L’amour bilingue : lire Khatibi et Segalen

(in *Approches interdisciplinaires de la lecture, 10 Lire entre les langues,* Reims, EPURE, 2017, à paraître)

Dans une conférence intitulée « L’Europe des langues », Julia Kristeva invite à appréhender la francophonie comme un antidote à l’intégrisme, car elle insiste sur sa « vocation interculturelle[[1]](#footnote-1) » et salue dans l’Europe « une fédération d’étrangetés respectées ». Se tourner vers la francophonie serait dès lors une façon de révoquer l’argument du choc des civilisations que d’aucuns ont brandi après les attentats de 2015, mais aussi de récuser le point de vue de Pascale Casanova selon laquelle « la langue de la traduction », en tant que langue mondiale, « n’échappe pas à la domination linguistique[[2]](#footnote-2) ». Il nous semble en revanche que le fait d’être confronté à une dimension inconnue de la langue oblige à entamer un dialogue entre le même et l’autre, et est garant d’un décentrement salutaire. Il est important de sauvegarder ce « sentiment du Divers[[3]](#footnote-3) » que Victor Segalen voyait menacé. Le concept d’exotisme que l’on pourrait adopter dans notre perspective d’une francophonie étendue, devient en effet chez Segalen la perception de toute différence au sein du réel, mais aussi de son opacité, suscitant un « aveu d’impénétrabilité » : « Ne nous flattons pas d’assimiler les mœurs, les races, les nations, les autres ; mais au contraire éjouissons-nous de ne le pouvoir jamais ; nous réservant ainsi la perdurabilité du plaisir de sentir le Divers.[[4]](#footnote-4) »

Envisager une francophonie étendue, serait aussi une réponse au « désir mortel » que l’écrivain marocain Abdelkébir Khatibi avait lancé à l’égard de l’Occident dans son premier roman, *La mémoire tatouée* : « Quand je danse devant toi, Occident, sans me dessaisir de mon peuple, sache que cette danse est de désir mortel, ô faiseur de signes hagards[[5]](#footnote-5) ». Le roman-essai *Amour bilingue* opposera à ce « désir mortel » une conjonction d’amour, de rêve et de voyage, une célébration, de « la bi-langue[[6]](#footnote-6) », expression que Khatibi a forgée pour évoquer l’entre-deux linguistique et culturel où il évolue. La traduction se fait dès lors allégorie désirante qui voit le narrateur inviter son homologue féminine à s’enfermer avec lui dans une cabine de traduction simultanée « pour nous traduire l’un l’autre[[7]](#footnote-7) ».

Écrivain et lecteur ont beau partager le même idiome, les idiolectes respectifs (inflexion sino-orientale imprimée au français par Segalen, écriture maghrébine ou culture arabe chez Khatibi) perturbent l’appropriation du sens. C’est donc cette francophonie imprégnée d’altérité, voire d’allophonie ou d’allographie, qui nous retiendra, des textes à lire et à regarder, à regarder sans les lire, des discours dont on est amené à saisir la « perceptibilité[[8]](#footnote-8) », bref le « style », s’il est vrai que le style rend étrangère la langue même, comme l’insinuait Proust : « Les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère. Sous chaque mot chacun de nous met son sens ou du moins son image qui est souvent un contresens[[9]](#footnote-9). » Serait-ce parce qu’il refusait de voir son « style », qu’André Gide qualifia d’agrammaticale la prose de Proust: « Je trouve un bon exemple d’indécision, d’incertitude grammaticale chez Proust…[[10]](#footnote-10) » ? Proust en revanche rend à la littérature et au travail sur le signifiant toute sa légitimité. Le fait de se situer entre deux grammaires culturelles offrirait précisément, aux yeux de Heinz Wismann, une ressource stylistique précieuse, un « va-et-vient producteur de style[[11]](#footnote-11) ». C’est ce style qu’il nous faut dès lors sonder, le style qui nous livre la signifiance à l’état brut, avec toute son impénétrabilité, compromettant toute posture herméneutique, faisant de nous des illettrés partiels devant une langue redevenue indéchiffrable, dont le protocole nous échappe. Et c’est le cas de l’écriture lapidaire de Segalen empreinte de pensée chinoise ou des arabesques de l’écrivain marocain Khatibi nimbées de mystique coranique.

De sorte que le texte n’est plus lisible mais « lisuel », néologisme créé par David Gullentops qui fait la synthèse du « lisible, du visible et du visuel[[12]](#footnote-12)» et qui s’applique aux œuvres de poètes-peintres, tels *Idéogrammes en Chine* de Henri Michaux. Roland Barthes, en composant la postface à *la mémoire tatouée* de Khatibi, un an après *L’empire des signes*, cautionne cette articulation entre pensée autre et pensée graphique.

Khatibi et moi, nous nous intéressons aux mêmes choses : aux images, aux signes, aux traces, aux lettres, aux marques. Et du même coup, parce qu’il déplace ces formes, telles que je les vois, parce qu’il m’entraîne loin de moi, dans son territoire à lui, et cependant comme au bout de moi-même, Khatibi m’enseigne quelque chose de nouveau, ébranle mon savoir.[[13]](#footnote-13)

Le postulat selon lequel plusieurs idiomes peuvent œuvrer au sein de la langue maternelle, la hanter, la ventriloquer pour ainsi dire, nous oblige à relire à nouveaux frais le mythe de Babel, par le biais de l’aspect perceptible, lisuel, graphique de la lettre.

**Babel plurilingue**

Babel est un mythe ambigu, à la fois de l’inachèvement[[14]](#footnote-14) et de l’exhaustivité[[15]](#footnote-15). Roger Caillois relève le labeur infini et totalement vain des bâtisseurs, car comment concilier la révolte contre Dieu et le travail de l’homme comme « signe de son avilissement[[16]](#footnote-16) » ? L’épisode de la ville-tour de Babel – rappelons que c’est la postérité qui a réduit la polysémie initiale pour en faire une tour insistant sur l’*hubris* (l’orgueil) des Babéliens – est déjà imprégné quant à la forme et au contenu d’une pensée aliène. D’emblée le monolinguisme de « Toute la terre parlait la même langue » (*Genèse*, XI, 1) est hypothéqué par l’institution préalable de la pluralité des langues par les descendants de Noé :

Voilà quels sont les fils de Sem, groupés par clan et par langue dans leurs territoires et leurs nations.  
Tels sont les clans des fils de Noé en fonction de leur lignée avec leurs nations. C’est d’eux que sont issues les nations qui se sont dispersées sur la terre après le déluge. (*Genèse,* X, 31-32)

En outre le mot « langue » (*safah*) dans « toute la terre parlait la même langue » désigne en réalité, le « bord » ou la « frontière », induisant une isotopie géographique. Le bord, fait de murs, est ce qui s’oppose à l’indifférencié, au confus, au dispersé, dispositif pour marquer un territoire unifié, uniforme. Lu ainsi, le verset semble impliquer, à en croire Ugo Volli, « une espèce de globalisation initiale, une expérience extrême de concentration de l’humanité dans un projet unique[[17]](#footnote-17) ». L’empire de Nemrod devient le premier empire universel, selon une universalité géothéologique, un programme qui est le fruit « d’une communication horizontale qui se propage, d’une opinion publique[[18]](#footnote-18) ». Paul Zumthor pressentait déjà dans le chantier de Babel « l’origine et la menace d’une civilisation organisée, rationnelle, étatique, et finalement inhumaine, la nôtre[[19]](#footnote-19) », projet infini, intenable. Pour Caillois, il ne peut qu’en découler un désir de rébellion et, partant, le rejet de toute discipline, voire le désordre : « Il ne fallait rien de concerté dans l’édifice de la passion, rien de coordonné dans le temple de la révolte[[20]](#footnote-20). » De sorte que la confusion des langues ne fut pas l’effet d’une intervention surnaturelle, mais la conséquence du dérèglement de la conduite des ouvriers : « au point de désordre où ils se trouvaient, il n’était plus très important qu’ils se comprissent[[21]](#footnote-21). »

Ugo Volli insiste sur le fait que ce désordre est inscrit dans la langue même, intrinsèquement polysémique dès lors qu’elle est purement consonantique, graphique plus que phonétique, empêchant toute lecture univoque. Dans la version non vocalisée de la Genèse, la parole « *shem* » (nom) « faisons-nous un nom » (Genèse XI, 4), s’écrit exactement comme la parole « *sham* » (là) : שם. Or, dans les langues sémitiques, les homographies ne sont pas des infélicités, sources d’erreur, puisque le texte sacré est un texte écrit (nous sommes dans une religion du Livre), mais ouvrent des pistes interprétatives. En l’occurrence, deux lectures sont possibles : faisons-nous un « nom » et faisons-nous un « là-bas », réalisons un lieu qui vu de l’extérieur soit bien concentré, comme une tour. La langue intrinsèquement polysémique est incapable d’unifier le faisceau plurilingue qui la hante.

Dans *l’Enfer* de Dante[[22]](#footnote-22), Nemrod est figuré comme un des géants gardiens enchaînés à l’entrée du dernier cercle, affecté de surcroît d’une physionomie de tour, sans doute pour dénoncer le pouvoir municipal de Monterrigioni, baluard inexpugnable des Siennois dans la lutte pour la suprématie économique et politique entre Sienne et Florence. Nemrod est condamné à parler une langue incompréhensible de tous : « *Raphèl maí amècche zabí almi* » (XXXI, 67). Il s’agit d’une espèce de *contrappasso* : le responsable de la confusion des langues humaines est condamné à la totale incompréhension. Cela n’empêcha pas certains exégètes d’interpréter le vers dantesque en y reconnaissant des radicaux appartenant à la langue hébraïque ou arabe[[23]](#footnote-23).

Encore une fois, l’échec de Babel n’introduit pas la pluralité linguistique, mais plutôt l’incommunicabilité, l’opacité du langage. Breughel l’Ancien, dans *La tour de Babel* de 1563, avait compris qu’il fallait maintenir l’ambigüité de la légende en représentant une imposante tour-ville en plongée, allégorie de la cité portuaire d’Anvers en pleine expansion au XVIe siècle et en proie aux luttes religieuses. Il donne lui aussi dans la polysémie en habillant en Nemrod le commanditaire au premier plan à gauche, Philippe II d’Espagne, qui impose alors sur les provinces des Pays-Bas une politique autoritaire. On y voit aussi tous les corps de métier sur le chantier, absorbés par leur tâche et qui ne se comprennent pas entre eux, chacun vaquant à ses occupations, indifférent à la menace divine imminente.

Jacques Derrida insistait déjà sur le plurilinguisme intrinsèque de l’épisode de Babel qu’il voit réactivé dans le *Finnegan’s Wake* de James Joyce : « Présentée dans plus d’une langue, incompréhensible, babélienne, elle se veut intraduisible, mais elle invite à un effort de traduction infini. Le lecteur est marqué, endetté[[24]](#footnote-24) ». Avec « *And he war* » écrit en plusieurs langues, Joyce déclare et déconstruit le commencement (*Yahwé/he war*). La traduction ne peut qu’échouer, car elle efface l’étranger en soi. Tout le passage à consonance biblique opère comme le nom de Dieu, « *Bavel*, Confusion[[25]](#footnote-25) » : « *And shall not Babel be with Lebab? And he war* »*.* À Babel, Yhvh, davantage que châtier les partisans d’une langue unique, les Sémites, préserve l’étranger dans la langue.

Mais il faut remonter en amont. Dans son article « *Die Aufgabe des Ubersetzers* », Walter Benjamin avait ramené cette tâche, devoir, dette, mission, responsabilité à un pur langage que la traduction effleure « comme le vent une harpe éolienne[[26]](#footnote-26) ». À chaque fois qu’il parle du contact (*Berührung*) entre le corps des deux textes au cours de la traduction, Benjamin le dit « fugitif » (*flüchtig*) pour situer le contact avec le sens, le point infiniment petit du sens que les langues, résultat d’une harmonie profonde, effleurent à peine. Dès lors, si le mythe de Babel ainsi que Joyce et Derrida nous rappellent à la lettre, à la guerre des langues, au mythe agonistique de la religion du Livre, Benjamin nous emporte vers le mythe de la Pentecôte issu de la religion de l’Esprit, plus apaisé, plus irénique, recherchant dans la traduction le bon intermédiaire, le truchement, le *Paraclet* (« celui qui intercède »), apportant le miracle des glossolalies qui a permis aux disciples de communiquer entre eux en différentes langues. (Cf l’Évangile de Jean, Actes des Apôtres, II, 2-12). Michel Serres, au chapitre « La Pentecôte » de son essai *Le Parasite,* montre toutefois que, dès qu’il y a communication, le parasite guette. Serres propose trois modèles d’échange d’information : celui de la Monadologie de Leibniz, dans lequel tout a rapport à tout par l’intermédiaire de Dieu ; celui d’Hermès, dieux des carrefours, des commerçants, système polythéiste, multicentré en sablier, modèle aussi de la traduction ; et celui du Paraclet, où chacun parle sa langue et où tout récepteur comprend en la sienne, qui n’a pas besoin ni de carrefours ni d’échangeurs.[[27]](#footnote-27) Dans ce dernier modèle, la hiérarchie est abolie et le risque de parasitage considérablement réduit. Or Serres se demande si une philosophie sans échangeur, sans parasite marchand, sans piratage, est pensable.

Dans l’écriture lapidaire de Segalen ou dans l’écriture calligraphique de Khatibi, la question n’est plus de savoir dans quelle mesure le sens est effleuré par le vent des langues mais de quel « découpage » le réel est fait. Par-delà le phonocentrisme du mythe de la Pentecôte, la francophonie étendue renoue avec le logocentrisme de Babel. Le français est hanté non par une autre langue (Pentecôte) mais par une autre graphie (Babel, *sham*, *shem*) par la verticalité de l’écriture chinoise qui infléchit l’espacement de la page, par les volutes de la calligraphie arabe qui rendent la lecture sinueuse, voire enlacent le lecteur. Nous assistons littéralement à un autre « découpage » comme le concombre rencontré au Japon par Roland Barthes, taillé en dentelles et dont le jus « dessin[e] *des pattes d’araignée*[[28]](#footnote-28)», à une autre sémiotique, à une plongée dans ce qui n’est plus de l’ordre du banalement lisible.

**Lire les poèmes lapidaires de Segalen**

Écrite dans un format vertical comme les stèles chinoises, monolithes dressés vers le ciel portant une inscription funéraire ou divinatoire dont elles s’inspirent, chaque « Stèle » de Segalen comporte un titre, un cadre rectangulaire qui délimite le poème, une épigraphe en caractère chinois, des strophes parfois séparées les unes des autres au moyen d’un petit cercle. Les traits – solidité, érection, pérennité, espace clos – déteignent sur les poèmes mêmes, imposant des choix formels : économie de moyens, mutisme, impersonnalité, allure hiératique. L’équation et la congruence entre le support, la pierre, et l’écriture, est thématisé dès la préface de *Stèles* :

les voici [les caractères], dépouillant les formes de la mouvante intelligence humaine, devenus pensée de la pierre dont ils prennent le grain. De là cette composition dure, cette densité, cet équilibre interne et ces angles, qualités nécessaires comme les espèces géométriques au cristal. De là ce défi à qui leur fera dire ce qu’ils gardent. Ils dédaignent d'être lus. Ils ne réclament point la voix ou la musique. […] Ils n'expriment pas ; ils signifient ; ils sont.[[29]](#footnote-29)

Dans « Tempête solide » appartenant à la section *Stèles au bord du chemin*, consacrée à la marche et au voyage, l’homologie entre le plan de l’expression et le plan du contenu est à son comble. La forme monumentale transforme la page en réceptacle « lisuel », à lire et à regarder. La stèle réduplique la dureté et l’âpreté de la montagne, relayés encore par les idéogrammes mis en exergue, signifiant « terre » et « mer ». Christian Doumet attribue cette vertu pierreuse (pétrifiée, pétrifiante...) des Stèles à l’origine bretonne de Segalen « enfant d’un pays de menhirs[[30]](#footnote-30) ». D’autres y ont vu un tombeau du moi. Ici l’aridité de la pierre répond à l’austérité minérale du paysage qu’elle convoque, renfermant les conditions de sa propre lisibilité problématique.

http://www.steles.net/material/pages/53-tempetesolide-0.gif

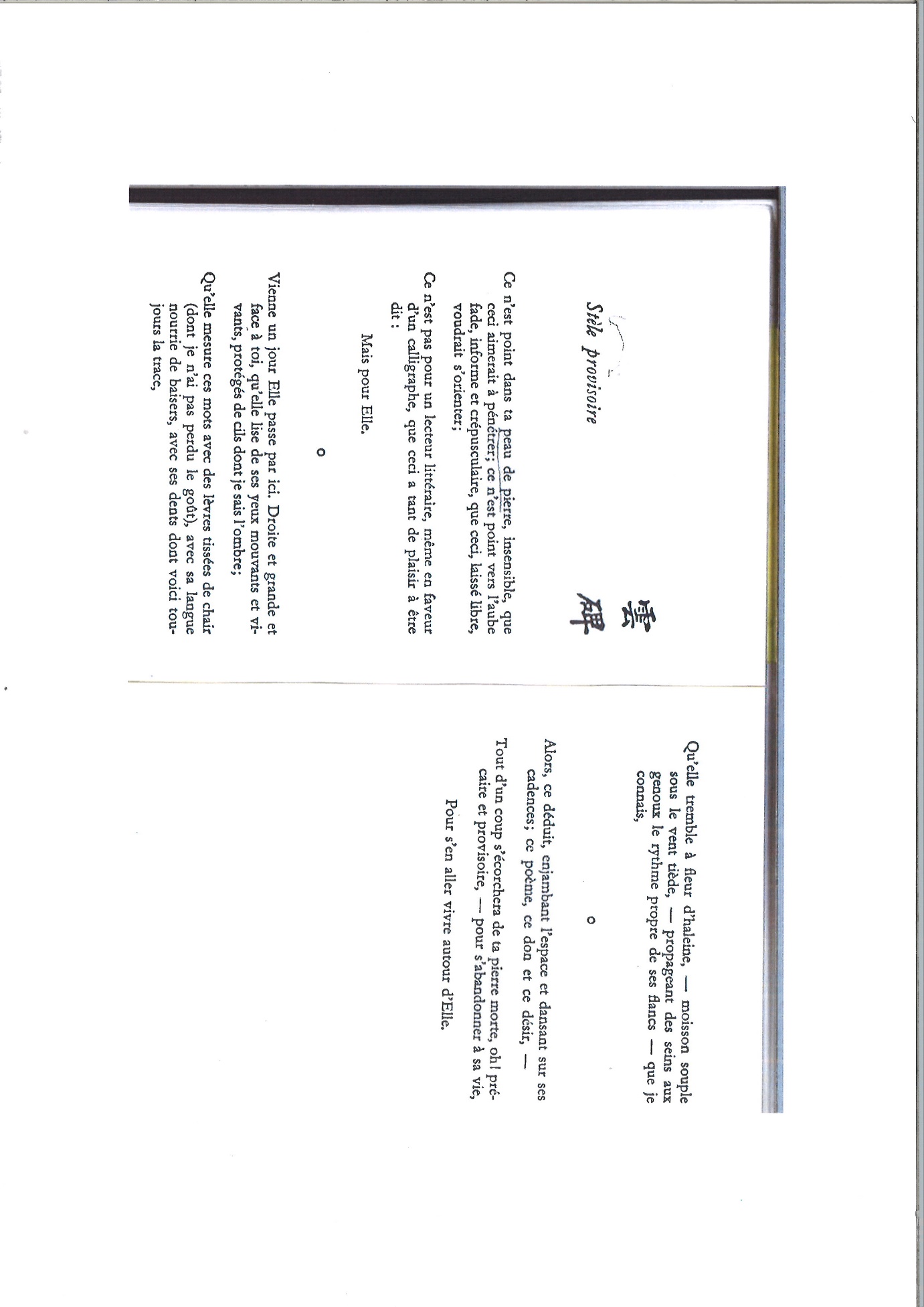
Porte-moi sur tes vagues dures, mer figée, mer sans reflux ; tempête solide enfermant le vol des nues et mes espoirs. Et que je fixe en de justes caractères, Montagne, toute la hauteur de ta beauté.

L’œil, précédant le pied sur le sentier oblique te dompte avec peine. Ta peau est rugueuse. Ton air est vaste et descend droit du ciel froid. Derrière la frange visible d’autres sommets élèvent tes passes. Je sais que tu doubles le chemin qu’il faut surmonter. Tu entasses les efforts comme les pèlerins les pierres ; en hommage.

En hommage à ton altitude, Montagne. Fatigue ma route : qu’elle soit âpre, qu’elle soit dure ; qu’elle aille très haut.

Et, te quittant pour la plaine, que la plaine a de nouveau pour moi de beauté ![[31]](#footnote-31)

« Stèle provisoire », appartenant à la section « amoureuse » des *Stèles orientées* avoue une filiation avec l’hermétisme mallarméen de « Don d’un poème », dans la mesure où le poème, participant d’un « rituel du livre[[32]](#footnote-32) », est donné en offrande plus que donné à lire et hanté par le néant. Mais sa forme syllogistique nous entraîne à la fois vers la vocation primaire des stèles, à savoir de servir à l’estampage et de se détacher du support pour se mettre à vivre sur le papier, mais aussi autour du sujet, « autour d’Elle ». Cela anticipe sur notre hypothèse de lecture comme immersion dans un milieu. L’exergue désignant un nuage et une stèle s’avère non seulement autoréférentiel mais contribue à cette absorption spatiale du spectateur/lecteur :



Ce n’est point dans ta peau de pierre, insensible, que ceci aimerait à pénétrer ; ce n’est point vers l’aube fade, informe et crépusculaire, que ceci, laissé libre, voudrait s’orienter ;

Ce n’est pas pour un lecteur littéraire, même en faveur d’un calligraphe, que ceci a tant de plaisir à être dit :

Mais pour Elle.

o

Vienne un jour Elle passe par ici. Droite et grande et face à toi, qu’elle lise de ses yeux mouvants et vivants, protégés de cils dont je sais l’ombre ;

Qu’elle mesure ces mots avec des lèvres tissées de chair (dont je n’ai pas perdu le goût) avec sa langue nourrie de baisers, avec ses dents dont voici toujours la trace,

Qu’elle tremble à fleur d’haleine, – moisson souple sous le vent tiède, – propageant des seins aux genoux le rythme propre de ses flancs – que je connais,

o

Alors, ce déduit, enjambant l’espace et dansant sur ses cadences ; ce poème, ce don et ce désir,

Tout d’un coup s’écorchera de ta pierre morte, oh ! précaire et provisoire, – pour s’abandonner à sa vie,

Pour s’en aller vivre autour d’Elle[[33]](#footnote-33).

Contrairement à Paul Claudel, l’ami poète et diplomate en Chine, à qui Segalen dédie son ouvrage, et qui appréhende le monde comme un reflet du divin, il s’agit pour Segalen de l’aborder par les sens, de reconnaître la Diversité en toute chose. La question de la lisibilité de l’idéogramme (archaïque, sigillaire, cursif) ne se pose pour ainsi dire pas. Claudel en revanche, dans un poème intitulé « Religion du signe », célèbre la sacralité de l’idéogramme chinois et attribue la piété des Chinois à son égard au fait que l’image abstraite du caractère articule l’être entier : la ligne horizontale indiquant l’espèce, la verticale, l’individu, les obliques, l’énergie du sens et les points, les sous-entendus, en somme « un être schématique, une personne scripturale, ayant, comme un être qui vit, sa nature et ses modalités, son action propre et sa vertu intime, sa structure et sa physionomie[[34]](#footnote-34). » Il fait même allusion à une stèle plantée au milieu d’un tabernacle doré d’un sanctuaire confucéen où sont écrits quatre caractères qui parlent sans qu’aucune bouche ne les profère : « le signe entre les deux colonnes que revêt l’enroulement mystique du dragon, signifie son propre silence[[35]](#footnote-35). » Pour Claudel encore, le caractère chinois incarne l’immobilité contre la successivité de l’alphabet occidental. La lisibilité sera dès lors tributaire de cette érection idolâtre et figée du signe.

Même si le sacré est absent des *Stèles* de Segalen, celles « du Milieu », plus méditatives, peuvent être considérées comme opérant un passage au spirituel. Elles ont une place privilégiée (de point d’orgue) au sein du volume en raison de l’importance du « milieu » en Chine, situé au carrefour des points cardinaux, mais aussi du Ciel et de la Terre, rejoignant en quelque sorte *das* *Geviert* de Heidegger (lecteur de Hölderlin) ou « uniquadrité », à savoir l’enlacement des quatre puissances élémentaires : le ciel et la terre, les divins et les mortels. Pour Heidegger, la simple saisie de la « choséité de la chose », par exemple une cruche, nous ouvre à la Loi primordiale de l’Être, là où les noces du ciel et de la terre s’attardent dans l’eau de la source[[36]](#footnote-36).

Ce milieu où le lecteur se trouvera immergé est la condition de cette lisibilité nouvelle à l’aune d’une perceptibilité nouvelle qu’exige le paysage chinois. Le philosophe et sinologue François Jullien aborde le paysage chinois par l’accouplement « montagne(s)-eau(x) », qui dit la corrélation du Haut et du Bas, de l’immobile et du mouvant, de ce qui a forme et de ce qui est sans forme. Dans ce champ tensionnel instauré par le paysage, le perceptif devient en même temps affectif. Le paysage n’est plus affaire de « vue », mais du vivre et fait entrer en connivence le sujet qui s’y trouve impliqué, absorbé. Le paysage chinois est donc vécu comme une immersion, une fusion où co-existent et se co-enfantent en même temps celui qui regarde et ce qui est regardé. Il ne s’agit pas d’animer l’inanimé mais d’accepter que le lieu devienne *lien*: « Le propre d’un paysage est de me faire appartenir au monde. Je ne m’y rapporte plus seulement en un lieu (ne me trouvant que dans du *pays*), mais je me relie au monde en tant que tel (à sa totalité) : je me relie, en lui, à *ce qui fait monde*.[[37]](#footnote-37) » La verticalité des stèles érigées balisent ainsi les étapes du marcheur/lecteur en immersion.

**Lire les arabesques de Khatibi**

La thématique même du roman *Le pèlerinage d’un artiste amoureux*, à savoir l’ornemental, sature l’espace, enveloppe le lecteur, dès lors qu’il relate le cheminement de Raïssi, un stucateur d’arabesques. Tout comme *Stèles* était hanté, quant à son style, par l’espacement lapidaire de son objet, le style de Khatibi épouse les courbes de la calligraphie arabe. En outre, la tresse de plusieurs fils narratifs sinueux (les commandes d’art ornemental, l’amour charnel pour une femme sensuelle, le pèlerinage, le ciel et l’ange) se déploie, non pas comme une dentelle de Valenciennes que Barthes voyait à l’œuvre dans les textes « lisibles », mais en échafaudant des motifs aérés, ajourés comme dans un moucharabieh.

Khatibi noue et dénoue l’écriture en arabesque, nous confrontant à un artefact hybride, occultant le sens. Comme si son œuvre n’était lisible que lestée de sa charge graphique. En outre, certains passages épousent le graphisme spiralé de la calligraphie avec ses boucles, ses embrayages et débrayages, ses hampes et ses volutes. Par exemple, lorsque Raïssi rentre à Fès après son pèlerinage, il arrive sur une place où un conteur est en train de raconter son histoire, le croyant mort. Sans relever le capuchon qui voilait son visage, le stucateur écoute, incognito, sa propre histoire :

Le bateau de Raïssi, continua le conteur, a été jeté dans les airs par le tourbillon. Tourbillon de feu, lancé par le Dragon des Sept Mers. Il a tourné dans le ciel et la coque a été renversée. Le bateau continue sa route, dans cette position. Les poissons envahissent le bateau, sautent au cou des pèlerins, leur mangent les yeux, puis les ventres et les bas-ventres. Alors Raïssi prend une épée. Il assomme poissons, rats, goules phosphorescentes. Il voit une barcasse suspendue derrière lui. Il la détache, la pousse jusqu’à la sortie du bateau. La barcasse saute entre les vagues, le Dragon la poursuit. Il l’avale, lui et sa barcasse.

À ce moment précis, Raïssi releva le capuchon et cria :

Issa, regarde-moi. Je suis devant toi, je suis vivant…

Stupeur du public qui se retourna d’un coup vers l’inconnu. Issa le fixa des yeux, et dès qu’il l’eut reconnu, il s’enfuit à toute allure en récitant des versets coraniques :

*Comment êtes-vous infidèles envers Allah, alors que vous êtes morts et qu’Il vous a donné la vie, alors qu’ensuite, il vous fera mourir puis vous ressuscitera ? À Lui vous serez ramenés.*

Que faire ? Raïssi fut tenté de prendre la place du conteur et de raconter sa propre histoire. Mais il était pressé de rentrer chez lui. Il voulait partir. Le public, maintenant orphelin d’un conte merveilleux, le prit en otage. […] Aussi se résigna-t-il à raconter enfin sa propre histoire. Il trouva les mots justes pour tracer en image l’itinéraire qu’il avait suivi, les péripéties du naufrage et du pèlerinage.[[38]](#footnote-38)

Cet entrelacs narratif nous rappelle que le graphisme est toujours le résultat d’une dictée dans la pensée arabe, d’une récitation, la traduction en image de l’incantation du Coran, la « transmigration de la voix divine dans le texte écrit[[39]](#footnote-39). ».

Au troisième jour du pèlerinage, au moment de la lapidation de Satan avec sept petits cailloux – Satan « qui change de forme et de nom, comme un serpent à plusieurs langues, s’entortillant autour de la Tour de Babel[[40]](#footnote-40) » –, l’ange personnel de Raïssi, qui l’accompagne sur les empreintes de son destin, l’enjoint à immoler une brebis après l’avoir tatouée : « Tatoue le front de la bête avec du henné, en hommage à la beauté décorée. Ainsi tu signes son immolation, en souvenir d’Ibrahim et de son fils. Car la chair, ainsi donnée, devient esprit, puis elle part en fumée.[[41]](#footnote-41) » Plus tard, lorsqu’il s’exilera à Marrakech, il décidera d’écrire des lettres cryptées à sa bien-aimée illettrée, la Sicilienne, afin de lui rappeler la souple lascivité de leurs étreintes :

Il m’arrivait d’accompagner mes lettres de quelques signes ornementaux. Motifs de zellige, de stuc, de géométrie ou de calligraphie. Des dessins et des graffitis, que la Sicilienne pouvait déchiffrer. Ces motifs visualisaient les traces de mon amour, ses rébus fous, nos rendez-vous imaginaires dans le labyrinthe[[42]](#footnote-42).

Certaines théories ont voulu cerner cette dimension « graphique » originaire du langage[[43]](#footnote-43) ou forger le terme « signe plastique » pour distinguer ce genre de productions artistiques ou artisanales de l’art « iconique » : « les plombs des vitraux cisterciens, les entrelacs des enluminures irlandaises, les ouvrages de dames en macramé, etc.[[44]](#footnote-44)». Devant des signes graphiques (pour autant qu’il ne les relègue pas au niveau de simples ornements), le lecteur est toujours analphabète. Soit il remotive les signes arbitraires, apparemment dénués de sens, ramenant les arts décoratifs à la stylisation d’un objet (figure florale, minérale, etc.), – le motif du scorpion dans les tapis d’Orient, « un aigle qui se dresse », « des fauves qui s’accroupissent », « une tête de mouton » ou « le soleil qui se lève dernière un arbre[[45]](#footnote-45) » dans l’idéogramme chinois –, soit il pratique une lecture qui s’attarde à la surface, au matériau et non à la percée dénotative, une lecture haptique (du grec *haptikos*, capable de saisir). Selon des recherches psycho-physiologiques, une lecture optique (que ce soit d’un tableau figuratif ou d’un sonnet de Shakespeare) avance par sauts paradigmatiques, métaphoriques, par déplacements linéaires, sémantiques, tandis qu’une lecture haptique (Paul Klee, Mallarmé) avance par contact syntagmatique ou métonymique, asémantiquement, par taches, telles des « traces de notre ‘engluement’ dans le texte[[46]](#footnote-46) ».

Khatibi, lui-même auteur d’un ouvrage sur l’art calligraphique de l’Islam, décrit l’arabesque, cette lettre faite image, comme « comme table de signes[[47]](#footnote-47) » imposant une lecture d’un monde et d’un surmonde tissés de la parole d’Allah. Dans *La mémoire tatouée,* Khatibi suggérait déjà que ses souvenirs étaient une forme d’écriture cousue dans sa chair à l’instar du tatouage au henné des femmes berbères. Le nom de Khatibi renferme d’ailleurs la racine *kateb*, signifiant « mot » et « écriture ». On peut donc relier la diversité des signes inscrits dans le corps et les textes à la grande mystique islamique. Ce qui fait dire à Faicel Ltifi dans « Sémiotique du polymorphe erratique » que le sens est sans cesse différé, errant, voire évanescent[[48]](#footnote-48). Au texte khatibien, étoilé et pluriel, devrait donc correspondre une écoute plurielle prédisposée à accueillir le multiple dans sa réalité protéiforme. De la finitude du texte inscrit naît l’infinitude du texte à lire. Cela provient peut-être du fait que, dans la pensée arabe, l’écriture et la lecture priment sur la foi. Le premier mot révélé au prophète Muhammad est « Lis, récite » : « Le mot Coran ne signifie-t-il pas aussi lecture ? Avant de croire, tu es d’abord un lecteur.[[49]](#footnote-49) » Dans ces conditions, l’on pourrait établir un parallèle entre, d’une part, l’agencement entre la ligne consonantique, segment horizontal, « squelette littéral », « cadavre » et la partition de voyelles, floraisons curvilignes, vibratoires, « âme vivifiante[[50]](#footnote-50) », le tout formant « une scène pluridimensionnelle dérivée et nouée en un temps pulsatif[[51]](#footnote-51) », et, d’autre part, le roman qui suit un même cheminement entre le voyage et les guirlandes de ses appendices ou de ses digressions. Aussi la calligraphie devient-elle l’allégorie de l’écriture de Khatibi. Pour Ltifi, toute l’aventure intellectuelle de Khatibi ressemble d’ailleurs à « une danse dont la symphonie cinétique s’esquisse en arabesques plutôt qu’en lignes droites[[52]](#footnote-52) ».

De même que les idéogrammes chinois dévoilaient leur origine sacrée, la calligraphie connaît un « ensourcement miraculeux[[53]](#footnote-53) », adamique, prophétique, dont l’abstraction n’a rien d’un interdit de la figuration mais est « dirigé contre les survivances totémiques[[54]](#footnote-54) ». Comme dans les langues sémitiques – nous l’avons vu –, la *scriptio* consonantique et donc incomplète rend la lecture toujours aléatoire, ambiguë : « la calligraphie puise sa force dans deux actes : celui de lire et celui de regarder sans lire. Il y a dissymétrie entre des deux, pli, voilement, scansion et perte de sens – immanquablement.[[55]](#footnote-55) » En outre, si le calligraphe copie un texte qui lui est accordé d’avance, produisant un simulacre, certes transformé « en une formule divine (ou magique) [[56]](#footnote-56)», on ne lira dans le calligramme que ce que l’on sait déjà. La *scriptio plena*, remontant à l’époque de l’unification de l’Empire (au IXe siècle), plus lisible et sécularisée ou du moins soumise à une idéologie religieuse impériale, serait par conséquent une émancipation de la langue illisible d’Allah. La transfiguration du calligramme dans l’éros libère l’art de la théologie : « le verbe d’Allah arrive au chant intérieur, puis s’inscrit exotériquement dans le graphisme de l’écriture.[…] lire est un éveil érotique sur la plage de l’être[[57]](#footnote-57). »

Qui plus est, de par le fait que la calligraphie s’imbrique dans l’architecture (mosquées, palais) ou dans les arts usuels (céramique, tapisserie, mosaïque) manifestant partout l’éclosion de l’omniprésence divine et que « le livre tien[ne] lieu de temple [[58]](#footnote-58)», Khatibi voit lui aussi dans l’arabesque le *Geviert* heideggerien : « L’arabesque est une autre forme du ‘quadriparti’ ou ‘uniquadrité’ »[[59]](#footnote-59) Notre hypothèse se voit ainsi cautionnée par cette idée de totalité environnante. Mais il nous faut rappeler que le geste prime sur l’ouvrage achevé dans l’arabesque, entraînant « dans la danse » toute tentative herméneutique. À l’instar de « L’âme et la danse » (1921) de Paul Valéry, c’est le geste, en l’occurrence le tracé de la main dans la calligraphie, du pied chez Valéry, qui engendre le signe à interpréter. Peu importe si la danse exécutée par Athikte représente l’amour, la mer, la vie, l’acte pur des métamorphoses ou rien :

Elle semble d’abord, de ses pas pleins d’esprit, effacer de la terre toute fatigue, et toute sottise... Et voici qu’elle se fait une demeure un peu au-dessus des choses, et l’on dirait qu’elle s’arrange un nid dans ses bras blancs... Mais à présent, ne croirait-on pas qu’elle se tisse de ses pieds un tapis indéfinissable de sensations... Elle croise, elle décroise, elle trame la terre avec la durée... O le charmant ouvrage, le travail très précieux de ses orteils intelligents qui attaquent, qui esquivent, qui nouent et qui dénouent, qui se pourchassent, qui s’envolent!... Qu’ils sont habiles, qu’ils sont vifs, ces purs ouvriers des délices du temps perdu!... Ces deux pieds babillent entre eux, et se querellent comme des colombes!... Le même point du sol les fait se disputer comme pour un grain!... Ils s’emportent ensemble, et se choquent dans l’air, encore!... Par les Muses, jamais pieds n’ont fait à mes lèvres plus d’envie ![[60]](#footnote-60)

Comment interpréter de l’art en mouvement si ce n’est comme le proposait Aragon au sujet de la femme : « Je ne sortirai plus de tes divins méandres [[61]](#footnote-61)». Cet élan cinétique se traduit dans *Pèlerinage d’un artiste amoureux* par « la danse des signes » ou par une activité existentielle et spirituelle sans fin : « je me moulais à l’esprit de la matière[[62]](#footnote-62). »

**4. Conclusion**

Nous aimerions conclure par l’hypothèse d’une immersion lectorielle à laquelle convie ce genre de textes. Dans *Pourquoi la fiction* et dans *Petite écologie des études littéraires,* Jean-Marie Schaeffer définit ce qu’il appelle l’immersion fictionnelle à travers des critères véridictoires qui démarquent l’accès au monde de l’œuvre de modélisations « sérieuses » du réel[[63]](#footnote-63) Or cette approche, valable sans doute pour la lecture de la fiction au sens romanesque, échoue, nous semble-t-il, à rendre compte de l’immersion lectorielle qu’éprouvent les lecteurs de Segalen et de Khatibi, une immersion, voire une communion poétique, qui accepte une perte de sens au profit d’un gain d’atmosphère, « une extase d’envoûtement[[64]](#footnote-64)», une ouverture vers une autre culture, un amour bilingue mais aussi une entrée en connivence avec un milieu, avec la chair du monde. Barthes comparait déjà la lecture d’un texte à une promenade dans un paysage marocain au flanc d’une vallée au bas de laquelle coule un oued :

ce qu’il [le promeneur-lecteur] perçoit est multiple, irréductible, provenant de substances et de plans hétérogènes, décrochés : lumières, couleurs, végétations, chaleur, air, explosions ténues de bruits, minces cris d’oiseaux, voix d’enfants de l’autre côté de la vallée, passages, gestes, vêtements d’habitants tout près ou très loin ; tous ces incidents sont à demi identifiables : ils proviennent de codes connus, mais leur combinatoire est unique, fonde la promenade, en différence qui ne pourra se répéter que comme différence.[[65]](#footnote-65)

Cette immersion nous ramène finalement au style dont il était question au début. La lecture que Segalen et Khatibi nous imposent exige, outre l’immersion, une lecture d’« orfèvre » qui doit privilégier la lenteur et non de « philosophe » qui s’impatiente de pouvoir exprimer ses idées, suivant la distinction entre philologue et philosophe proposée par Heinz Wismann (intéressé à la double carrière de Nietzche) :

La philologie, en effet, est cet art vénérable qui exige de celui qui le vénère avant toute chose qu’il se mette à l’écart, prenne son temps, se calme, ralentisse – qu’il soit orfèvre en matière de mots et expert en cette orfèvrerie, qui doit accomplir prudemment son travail tout en finesse et n’arrive à rien si elle n’y arrive *lento*. […] le philologue s’attarde aux vocables, les interroge, les scrute, comme s’ils avaient une existence autonome. Ce n’est pas qu’il soit indifférent au sens ; car la phrase qui l’attire en forme le sillage. Mais en le suivant à la trace, il le détache de lui-même et projette sa réplique dans chaque détour de son tracé. Bien qu’il vienne toujours après, il va plus loin que l’intention du sens, puisqu’il assume ce que la pensée dit sans y penser. [[66]](#footnote-66)

Aussi la langue du lecteur se voit-elle d’une part suspendue, annihilée par la communion à laquelle convient ces écritures poétiques proférées dans une langue supposée donner accès à un absolu transcendant l’insuffisance des langues ordinaires ; d’autre part, l’altérité sémiotique à laquelle le lecteur est confronté l’incite à renouveler sa propre pratique lectorale et à revisiter la langue dans laquelle il baigne, toutes deux émoussées par l’habitude et le confort.

**Nathalie Roelens**

**Université du Luxembourg**

1. Julia Kristeva, « L’Europe des langues », discours prononcé à l’occasion des « Journées Kristeva » 2009, organisées par l’Ecole des Hautes Etudes en Sciences sociales (Hogskole) d’Oslo, 24-26 septembre 2009, p. 1. [↑](#footnote-ref-1)
2. Pascale Casanova, *La langue mondiale. Traduction et domination*, Paris, Le Seuil, 2015, p. 14. [↑](#footnote-ref-2)
3. Victor Segalen, *Essai sur l’exotisme, Une esthétique du divers*, Paris, Librairie générale française, 1986, p.44. [↑](#footnote-ref-3)
4. *Ibid.* [↑](#footnote-ref-4)
5. Abdelkébir Khatibi, *La mémoire tatouée*. *Autobiographie d’un décolonisé*, Paris, Denoël, 1971, p. 188. [↑](#footnote-ref-5)
6. Abdelkébir Khatibi, *Amour Bilingue,* Montpellier, Fata Morgana, 1983, p. 98. [↑](#footnote-ref-6)
7. *Ibid*. [↑](#footnote-ref-7)
8. Gérard Genette, *Fiction et Diction*, Paris, Le Seuil, 2004, p. 130 (la notion est de Jauss). [↑](#footnote-ref-8)
9. Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve* (1954), Paris, Gallimard « La Pléiade », 1971, p. 297. [↑](#footnote-ref-9)
10. [André Gide, *Journal*, Paris, Gallimard « Pléiade », t.1., 1996, p. 236.](http://www.cairn.info/revue-multitudes-2007-2-page-161.htm#no2) [↑](#footnote-ref-10)
11. Heinz Wismann, *Penser entre les langues*, Paris, Albin Michel, 2012, p. 48. [↑](#footnote-ref-11)
12. David Gullentops, *Poétique du lisuel,* Paris, Paris-Méditerranée, 2001. [↑](#footnote-ref-12)
13. Roland Barthes, *« Ce que je dois à Khatibi »*, Postface à Abdelkébir Khatibi, *La mémoire tatouée*, *op.cit*., p.121. [↑](#footnote-ref-13)
14. Paul Zumthor, *Babel ou l’inachèvement*, Paris, Seuil, 1995 [↑](#footnote-ref-14)
15. Jorge Luis Borges, [*La biblioteca de Babel*](https://fr.wikipedia.org/wiki/La_biblioth%C3%A8que_de_Babel) (1941). [↑](#footnote-ref-15)
16. Roger Caillois, *Babel* [1946], Paris, Gallimard, 1978, p. 113. [↑](#footnote-ref-16)
17. Ugo Volli, « Il bordo del linguaggio » (“Le bord du langage”), in *Roma: luoghi del consumo, consumo dei luoghi* (ed. Isabella Pezzini), Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2009, p. 37. [↑](#footnote-ref-17)
18. *Ibid*. [↑](#footnote-ref-18)
19. Jean Rousset, *Zumthor l’invention permanente*, Genève, Drosz, 1998, p. 12. [↑](#footnote-ref-19)
20. Roger Caillois, *Babel*, *op. cit.*, p. 112. [↑](#footnote-ref-20)
21. *Ibid*., p. 113. [↑](#footnote-ref-21)
22. Déjà dans son *Banquet*, (*Il Convivio)* écrit en « vulgaire illustre » pendant son exil, et qui voulait proposer un banquet de miettes de sagesse compréhensible par tous et non le « pain des anges » en latin, dont seuls les clercs pouvaient faire festin, Dante insiste sur l’évolution rapide de la langue entre autres à cause de la diversification des métiers. [↑](#footnote-ref-22)
23. Domenico Guerri, *Di alcuni versi dotti della Divina Commedia*, Città di Castello, 1908, p. 19-47. [↑](#footnote-ref-23)
24. Jacques Derrida, *Ulysse grammophone.  Deux mots pour Joyce*, Paris, Galilée, 1987. [↑](#footnote-ref-24)
25. *Id*., « Des tours de Babel » in *Psyché*, Paris, Galilée, 1987, p. 203-236, p. 204. [↑](#footnote-ref-25)
26. Walter Benjamin*, Die Aufgabe des Übersetzers* (La tâche du traducteur), Heidelberg, Verlag von Richard Weissbach, 1923. [↑](#footnote-ref-26)
27. Michel Serres, *Le parasite,* Paris, Hachette, 1997. [↑](#footnote-ref-27)
28. Roland Barthes, *L’empire des signes*, Paris, Albert Skira, 1970, Seuil, 2007, p. 28. [↑](#footnote-ref-28)
29. Victor Segalen, *Stèles* (1912), Paris, Poésie/Gallimard, 1973, p. 24. [↑](#footnote-ref-29)
30. Christian Doumet, préface à Victor Segalen, *Stèles* (1912), Paris, Les Classiques de Poche, p. 6. [↑](#footnote-ref-30)
31. *Stèles*, p. 104. [↑](#footnote-ref-31)
32. Christian Doumet, *Stèles de Segalen. Le rituel du livre*, Paris, Hachette, 1999, p.15. [↑](#footnote-ref-32)
33. *Ibid*., p. 82-83. [↑](#footnote-ref-33)
34. Paul Claudel, *Connaissance de l’Est* (rédigée entre 1895 et 1900), Paris, Poésie/Gallimard, 2010, p. 57. [↑](#footnote-ref-34)
35. *Ibid*., p. 59 [↑](#footnote-ref-35)
36. Cf. [Martin Heidegger](https://fr.wikipedia.org/wiki/Martin_Heidegger), *Sein und Zeit*, Être et Temps (1927), (trad. [François Vezin](https://fr.wikipedia.org/wiki/Fran%C3%A7ois_Vezin)), Paris, [Gallimard](https://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89ditions_Gallimard), 1986. [↑](#footnote-ref-36)
37. # François Jullien, *Vivre de paysage ou L'impensé de la Raison*, Paris, Gallimard, 2014, p.217.

    [↑](#footnote-ref-37)
38. Abdelkébir Khatibi, *Pèlerinage d’un artiste amoureux* (2003), Paris, Le Serpent à plumes, 2006, p. 205-207 [↑](#footnote-ref-38)
39. Abdelkébir Khatibi & Mohamed Sijelmassi, *L’art calligraphique de l’Islam*, Paris, Gallimard, 1994, p. 29. [↑](#footnote-ref-39)
40. *Pèlerinage, op.cit.,* p. 185. [↑](#footnote-ref-40)
41. *Ibid*., p. 186. [↑](#footnote-ref-41)
42. *Ibid*., p. 232. [↑](#footnote-ref-42)
43. L’écriture et le dessin auraient une filiation commune selon la thèse d’Anne-Marie Christin, *L’image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, 1995. [↑](#footnote-ref-43)
44. Groupe Mu, *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l’image*, Paris, Le Seuil, 1992, p. 186. [↑](#footnote-ref-44)
45. Paul Claudel, *Connaissance de l’Est*, *op.cit*., p. 57. [↑](#footnote-ref-45)
46. Claude Gandelman, *Le regard dans le texte. Image et écriture du Quattrocento au XXe siècle*, Paris, Méridiens-Klinksieck, 1986, p.24. [↑](#footnote-ref-46)
47. *L’art calligraphique de l’Islam,* p.6. [↑](#footnote-ref-47)
48. Faicel Ltifi « Sémiotique du polymorphe erratique », MIS working paper, 10, à paraître, <http://mis.uni.lu/en/ressources/mis-working-papers/> [↑](#footnote-ref-48)
49. *L’art calligraphique de l’Islam, op. cit,* p.7. [↑](#footnote-ref-49)
50. *Ibid*., p. 49. [↑](#footnote-ref-50)
51. *Ibid*., p. 37. [↑](#footnote-ref-51)
52. Faicel Ltifi, « Sémiotique du polymorphe erratique », art. cit., p. 1. [↑](#footnote-ref-52)
53. Abdelkébir Khatibi & Mohamed Sijelmassi, *L’art calligraphique de l’Islam, op.cit.,* p. 25. [↑](#footnote-ref-53)
54. *Ibid*., p. 128. [↑](#footnote-ref-54)
55. *Ibid*., p.183. [↑](#footnote-ref-55)
56. *Ibid.,,* p. 14. [↑](#footnote-ref-56)
57. *Ibid.*, p. 131. [↑](#footnote-ref-57)
58. *Ibid.*, p. 7. [↑](#footnote-ref-58)
59. *Ibid*., p.183. [↑](#footnote-ref-59)
60. Paul Valéry, *L’âme et la danse* in *Eupalinos ou l’architecte*, Paris, Gallimard, 1924, pp. 36-37. [↑](#footnote-ref-60)
61. Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*, Paris, Gallimard, 1926, p. 209. [↑](#footnote-ref-61)
62. *Pèlerinage d’un artiste amoureux*, *op. cit*. p. 320. [↑](#footnote-ref-62)
63. Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction*, Paris, Le Seuil, 1999, p. 182-187 et Petite *écologie des études littéraires*, Vincennes, Thierry Marchaisse, p. 109-110. [↑](#footnote-ref-63)
64. Abdelkébir Khatibi, *Amour bilingue*, *op.cit.,* p.3. [↑](#footnote-ref-64)
65. Roland Barthes, « De l’œuvre au texte » (1971), *Essais Critiques* IV, Paris, Le Seuil, 1975, p. 75-76. [↑](#footnote-ref-65)
66. Friedrich Nietzsche, *La Philosophie à l’époque tragique des Grecs*, cité par Heinz Wismann, *op. cit*, p. 58 [↑](#footnote-ref-66)