauve ». Nous remarquerons cependant qu'une différence s'installe : le conducteur surveille. Son regard est circonspect. Ainsi l'identification entre le sujet de l'énoncé et le sujet de l'énonciation déplace ce dernier vers le rôle de bourreau.

Cette identification entre le guide de l'activité scripturale (le narrateur) et le guide de la calèche (le conducteur) va donc se doubler d'une autre : une identification entre le cheval et le narrateur

dont témoignera par ailleurs *La mémoire tatouée*. En effet, nous avons déjà noté que la dualité de l'écriture résidait dans la possibilité qu'elle a d'être à la fois le temps linéaire de l'activité scripturale et le temps hétérogène intégré. Ce dernier, nous le savons, figure la chaîne associative dans son efficace, c'est à dire ce qui divise le sujet de l'énonciation et porte en lui « l'enfant qui n'est pas mort ». Il faut donc s'attendre à ce que la mise en scène du cheval - dont nous avons vu qu'elle offre aussi le spectacle du corps de l'enfant comme victime - soit analogue à celle du narrateur/scripteur. *La mémoire tatouée* confirme cette hypothèse dans la description de la rue, on constate à cet endroit que l'homologie entre l'attitude du narrateur sous les assauts du vertige et celle des chevaux ne fait aucun doute, rappelons les toutes deux :

Le narrateur dans la rue :

« le vide m'envahit, se perd la mémoire, éclair d'une **immobilité** définitive. Cloué dans l'espace, j'hésite à avancer ; **la couleur me sauve sur l'instant**, (...) Il faut que, (...) je continue à **bouger**, évitant tout geste suspect, toute **titubation...** » (M.T.p.19).

Les chevaux dans la rue :

« ...les piétons **d'ici** connaissent parfaitement les détours, les fantaisies, **l'horaire de la belle couleur**, et enfin **tout**. (...) A cause du jeu, simple en conséquence, attendre que les chevaux **bougent un pied**, puis l'autre, s'**immobiliser**, et pris d'un fou

rire et d'un accès étrange, ils bondissent vers leur destin. » (M.T.p. 39).

Ces processus d'identification entre le cheval, le narrateur et le conducteur nous permet de dire que le sujet du fantasme occupe aussi bien la place du guide que celle de l'animal guidé. Tout se passe comme si nous avions là, le simulacre du rapport du sujet à l'écriture à savoir le fait que la langue travaille celui qui la travaille.

Le corps du narrateur dans le présent de l'écriture et celui du cheval connaissent ainsi les mêmes sensations tributaires toutes deux de la fonction libératrice de la couleur. On peut donc affirmer que ce que le narrateur intègre par l'activité scripturale, c'est le lieu de l'Autre : l'affect de la rue se laisse traduire, nous l'avons vu par « l'enfant qui n'est pas mort en moi ». De ce point de vue, la fête et/ou le fantasme permet au narrateur, grâce à l'activité unitaire de l'entreprise autobiographique, de vivre « le discours de l'Autre » voire, comme sujet divisé d'être victime et bourreau à la fois (le corps du conducteur et le corps du cheval) dans la mobilité, sans folie, en l'activité ludique de l'écriture. Nous retrouvons là le pouvoir du fantasme dont nous savons qu'il a la particularité quant à la position occupée par le sujet de lui donner la capacité d'être présent sur la scène sans se fixer sur une seule place :

« ...quelle est la place du moi dans le phantasme (...) ? Laplanche et Pontalis ont particulièrement posé ce problème, dans des conditions telles qu'ils récusent toute

réponse facile : Bien que le moi puisse apparaître dans le phantasme à tel ou tel moment comme agissant, comme subissant une action, comme tiers observant, il n'est ni actif, ni passif et ne se laisse à aucun moment fixé à une place, fût-elle réversible. Le phantasme originaire « se caractériserait par une absence de subjectivation allant de pair avec la présence du sujet dans la scène ». « toute répartition du sujet et de l'objet se trouve abolie », « le sujet ne vise pas l'objet ou son signe, il figure lui-même pris dans la séquence d'images (...), il est représenté participant à la scène sans que, dans les formes de fantasme originaire, une place puisse lui être assignée. » (Deleuze 1969 : 293).

Dans cette optique, une autre conclusion s'impose à notre analyse à savoir la possibilité pour le sujet d'occuper non seulement la place de la victime et celle du bourreau, mais aussi celle des piétons. Il faut donc s'attendre à ce que le savoir des piétons sur la ville dans « l'ici » mime le savoir-écrire du sujet de l'énonciation se réalisant dans sa dimension d'écrivain par l'élaboration de l'entreprise autobiographique qui intègre le lieu de l'Autre en le niant par une assimilation voilée.

Savoir écrire pour Khatibi, se laisse traduire, en effet, dans les mêmes termes que le savoir des piétons, c'est, dans le présent de l'écriture, savoir « ... ici (...) parfaitement les détours, les fantaisies, l'horaire de la belle couleur, et enfin tout. »

Le désir d'écriture s'identifie dans ce cas au désir de se libérer.

Mais la mémoire n'est pas seulement tatouée par la brutalité physique, elle est aussi marquée par les lectures antérieures de l'écrivain. Le discours de l'Autre dans ce cas doit pouvoir nous restituer une dimension cachée de l'intertextualité qui reste à découvrir.

Notons tout d'abord que l'inscription du désir de l'Autre dans l'œuvre de Khatibi donne à son texte un style fortement marqué par l'alternance de moments euphoriques et d'aphanasis. Par ailleurs, à ce dernier correspond le repas des chevaux, mais est-ce à dire que le cheval, le narrateur et le texte peuvent, enfin, dans la sérénité sans tension goûter le repos ? C'est oublier que la chaîne signifiante est répétitive, insistante, qu'elle menace toujours sous une autre forme, c'est oublier que pour le cheval en paix, la mouche reste une menace, en effet, selon le scripteur :

« ...mais, derrière toute intrigue, incontestablement, la mouche. Assise ou étendue autour de ce pauvre animal, la mouche va là où il va, change de quartier et d'humeur, elle rentre ensuite avec lui le soir. 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, pourquoi ? »(M.T.p.40).

Le cheval, le narrateur, et le texte comme figure du « même » sont envahis par les mouches. L'animal est poursuivi partout, le texte est engrossé par la redondance excessive du lexème « mouche », le récit s'arrête pour laisser place au discours du narrateur sur l'universalité des mouches, obsession dont la force est soulignée par l'utilisation d'une phrase nominale interrogative, et redoublée par la récurrence de l'adverbe « pourquoi ». Leur liberté corporelle rappelle celle d'Oreste poursuivi par les Errinyes. Comment ne pas penser dès lors à la pièce de théâtre de Sartre ? « Derrière toute intrigue, incontestablement, la mouche » nous dit le narrateur, mais leur multiplication trahit Khatibi ; c'est derrière l'entreprise autobiographique qu'il y a *Les mouches* ainsi que la fascination exercée par *Les mots* et son auteur. Ici, l'authenticité de l'événement rapporté par l'autobiographie vacille, on est porté à croire que l'inscription du signifiant cheval nous renvoie non pas à la réalité d'un événement passé, mais à l'inscription d'un signifiant/cheval/motivé par le lexème « mouche » qui simule une relation naturelle au cheval pour mieux dissimuler *Les mouches* comme rapport métonymique à l'œuvre de Sartre, digérée, transformée et restituée ici de façon irrépressible et à l'insu de l'auteur en tant que « discours de L'Autre » manifestant le désir d'écriture du scripteur. Cette absorption réussie est à l'origine du style tendu et jubilatoire, car elle a pour enjeu la possibilité pour Khatibi de se sentir à son insu

comme un écrivain ayant la même dimension que Sartre, possibilité donnée par le fantasme et le simulacre comme dénégation du discours de l'Autre.

À partir de ces remarques, nous pouvons interroger et relire autrement l'énigme portée par la description des chevaux :

« Les chevaux s'arrêtent pour manger, de loin, ou de près ».

Pourquoi ces deux locutions adverbiales pour terminer la phrase ? La rupture d'isotopie entre la distance exprimée et l'action de manger, crée une impression à la fois d'étrangeté et d'ambiguïté. Le verbe attendu est « voir » alors que l'éloignement ou le rapprochement concerne ce qu'il goûte. L'énigme demeure quant à l'emploi fugitif de ces deux locutions. Cependant pour peu que l'on accepte de focaliser notre attention sur l'image des chevaux libérés et occupant « le centre de la ville » comme étant la convocation d'un ailleurs - l'univers sartrien dont l'œuvre de Khatibi porte certainement la trace - nous sommes amenés par l'efficace de la dynamique intertextuelle à suggérer une solution à l'énigme et ce, en nous référant précisément à *L'Etre et le Néant* :

« ... je ne puis me mettre **au centre** ; la distance qui se déplie entre la **pelouse** et l'homme, à travers le surgissement de cette relation première est une négation de la **distance** que j'établis - comme pur type de négation externe - entre ces deux objets. Elle apparaît comme une pure désintégration des relations que

j'appréhende entre les objets de mon univers. (...) **Le gazon** est chose qualifiée : c'est ce **gazon vert** qui existe pour autrui ; en ce sens la qualité même de l'objet, son **vert** profond et **cru** se trouve en relation directe avec cet homme ; **ce vert tourne vers autrui une face qui m'échappe**. Je saisis la relation du **vert à autrui** comme un rapport objectif, mais je ne puis saisir le **vert** comme il apparaît à autrui. Ainsi **tout à coup un objet est apparu qui m'a volé le monde.** » (J.P. Sartre 1943 : 300-301).

Nous avons vu que tout le passage concernant les chevaux commence par le regard de l'enfant qui se détourne, se poursuit avec le regard fasciné du conducteur et que nous sommes dans le cadre d'une description, donc du regard du scripteur. Or la citation de Sartre nous vient d'une partie intitulée « Le regard ». Il n'est donc pas étonnant qu'elles entretiennent des rapports étroits avec La mémoire tatouée dans la mesure où l'œuvre de Sartre pose aussi en d'autres termes la question de la liberté et de l'aliénation. L'intertextualité, ici voilée, concerne un ouvrage philosophique et l'entreprise autobiographique. On se rend compte que la description est l'occasion d'un dialogue avec L'Être et le Néant. Dès lors, il n'est pas étonnant de voir les deux textes entrer en correspondance analogique. Ainsi ce que l'œuvre goûte de près ou de loin et qu'elle partage avec les chevaux et le narrateur, c'est la couleur verte du gazon cru. Ainsi, « l'herbe verte « peut rejoindre la chaîne

signifiante (associative) pour être bien encadrée par les lexèmes « couleur » et « figes mauves » :

« Ils goûtent, naturellement, la fraîcheur de la couleur, herbes vertes, figes mauves ».

C'est par le détour, la fantaisie, l'horaire de la belle couleur - de l'herbe - pour parodier Khatibi, que l'entreprise autobiographique absorbe, assimile L'Être et le Néant. Pour preuve, nous remarquerons à ce propos que, l'importance de cette fonction digestive de l'œuvre, l'auteur l'avait mise en relief dès le prologue à *La mémoire tatouée* en ces termes hautement significatifs pour nous maintenant :

« Pas d'herbe verte ni desséchée qui ne soit dans un écrit explicite. »(M.T.p.7).

Ce qui se trouve intégré par le récit, donc nié à travers l'activité fantasmagorique du texte, ce sont les traces du « discours de l'autre » intériorisées par le sujet en un « discours de l'Autre ». Ces empreintes (rue - ru - urine - couleur - figes mauves - herbe verte - vertige comme chaîne signifiante) investissent la fonction référentielle du texte auquel elles s'intègrent. En effet, nous sommes dans une « rue », la « couleur » est celle de l'urine, les « figes mauves » et « l'herbe verte » constituent le repas des chevaux. La dénégation du « discours de l'Autre » réside toute entière dans l'illusion représentative du texte et/ou dans la fonction référentielle apparente que se donne l'écriture.

Le discours inconscient dans sa répétition arrive à ébranler le corps de l'individu pour se donner à la fois comme le même et l'Autre du sujet. Par cette dernière fonction il simule l'altérité du « discours

de l'autre », mais s'en différencie radicalement quand il essaime les signifiants sur la surface textuelle dans sa référentialité. En effet, seuls l'affect, leur pouvoir de fascination et leur capacité à ébranler le corps les trahissent dans le cadre d'une écoute et d'une lecture attentive à leur mouvement répétitif. De ce point de vue, le discours de l'Autre n'est plus que le simulacre du discours de l'autre ainsi que le souligne G. Deleuze :

« La copie est une image douée de ressemblance, le simulacre une image sans ressemblance. (...) Le simulacre est construit sur une disparité, sur une différence, il intériorise une dissimilitude. C'est pourquoi nous ne pouvons même plus le définir par rapport au modèle qui s'impose aux copies, modèle du Même dont dérive la ressemblance des copies. Si le simulacre a encore un modèle, c'est un autre modèle, un modèle de l'Autre dont découle une dissemblance intériorisée. (...) Le simulacre inclut en soi le point de vue différentiel ; l'observateur fait partie du simulacre lui-même, qui se transforme et se déforme avec son point de vue. » (Deleuze 1969 : 352-353).

Ainsi Les mouches sont convoquées dans un contexte scriptural référentiel qui, selon un rapport métonymique (déplacement correspondant à une dénégation), simule et dissimule à la fois l'œuvre de Sartre. Seule une lecture attentive à la productivité signifiante peut y déceler un simulacre propre à signifier le désir du narrateur d'être

écrivain. De même, rappelons que les figues représentent pour l'enfant : d'une part, le lien à la mère par lequel il retrouve le regard après une attaque de trachome, cet événement est tellement important pour le narrateur qu'il est marqué par le seul moment où l'enfant rapporte au style direct les paroles maternelles :

« Elle me dit : "Les figues sont tes yeux." » (M.T.p.13).

D'autre part, la figue sèche représente la caricature du père auprès de la mère :

« Rigidité face à la rondeur joviale de ma mère, figue sèche et euphorbe dont j'imagine à peine l'enlacement. » ³⁶
(M.T.p.15).

La couleur mauve salvatrice ouvre le regard du narrateur/scripteur sur le lien à la mère et écarte le père en l'enfermant dans la caricature et la métaphore « figue sèche ». Dès lors le regard détourné de l'enfant annonce le fantasme de la scène primitive et le cheval/enfant peut goûter les figues mauves pendant que la fascination exercée par la couleur évite et dissimule ce qui brille par sa présence/absence : ce qui s'échange dans la relation père-mère-enfant, c'est-à-dire « le signifiant fondamental », le « phallus¹⁴ du cheval/enfant »

14 « Le phallus, par rapport auquel doit être pensée la castration, est à concevoir (...) à la fois comme lettre du manque et comme seul emblème possible de l'objet ; son statut absolument unique en fait le seul trait d'union existant entre le réseaux des termes littéraires (signifiants) et le « tout autre » du manque ; corrélativement, on peut dire qu'il est la

et/ou la brillance d'un vide, d'un manque à être dans lequel s'engouffre l'activité signifiante propre à organiser le texte en une dimension référentielle qui n'est plus qu'un simulacre de la relation oedipienne.

Les figures mauves et la chaîne signifiante à laquelle elles se rattachent, trahissent le désir de la mère comme lieu à partir duquel l'écriture de la différ (a) nce s'exerce en un perpétuel simulacre relatif à une incessante passion répétitive de la transgression. Le signifiant dépasse son statut de caution idéologique et politique, pour au terme affirmer au détriment de toute espèce d'application utilitaire, sa toute puissante dictée qui ébranle le corps et le sens à partir d'un manque à être que seule peut combler, dans l'instant jubilatoire, l'écriture poétique sans cesse éprouvée et relancée par la dimension insaisissable de l'inconscient comme désir de l'Autre. Au tremblement des mots correspond le tremblement du corps tatoué.

Khatibi lie le désir de métamorphose à l'exorcisme de ce corps habité par les mots. Le simulacre constitue cet espace textuel où en une auto-représentation de l'écriture, le corps du texte et celui de l'écrivain s'identifient et subissent les mêmes déchirures en s'opposant au discours

cheville ouvrière du déploiement littéral, pour autant que celui-là se fonde sur un inqualifiable défaut. La castration est pratiquement la mise en jeu de ce rapport impossible entre l'objet-manque et la lettre (...). » S. Leclair, *Démasquer le réel*, coll. Points, Ed. du Seuil, 1971, p.24.

prégnant et pesant de « l'identité aveugle » pour parvenir à un autre code existentiel, signe d'une transmutation réussie dans et par les mots :

« Que la dictée soit impérieusement entendue dans la voix d'un dieu, d'un maître ou de toute autre loi ne déracine pas la question du corps de son lieu habité par les mots. La langue nous écrit et nous lit La scansion du corps est l'espacement de ce qu'on appelle scription. » (A. Khatibi 1982 : 19).

La phrase que Khatibi emploie nous communique les rythmes et les sensations de son corps, elle constitue une exploration de son propre être physique habité par la langue. L'entreprise autobiographique tire sa véritable motivation de la volonté d'exposer le corps tatoué et aliéné de sorte qu'elle travaille sur les différents modes d'être du moi marqués par le désir selon l'Autre pour tenter, dans le vertige de la métamorphose, d'advenir autrement. Cet horizon d'attente, lié à la traversée du « désert » comme signe, s'identifie au désir de fusion avec l'inconnu et l'innommable. L'œuvre s'ouvre alors sur un espace de jouissance où mystique et esthétique se confondent sous le signe de l'épreuve du « VerTiGe »¹⁵ devenu un motif musical dans lequel nous pouvons reconnaître les lettres « T.G.V. ». Chez Khatibi, ce motif désigne le mouvement génératif de l'œuvre tendue vers le moment d'émergence de l'écriture poétique. *La mémoire tatouée* se tourne vers le passé (le corps

15 C'est nous qui soulignons.

tatoué) pour s'en saisir dans le dessaisissement. En effet, l'instant de sa transcription selon le rythme dansant de la phrase correspond aussi à celui de son effacement selon une écriture motivée par l'avènement de la fête poétique. De ce point de vue, la véritable préoccupation de Khatibi semble le renouvellement futur de l'être que contient la pratique scripturale. C'est ainsi que toute son œuvre se tourne vers le passé comme condition nécessaire du désir de métamorphose. Pour l'auteur, la transmutation coïncide avec le jaillissement du signifiant poétique (instant du simulacre où l'entreprise autobiographique vacille jusqu'à rendre son authenticité indécidable). Il relève de l'inouï, cet éblouissement proclame l'indépendance de la parole poétique dont l'avènement s'offre comme une dictée. L'œuvre impose son propre souffle.

Conclusion

Notre étude nous a révélé que, contrairement aux dires d'une certaine critique maghrébine, la stratégie rhétorique de Khabiti vise non pas la représentation d'une quelconque « dimension collective du "je" » (A. Memmes 1994 : 36) travaillée par l'opposition entre Orient et Occident, mais bien au contraire, la dénonciation de cette problématique identitaire réductrice pour situer la question de la division du sujet entre le lieu de l'autre (Orient et Occident) et l'Autre (Orient et Occident en moi). Il s'agit plutôt d'arracher la

question de la dualité au discours qui la confine dans le problème identitaire pour la déployer dans une perspective plus singulière, c'est-à-dire dans celle d'un sujet en procès ainsi que l'entend la psychanalyse. Cette préoccupation se concrétise sur le plan théorique dans *La blessure du nom propre*, œuvre dans laquelle Khatibi élabore une théorie du signe selon une optique inter-sémiotique dans laquelle il expose le rapport incontournable du sujet au signifiant. De même, *La mémoire tatouée* travaille - à partir de l'activité signifiante inconsciente du texte - à l'affirmation d'une position souveraine de l'écrivain qui se joue de la différence aveugle et des discours de l'identité en multipliant leurs contradictions et leur face-à-face anecdotique jusqu'à leur propre ruine. Cette activité de déconstruction, produit d'un mouvement différentiel intraitable, manifeste le point de vue d'un auteur convaincu que

« la différence de toutes différences n'est pas leur somme, mais le mouvement d'une pensée intraitable (...) » (A. Khatibi 1978 : 11).

de sorte que l'activité scripturale participe d'un évidement du sens qui la confronte à l'innommable pour déboucher non pas sur la valorisation du mysticisme religieux, mais au contraire sur sa parodie.

Notre approche de *La mémoire tatouée* confirme ce que M. Gonthard a mis en évidence dans son étude sur *Le lutteur de classe à la manière taoïste* ; en effet, la stratégie rhétorique de Khatibi repose

plutôt sur « un mimétisme fonctionnel » (M. Gonthard 1981 : 86). qui nous introduit toujours à l'expérience intérieure du sujet parlant confronté à sa dissolution et à l'évidement du sens. De la rencontre avec cet espace vide surgit le rire souverain, pour preuve cette remarque de M. Gonthard concernant son étude portant sur *Le lutteur de classe à la manière taoïste* :

« C'est donc habité par le vide que le lutteur de classe accède à la délivrance, délivrance des hiérarchies, des faux-absolus et des a priori, délivrance de la sacralité de toute identité dans l'effacement de toute origine... Aussi le rire qui scande son action rejoint-il celui du sage taoïste parvenu à l'illumination » Qui possède le rire étourdit l'ennemi, à chaque rire accomplit ta souveraineté » (M. Gonthard 1981 : 90-91).

Ainsi, l'œuvre de Khatibi entre aussi en dialogue constant avec les textes de G. Bataille au travers d'une affirmation de la souveraineté conjugée avec le rire pour traduire l'aboutissement de l'expérience intérieure. De la même manière, elle entretient des liens étroits avec l'œuvre de Nietzsche que M. Gonthard, n'a pas manqué non plus de souligner en ces termes : « Le désert, en effet, devient le lieu de la plus haute désappropriation, l'espace de l'ascèse et de l'errance, l'allégorie du vide où gît toute transcendance (...) La marche vers le désert chez Khatibi, se pare d'une magie lustrale, car de cette "anabase" spirituelle naîtra peut-être un jour l'homme nouveau, vierge d'identité, comme le

“surhomme” de Nietzsche ou cette race d’atlantes que rêvait Laabi :

“dériver la vérité dans son propre désert
telle est la loi première de l’errance” (M.
Gonthard 1981 : 90).

Nous nous écartons pour notre part des conclusions apportées ici quant au cheminement des textes de Khatibi vers l’avènement d’un surhomme dans la mesure où si, effectivement comme nous l’avons noté le désir d’écriture chez l’auteur est un désir de métamorphose, cette orientation de l’autobiographie vers le futur ne se dégage pas de l’effet du signifiant. Elle travaille à la négation du discours de l’autre et de l’Autre, et ce, non pas pour poser (déposer) dans le social un signifié transcendantal (image d’un “surhomme”), mais bien au contraire pour marquer de son rire une telle prétention. La figure du désert, liée à celle de la mère exhibe le procès de la signifiante que le sujet contemple de sa position hors locution (souveraine) sans jamais accorder d’importance transcendantale à la signification. Khatibi ouvre une brèche dans le discours identitaire non pas pour lui en substituer un autre, mais pour parvenir par la fête poétique (mouvement dionysiaque) à un autre code existentiel dont il s’empresse alors de se jouer dans le “délire exact” et “l’écoute flottante”. Le sujet est toujours pensé comme un effet du langage lié à l’activité doxologique du moment thétique que *La mémoire tatouée* déjoue constamment dans la transgression. L’apport de la psychanalyse à la littérature permet à l’auteur de penser le sujet dans

le “dé-lire” en évitant le piège de la fascination doxologique exercée par le surgissement du signifiant dans le texte. Khatibi s'éloigne de la “volonté de puissance” et du concept de “surhomme” pour retenir de l'activité scripturale non pas sa puissance significative, mais le pouvoir jubilatoire qu'elle procure au travers de l'activité signifiante. De Nietzsche, l'auteur retiendra, surtout l'importance du modèle musical et de la danse dans son rapport à l'écriture :

“Savoir danser avec les pieds, avec les idées, avec les mots : faut-il que je dise qu'il est nécessaire de le savoir avec la plume - qu'il faut apprendre à écrire” (F. G. Nietzsche 1970 : 73).

Quand l'écriture de Khatibi manifeste que l'Autre est productible dans l'écriture, ne serait-ce que par l'insistance des lettres “T.G V.”, elle affirme la possibilité pour le sujet d'advenir autrement dans le texte, c'est-à-dire non pas d'advenir comme “surhomme”, mais tout simplement de pouvoir vivre autrement selon un nouveau code existentiel que lui fournit l'avènement du signifiant du désir comme leurre qui tire toute son importance de permettre à l'être de subir une métamorphose, d'aboutir à un autre dire dans la “j'ouis – sens”. En ce sens, l'activité signifiante débouche sur une renaissance, une autre manière d'appréhender le monde et de se vivre autrement. Nous noterons que pour Khatibi, il s'agit toujours d'un simulacre pour un autre

constamment relancé par sa passion du signifiant qu'il traduit si bien par sa formule :

“Mon désir est un désir d'écriture”¹⁶

L'euphorie du changement et de la renaissance est la véritable motivation de l'entreprise autobiographique. Dans cette perspective, l'œuvre de Khatibi montre une rare homogénéité, *Le livre du sang* et *Amour bilingue* ne font que poursuivre ce mouvement qui a pour corrélat un travail continu sur le corps tatoué. La stratégie rhétorique de Khatibi ne peut pas quitter le champ autobiographique, car, dans la mesure même où elle travaille à montrer que l'Autre est productible dans le texte, elle devient la mise en spectacle continue de la refente du sujet et du procès de la signifiante.

Mettre en scène sa division c'est écouter et laisser parler l'Autre, c'est surtout écrire pour se saisir dans le dessaisissement de la fascination exercée par l'autre en tant qu'Autre. De ce point de vue, l'œuvre de Khatibi, nous a montré que devenir écrivain s'identifie, pour lui, à un processus conjoint d'appropriation et de désappropriation des *Fleurs du mal* et de *L'être et le néant*. L'écriture de Khatibi est constamment travaillée aussi bien par

16 Khatibi met en garde le lecteur contre une lecture de ses textes qui occulterait cette dimension signifiante au profit d'une appréhension doxologique de ses écrits . « Je l'ai dit l'année dernière : je ne me considère pas comme un philosophe ou un penseur, encore moins comme un sociologue. Mon désir est un désir d'écriture. » A. Khatibi, spécial Khatibi, revue *Pro-Culture*, n° 12, Rabat, 1978, p. 10.

l'œuvre de Baudelaire que de Sartre de telle sorte que notre travail s'est naturellement orienté vers la démonstration du fait que l'attente passionnée de la petite phrase poétique, moment tant convoité, porte dans l'insistance de "l'inter-dit" l'empreinte de ces auteurs auxquels il tente de s'arracher pour atteindre nous dit-il :

"Une littérature-autre selon une pensée non moins autre, jusqu'à la fin des temps. Je rêve d'une phrase qui tombe de tout son poids (si léger soit-il), m'entraînant avec elle. Je le reconnais, une telle phrase est seule capable, dans l'amour, de m'attacher à la vie." (A. Khatibi 1983 : 131).

Bibliographie

BACKÈS-CLÉMENT, C. 1972. « L'événement : porté disparu ». Dans *Communications*. N°18. Paris : Seuil. Pages 145-155.

BARTHES, R. 1971. « Réponses ». Dans *Tel quel*. N° 47. Paris : Seuil.

BARTHES, R. 1973. *Le Plaisir du texte*. Paris : Seuil

BARTHES, R. 1998. *Le Bruissement de La Langue*. Paris : Seuil 1998.

BATAILLE, G. 1957. *La littérature et le mal*. Paris Gallimard (Coll. Idées).

BAUDELAIRE, C. 1954. *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, (Coll. La Pléiade).

FARÈS, N. 1977. « Histoire, souvenir et authenticité ». Dans *Les temps modernes*. Paris : Gallimard.

MEMMES, A. 1994. *Abdelkebir Khatibi : l'écriture de la dualité*. Paris : l'Harmattan.

ROBBE-GRILLET, A. 1994. *Les derniers jours de Corinthe*. Paris : Minuit.

DE CERTEAU M. 1975. « Folie du nom et mystique du sujet ». Dans *Folle vérité*. Paris : Seuil.

- DELEUZE G. 1969. *Logique du sens*. Paris : Minuit. (Coll. 10/18).
- DERRIDA J. 1967. *L'écriture et la différence*. Paris : Seuil. (Coll. Points)
- DERRIDA J. 1972. *La dissémination*. Paris : Seuil. (Coll. tel quel)
- DUCROT, Oswald, Tzevtan Todorov, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Ed. du Seuil, Paris, 1972.
- GONTHARD M. 1981. *La violence du texte*. Paris : L'harmattan.
- Khatibi « Pour une véritable pensée de la différence », entretien in *Lamalif*, n° 85, Rabat, 1977)
- KRISTEVA, J. 1969. *Sémiotique : recherche pour une sémanalyse*. Paris : Seuil.
- LAABI A. 1980. *Le règne de barbarie*. Paris : Seuil.
- LACAN, J. 1966. *Ecrits*. Paris : Seuil.
- LAPLANCHE, J et PONTALIS, J.B. 1964. *Fantasmes originaires, fantasmes des origines et origines des fantasmes*. Paris : Hachette littératures (Coll. Pluriel).
- MALLARMÉ S.1945. *OEuvres complètes*. Paris : Gallimard. (Coll. La Pléiade).
- Nietzsche, F.G. 1970. *Le crépuscule des idoles*. Paris : Denoël/Gonthier.
- Ricardou, J. 1978. *Nouveaux problèmes du roman*. Paris : Seuil. (Coll. Poétique).
- SARTRE, J.P. 1943. *L'Être et le Néant*. Paris : Gallimard.
- SARTRE, J.P. 1947. *Baudelaire*. Paris : Gallimard (Coll. Idées).
- SARTRE, J.P. 1951. *Saint Genet, comédien et martyr*. Paris : Gallimard, Paris.
- SARTRE, J.P. 1964. *Les mots*. Paris : Gallimard. (Coll. Folio).
- SARTRE, J.P. *Saint Genet comédien et martyr*, Coll. NR.F, Éd. Gallimard, 1952.

Résumé

La civilisation expose sa brillance à travers ses symboles, elle interpelle l'individu qui, pour accéder au statut de sujet, doit subir cette fascination organisée. Cette interpellation symbolique s'exerce à travers un discours destiné à la défense des valeurs de cette civilisation ; ce sont les lieux communs de l'aliénation entendue comme la répétition d'un même schéma de relations de dépendance donnant l'illusion de réalité et de liberté alors que les normes sont établies par la civilisation pour et par elle-même ordonnant au sujet sa capture dans ce « discours de l'autre ». Cette interpellation acceptée régit notre mode de vie, notre relation au travail, aux loisirs, aux sentiments et même notre rapport au langage qui cesse d'être une libre production pour n'être plus qu'une production instrumentale au service des valeurs prônées par cette civilisation. C'est dans cette perspective que la stratégie scripturaire de Khatibi sera interrogée.

Mots-clés

Signifiant, brillance de la civilisation, Khatibi

Abstract

Civilisation displays its brightness through its symbolism.

It demands that the individual submit to that organized fascination so that he can reach the status of individual.

Such calling upon and submission to symbols is done through a discourse that supports the values of that civilisation ; those are the common beliefs of alienation seen as the repetition of a same scheme of relationships of dependance and freedom, which gives the illusion of reality and liberty while the norms are established by civilisation for itself and by itself, commanding the subject to let himself caught in that « discourse of the other ». That accepted submission determines our way of living, our relationship to work, to leisure time, to feelings, and even our relationship to language which ceases to be a free production only to become a mere instrumental production in the service of the values promoted by that civilisation.

It is in this perspective that Khatibi's scriptural strategy will be questioned.

Keywords

Civilisation, alienation, Khatibi's scriptural strategy