

**Alma Mater Studiorum-Università di Bologna**

DOTTORATO DI RICERCA  
in  
LETTERATURE FRANCOFONE  
CICLO XXI

Settore/i scientifico disciplinare di afferenza: L-LIN/03

*Pour une nouvelle poésie de l'extase : Abdelwahab Meddeb  
et l'héritage des poètes arabes et persans de l'Antiquité et du  
Moyen Âge. Comparaisons et pistes de lecture intertextuelles.*

Presentata da : **Veronica AMADESSI**

Coordinatore dottorato:  
**Prof. Carminella BIONDI**

Relatore:  
**Prof. Carmen LICARI**

Relatore in cotutela:  
**Prof. Jean BESSIERE**

Esame finale anno 2009

**TABLE DES MATIÈRES**

Système de translittération .....	3
Introduction .....	5
1. 1 L'intertextualité: définitions, théories, études.....	15
1. 2 Pratiques intertextuelles .....	26
1. 3 Présentation du corpus.....	28
1. 4 L'intertextualité chez Meddeb.....	33
1. 5 Problèmes de définition des textes meddebiens.....	62
2. 1 L'atelier du calligraphe : texte et écriture. ....	70
2. 2 Trace dans le désert, trace du désert.....	88
2. 3 Babel.....	102
2. 4 L'écriture nomade : voyage et exil.....	107
2. 5 Le rêve.....	126
2. 6 « Mon écriture a couleur de messe, deuil et funèbres veillées » : tombeau, mort et renaissance dans l'œuvre meddebiennne .....	131
2. 7 Présence et absence de l'élément féminin, entre sacré et profane.....	139
2. 8 Une poétique de l'extase : amour spirituel et amour charnel .....	148
2. 9 L'idole .....	158
2. 10 La maladie .....	165
2. 11 Les oiseaux .....	170
2. 12 L'ubiquité et la multiplication des lieux : de la dualité Orient-Occident à la déterritorialisation .....	185
2. 13 Unité et multiplicité.....	193
3. 1 « La trace ne s'efface »: Imru' al-Ḳays.....	202
3. 2 La cicatrice d'Ibn 'Arabî .....	207
3. 3 Le kaléidoscope de l'écriture : le récit de Ḥayy bin Yaqẓân.....	258
3. 4 Hallâdj l'expatrié.....	277
3. 5 L'extase créatrice des "cheminants sans chemins" .....	286
3. 6 Meddeb et Abû Nuwâs .....	292
3. 7 Meddeb et Bisṭâmî.....	300
3. 8 Quand la pensée poursuit la vision : Meddeb et Ibn al-Fârîḍ.....	307
3. 9 Les bribes coraniques dans l'écrit meddebien.....	317
3. 10 Orient pluriel .....	337
Conclusion.....	343
Bibliographie .....	347
Annexes.....	369
Index des noms .....	378

**Système de translittération** des caractères arabes, d'après l'*Encyclopédie de l'Islam*, nouvelle édition, établie avec le concours des principaux orientalistes par un comité de rédaction composé de H. A. R. Gibb, J. H. Kramers, E. Lévi-Provençal, J. Schacht, B. Lewis, Ch. Pellat, Leyde/Paris, E. J. Brill/ G.-P. Maisonneuve, 1960.

## CONSONNES

ء	'
ب	b
ت	t
ث	<u>th</u>
ج	<u>dj</u>
ح	h
خ	<u>kh</u>
د	d
ذ	<u>dh</u>
ر	r
ز	z
س	s
ش	<u>sh</u>
ص	š
ض	ḍ
ط	t
ظ	ẓ
ع	'
غ	<u>gh</u>
ف	f
ق	q
ك	k
ل	l
م	m
ن	n
ه	h
و	w
ي	y

## VOYELLES

اَ	a
اُ	u
اِ	i
آ	â
ؤ	û
يَ	î

اَ a, at (état construit)  
ال (article) al- et l-

### **ADDITIONS PERSANES**

پ p

چ č

ژ zh

گ g

Nous suivons ce système dans la plupart des mentions à auteurs, lieux ou concepts dérivant de la langue arabe et de la langue persane. Nous n'avons toutefois pas changé la translittération des mots étrangers lorsque ces derniers apparaissent en citation ou dans les titres des ouvrages. Ainsi, dans les notes et la bibliographie, nous avons recopié les noms des auteurs et le titre tels que donnés par l'éditeur ou le traducteur. De même, nous avons par moments choisi de changer les « i » en « e » et les « u » en « o », lorsqu'il s'agissait d'un mot persan. Nous n'avons pas respecté la règle de transcription si le mot étranger est entré dans la langue française (ex. Coran, soufi).

## Introduction

Depuis une quinzaine d'années, les études portant sur la littérature maghrébine de langue française se sont considérablement multipliées. Il suffit de consulter les catalogues des thèses en littérature, aussi bien en France qu'à l'étranger, depuis les années 1990 jusqu'à nos jours, pour se rendre compte de l'ampleur que ce phénomène a pris. En effet, la formulation des théories postcoloniales ainsi que leur application dans les sciences humaines ont donné naissance à une longue série de travaux universitaires et de publications qui ne cessent de s'accroître. L'histoire a joué un rôle de premier plan dans cette montée des littératures en langue française dont les auteurs proviennent essentiellement d'anciennes colonies européennes : en effet, les indépendances des colonies ont marqué la fin de la période coloniale et entraîné, par la suite, une prise de conscience de l'existence d'un héritage culturel autre que celui imposé par le pouvoir central. Dans le cadre de cette littérature née d'un changement social et culturel considérable, deux tendances se côtoient. Pour notre travail, nous considérerons le cas du Maghreb. Dans les années qui suivent les indépendances jusqu'à un moment-charnière situé autour de 1970, le roman maghrébin se concentre sur quelques aspects de la vie quotidienne après la période coloniale, ou bien il s'attache à dresser « une virulente critique des régimes en place »<sup>1</sup>, ou encore il décrit l'émigration de la population vers la France à la recherche d'un avenir moins misérable. Il s'agit, dans cette première phase, d'un roman qui conteste la colonisation en soulignant les dégâts, et qui critique par la suite les situations politiques qui se sont mises en place après les indépendances. Mais, déjà dans les années 1980, cette tendance semble subir une modification : si elle ne disparaît pas complètement, elle coexiste et laisse de plus en plus d'espace à une littérature différente. Charles Bonn remarquait, en 1988, que

« de nos jours, on est bien loin de l'explosion contestataire qui permit dans les années 70 au roman maghrébin de renaître. Des écrivains comme Mohammed Dib, Kateb Yacine, [...] ou Abdelwahab Meddeb ont dépassé cette problématique de littérature émergente pour s'imposer par eux-mêmes, dans un travail, souvent, de leur écriture sur sa propre existence, sur ses propres pouvoirs ou sur sa propre jubilation »<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Ch. Bonn, « Le roman maghrébin de langue française », in *Magazine littéraire. Ecrivains arabes d'aujourd'hui*, n. 251, mars 1988, p. 36.

<sup>2</sup> *Ibid.*

La littérature maghrébine plus récente connaît donc d'autres problématiques et pose des questionnements différents, plus détachés du passé colonial du Maghreb. Il ne s'agit plus de littératures émergentes, mais au contraire de littératures qui ont un statut propre et qui connaissent une évolution constante.

L'étude d'une telle littérature pose, en plus, d'autres interrogations : quel est, par exemple, le statut de la littérature arabe francophone aujourd'hui, quels problèmes identitaires et linguistiques comporte-t-elle, de quelle façon est-elle entrée dans la postmodernité ? Marc Gontard essaie de répondre à cela avec un article paru dans la revue *Horizons maghrébins*<sup>3</sup>. Il y explique que déjà le terme « francophonie » est à la base d'un débat concernant l'identité. Il en conclut que

« la littérature francophone est, fondamentalement, une littérature entre deux langues. Si le texte s'écrit en français, ce français est toujours "habité" au moins par une autre langue, sinon par plusieurs »<sup>4</sup>.

La première difficulté du texte maghrébin francophone est donc celle de se situer dans un état intermédiaire qui est identifiable avec l'hétéroglossie, le mélange de plusieurs langues étant donc assez fréquent. Gontard opère quand-même une distinction concernant la conscience linguistique des œuvres maghrébines francophones : en effet, il s'aperçoit que le roman de la première génération de ces écrivains lutte pour maîtriser la langue des anciens colonisateurs ; autrement dit, la première génération est soucieuse d'écrire dans « un français académique, très respectueux des règles »<sup>5</sup>. À l'inverse, le roman de ces vingt dernières années s'est affranchi, d'après Gontard, du souci de prouver la bonne connaissance de la langue de l'autre : « dans une société où désormais le bilinguisme est assumé, sinon choisi, ce que découvre l'écrivain francophone à travers sa double culture, c'est sa propre altérité »<sup>6</sup>. Autrement dit, le discours se déplace de l'identité collective au moi ; la langue absorbée à côté de la langue maternelle coexiste avec cette dernière, en un métissage qui s'exprime aussi dans le texte. Le « déchirement » autrefois provoqué par la langue française s'est transformé, avec la postmodernité, en une « ouverture du sujet à sa propre altérité ». Les caractéristiques principales de ces textes, où le métissage devient, selon Gontard, « forme

---

<sup>3</sup> M. Gontard, « Qu'est-ce qu'une littérature arabe francophone ? L'exemple du Maghreb », *Horizons maghrébins. La francophonie arabe*, n. 52, 2005, p. 37-47.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 41.

créolisante » sont leur aspect hybride et l'alternance des codes, appelée « code switching »<sup>7</sup>. Dans ses formes récentes, le roman met en acte donc ce que Charles Bonn appelle une « prodigieuse dévoration culturelle de l'hétérogène »<sup>8</sup>, en faisant coexister et interagir dans le texte plusieurs langues, références culturelles et récits.

Dans ce cadre se situe l'œuvre d'Abdelwahab Meddeb, auteur tunisien installé en France depuis plusieurs années. Ancien étudiant en lettres et histoire de l'art, il enseigne aujourd'hui à l'Université Paris X. Meddeb s'intéresse depuis toujours à la rencontre des cultures, au patrimoine commun de l'humanité ainsi qu'aux aspects universels des littératures et des religions.

L'auteur, qui commence à publier vers la fin des années 1970, choisit le français comme langue d'écriture ; son activité d'écrivain s'étale jusqu'à nos jours, à partir de deux romans publiés en 1979 et 1986, suivis chronologiquement par des recueils de poèmes ou des mélanges de poésie et narrative, pour arriver aux essais sur l'islam des années 2000. La production de l'auteur est assez vaste, car elle comprend aussi un très grand nombre d'articles, quelques traductions de l'arabe, un conte théâtral, des préfaces. Meddeb est un auteur aux multiples facettes, s'intéressant aussi aux arts plastiques, au cinéma, écrivant des scénarios ou encore des didascalies pour des ouvrages de photographie. Tout semble attirer sa curiosité intellectuelle, au point que son œuvre dégage cet intérêt porté à tous les arts et en crée une synthèse à travers des mélanges, des emprunts, des procédés intertextuels. Albert Memmi dit de lui, dans son anthologie :

« Le parcours d'Abdelwahab Meddeb est en marge de la production maghrébine courante. Un mot pourrait peut-être le définir : le retrait. On ne retrouvera pas dans *Talismano* [...] les obsessions et les conflits classiques qui ont agité les intellectuels maghrébins [...]. Le texte quitte délibérément le terrain idéologique, sur un rythme de vertige et de fuite »<sup>9</sup>.

Nous partageons les observations de Memmi, si nous considérons que son anthologie est publiée en 1985, lorsque Meddeb vient d'entamer sa carrière d'écrivain. Memmi a cependant

---

<sup>7</sup> *Ibid.* À propos de cette pratique, voir l'ouvrage de Peter Auer, *Code-switching in conversation : Language, Interaction and Identity*, London, Routledge, 1998.

<sup>8</sup> Ch. Bonn, « La littérature maghrébine francophone, ou la parole en voyage », in *Horizons maghrébins. La francophonie arabe*, n. 52, 2005.

<sup>9</sup> A. Memmi, *Ecrivains francophones du Maghreb*, Paris, Seghers, 1985, p. 213.

raison de voir, avec Meddeb, un changement dans l'écriture maghrébine à partir des années 80 : nous avons vu que les propos et le ton de cette littérature se transforment et se concentrent plus sur le sujet que sur la société.

Nous soulignons en tout cas que l'œuvre meddebienne subit une transformation du point de vue des genres et des contenus à partir des années 2000. Les événements historiques comme l'attaque du 11 septembre ou la guerre en Irak poussent l'auteur à s'intéresser davantage aux problèmes de l'actualité : sa production, qui était auparavant tournée vers la fiction et la poésie, touche dès lors presque exclusivement à l'essai, l'article, le pamphlet. Pour notre étude, nous considérons que la partie la plus intéressante est celle qui concerne les romans, les poèmes, les récits, et nous ne citons qu'en passant les essais sur l'islam des années récentes, qui ne touchent que marginalement les questions littéraires.

La fiction et la poésie meddebiennes ont en commun le fait de mettre en place un mécanisme de rappel d'autres textes, par le biais de la citation, de l'allusion, de la réminiscence.

L'intertextualité est en effet l'aspect de l'œuvre meddebienne qui a le plus retenu notre attention. En lisant ses ouvrages, surtout les textes romanesques et poétiques, le lecteur se trouve devant un texte parsemé de citations, d'allusions, de réminiscences d'autres auteurs. L'œuvre littéraire se construit à partir de fragments intertextuels, elle interagit avec eux et trouve ainsi son statut dans le souvenir d'autres textes avec lesquels elle instaure un dialogue. L'intertextualité est tellement présente dans l'œuvre de Meddeb qu'elle semble en constituer le point fondateur, la source créatrice : l'écrivain tunisien semble affirmer qu'il n'y a pas de littérature sans littérature, qu'un auteur ne devient tel qu'à travers d'autres auteurs. De ce fait s'explique l'intérêt porté à l'archaïsme, au goût de l'ancien :

« Et l'écrivain bilingue, arabe écrivant en français, peut retrouver sur son chemin cette vieille histoire. Il peut se divertir à en remonter la filière. Il peut du haut de sa modernité emprunter le détour médiéval et voir si ce qui s'y est passé invite encore à chose qui vaille. Il peut aller se mesurer à des textes anciens »<sup>10</sup>.

Le bilinguisme évoqué par Meddeb se change, en réalité, en plurilinguisme, car plusieurs langues et alphabets coexistent dans l'œuvre, tout en laissant au français une place de

---

<sup>10</sup> A. Meddeb, « Le palimpseste du bilingue, Ibn Arabi et Dante », in *Du bilinguisme*, Rabat, Denoël, 1985, p. 129.

premier plan. Le passage évoqué ici montre à quel point l'activité d'écriture meddebienne est avant tout un acte de lecture, car l'auteur qui se confronte à des textes médiévaux doit se faire d'abord lecteur de ces mêmes textes. La présence de ce palimpseste archaïque s'actualise dans le jeu intertextuel que Meddeb met constamment en œuvre dans ses textes : la citation, la référence, l'allusion deviennent ainsi des instruments pour faire revivre des textes du passé tout en créant un nouveau texte. Texte semblable à un phénix qui renaît de ses cendres, le roman ou le poème de Meddeb fait revivre cette parole ancienne tout en la changeant et en l'adaptant aux préoccupations d'un auteur contemporain.

Ces observations préliminaires étaient nécessaires pour justifier notre travail et les choix qu'il contient : car en effet, ne pas souligner l'importance de l'intertextualité dans la production meddebienne rendrait vaine cette recherche.

Nous présentons ici un travail qui se propose le défi d'analyser l'œuvre meddebienne en comparaison avec les auteurs arabes et persans qu'elle contient. Cela dit, il faut reconnaître que le jeu intertextuel ne se limite pas seulement à un corpus oriental : Meddeb cite et reprend aussi des textes occidentaux, des philosophes européens, des poètes italiens, japonais, et cela en voyageant à travers toutes les époques. Il s'agit bien d'une œuvre plurielle, comprenant des citations en plusieurs langues et alphabets. Si nous avons choisi de ne considérer que la part d'héritage littéraire arabe et persan, c'est que ce dernier constitue l'élément le plus important pour la place qu'il occupe et pour l'importance qu'il assume dans le texte. De plus, le mécanisme intertextuel est tellement présent chez Meddeb qu'un travail comprenant toutes les références et les citations, aux auteurs occidentaux et orientaux, aurait été trop long et presque interminable. Enfin, il nous semblait que, au sein de la double généalogie orientale et occidentale de l'œuvre meddebienne, la pratique intertextuelle avec des ouvrages arabes et persans était la plus féconde et aussi la plus intéressante. Il est vrai en effet que, sans vouloir porter un jugement de valeur, la référence aux auteurs orientaux engendre chez Meddeb des passages narratifs et poétiques bien plus originaux et forts que les autres. Nous devons mentionner ici le fait que notre subjectivité de lecteur occidental nous fait paraître par moments plus banale la référence à Nietzsche ou à Voltaire, et que notre curiosité est plutôt stimulée par la citation d'Ibn 'Arabî ou de Ḥallâdj. C'est probablement à cause de cette volonté de percer les textes les moins connus par les lecteurs occidentaux que nous avons consacré notre travail de comparaison aux littératures arabophones et persanophones, en laissant de côté la place pourtant considérable occupée par les liens intertextuels avec des auteurs européens. Il faut toutefois préciser que les œuvres mentionnées détiennent souvent des relations de correspondance tellement fortes avec les

œuvres occidentales qu'il s'avère impossible de ne pas en parler. C'est le cas, par exemple, de Dante, auteur qui contribue à fonder le patrimoine culturel italien et qui se rapproche cependant beaucoup d'Ibn 'Arabî et des mystiques persans. Il serait impossible d'analyser la relation Meddeb-Ibn 'Arabî sans évoquer parallèlement l'auteur de la *Divina Commedia* ; ces digressions ne constituent pas, à notre sens, des hors sujet, puisque, bien qu'elles constituent des parenthèses par rapport au corpus préétabli, elles sont indispensables à la compréhension de l'analyse du texte.

Nous avons précisé jusqu'ici l'enjeu de la thèse : relever le défi de compréhension et d'interprétation de l'œuvre poétique et romanesque de Meddeb, à travers l'étude des liens intertextuels qu'elle établit avec les auteurs arabes et persans de l'antiquité<sup>11</sup> et du Moyen Âge. Nous sommes conscients qu'il existe déjà bon nombre d'ouvrages consacrés à l'analyse des romans et des recueils de Meddeb : à ce sujet, les travaux de Najeh Jegham et d'Abdellatif El Alami en constituent des exemples très réussis. Les thèses universitaires semblent aussi donner de plus en plus de place à cet auteur qui était encore méconnu et exclu des anthologies il y a peu d'années. Mais il nous semble que les études thématiques soient les plus fréquentes (l'exil, l'érotisme, le non-fini) et qu'il manque une vraie lecture d'ensemble. Notre travail ne se veut pas, nous le soulignons encore une fois, exhaustif : nous sommes conscients d'avoir opéré des choix qui ne rendaient pas notre étude complète, à partir du corpus qui aurait pu prendre en compte bien d'autres textes. Mais nous avons simplement cru proposer une étude qui adopte un point de vue différent. En effet, notre travail commence par une analyse thématique des romans et des recueils poétiques de l'auteur, et il devient ensuite, à travers l'analyse intertextuelle, une étude comparatiste. À ce propos, il nous semble utile expliquer comment nous avons organisé notre recherche. Après avoir lu tous les textes de l'auteur et avoir effectué une opération de repérage des parties concernées par les pratiques intertextuelles, nous avons approfondi nos connaissances théoriques sur le phénomène intertextuel, pour passer à la lecture des ouvrages arabes et persans cités par Meddeb. Ce faisant, l'écriture de la thèse s'est organisée sur trois moments, qui correspondent en général à nos trois chapitres.

Dans un premier temps, nous nous sommes préoccupés de donner un aperçu des théories intertextuelles, des études critiques sur l'intertextualité ainsi que de ses définitions. Ce

---

<sup>11</sup> Nous appelons « antiquité » la période qui correspond à la phase préislamique : du côté arabe, par exemple, c'est le cas des *Mu'allaqât*.

premier chapitre, qui s'attache donc à exposer la partie théorique, se poursuit avec une présentation du corpus, nécessaire à définir quels étaient les textes les plus importants pour notre analyse et les raisons de notre choix. La dernière partie du chapitre se concentre sur les textes meddebiens, et en particulier sur le mécanisme intertextuel qui les régit. Ainsi, après avoir défini les pratiques intertextuelles au sein de la production de l'auteur, nous montrons de quelle façon Meddeb les exploite et avec quels résultats. Meddeb ne manque pas de théoriser le jeu intertextuel sur lequel il bâtit son œuvre : ses théories glissées dans les romans et les poèmes nous servent donc de traces pour interpréter ses choix créatifs.

S'il est incontestable que les ouvrages de Meddeb entretiennent tous un rapport particulier et unique avec des œuvres antérieures, citées à plusieurs reprises dans le texte et dans le paratexte, notre analyse n'en est pas facilitée pour autant. Deux problèmes sont soulevés en effet dans notre première partie : d'un côté, la difficulté de repérage des morceaux intertextuels implicites, ceux qui ne possèdent ni note, ni glose, ni références utiles à les identifier ; de l'autre, la difficulté qui surgit tout au long du troisième chapitre, qui consiste à comparer des œuvres éloignées géographiquement et temporellement. Autrement dit, la comparaison diachronique s'avère difficile et parsemée de pièges, à cause de la distance culturelle, temporelle et géographique qui concerne les textes du corpus. Les termes que nous utilisons pour notre analyse concernant Meddeb sont en effet, nous le savons bien, parfois inapplicables aux œuvres du Moyen Âge, et vice-versa. Comment pourrions-nous, par exemple, opérer une comparaison entre les poèmes akbariens et ceux du *Tombeau*, sachant que les mots utilisés par Ibn 'Arabî pour décrire l'aimé[e] et l'âme n'ont plus la même valeur aujourd'hui, car leur connotation a changé ? Lorsque le problème se présentait au cours de notre étude, nous avons choisi de considérer le texte dans sa nature essentiellement poétique, de l'analyser en tant que poème « atemporel », sans donner une importance philologique aux mots et aux idées.

Dans notre deuxième partie, nous avons étudié de plus près l'œuvre meddebienne, en procédant suivant les grands thèmes qui reviennent constamment chez Meddeb. Ainsi, l'importance de la femme, du voyage, de l'écriture, de la mort sont des sujets centraux qui apparaissent dans les romans et les recueils meddebiens, et qui méritent une attention particulière.

Le troisième chapitre met en place les comparaisons avec les auteurs arabes et persans médiévaux et préislamiques, avec une attention particulière à ceux qui sont mentionnés le

plus souvent : il existe en effet d'autres auteurs cités une seule fois et dont l'analyse aurait été inutile aux fins que nous nous proposons.

Cette partie se propose d'explicitier les rapports de reprise, allusion et citation que Meddeb opère à partir des textes orientaux. La volonté de l'auteur apparaît en effet être celle de « jeter des ponts » entre les deux rives de la Méditerranée, pour faire traverser des œuvres d'une rive à l'autre. Meddeb semble exprimer, à travers l'intertextualité, le pouvoir universel de la littérature, sa capacité de faire voyager des thèmes à travers les siècles et les lieux. Ainsi, la « mémoire textuelle » de l'auteur enregistre les traces et les insère par la suite dans le nouveau texte : elle crée des liens entre les œuvres, en faisant en sorte que la trace laissée par un texte soit reprise, remise en question, réemployée pour une nouvelle création. Le mouvement apparaît à ce stade fondamental : les œuvres voyagent, de même que les personnages et le poète, car sans déplacement le jeu de reprise des textes ne pourrait avoir lieu. Voyage un peu hors-norme, l'exil qui caractérise l'auteur et ses personnages semble être la source de toute recherche et de toute création : c'est pourquoi le voyage du poète nomade et errant ou du poète pèlerin assument de l'importance dans le texte meddebien, et ceci grâce à ses renvois intertextuels.

Meddeb sait que toute expérience poétique, pour être nouvelle et originale, doit se réapproprier d'une sensibilité passée, d'où la mise en place d'un mécanisme de quête perpétuelle à travers d'autres textes et d'autres auteurs dont la voix ne cesse de se faire entendre. À ce propos, Aline Mura propose l'intéressante définition d'« œuvres migrantes »<sup>12</sup> que nous croyons pouvoir appliquer à la production littéraire meddebienne. L'intertexte chez Meddeb réactualise un discours perpétuel, le fait revivre tout en le chargeant par de nouvelles perspectives : Barthes songeait sans doute à ce phénomène lorsqu'il écrivait :

« La pratique littéraire n'est pas une pratique d'expression, d'expressivité, de reflet, mais une pratique d'imitation, de copie infinie »<sup>13</sup>.

La copie évoquée par Barthes ne reste pourtant pas un procédé stérile : nous voyons bien, en effet, que l'intertextualité sert à Meddeb d'appui pour une création littéraire assez marquante.

---

<sup>12</sup> A. Mura, « Le temps des *œuvres migrantes* », in *Problématique des genres, problèmes du roman*, études réunies par J. Bessière et G. Philippe, Paris, H. Champion, 1999.

<sup>13</sup> Roland Barthes, Maurice Nadeau, *Sur la littérature*, Grenoble, PUG, 1980, p. 13.

De façon générale, nous avons voulu mettre l'accent, dans le deuxième chapitre, sur une intertextualité « interne » à l'œuvre même, car il est évident, en lisant les textes, que l'auteur se cite lui-même, qu'il propose les mêmes thèmes, les mêmes personnages et des situations comparables dans ses textes romanesques et poétiques. À ce sujet, nous avons cru voir, dans l'analyse par thèmes, une solution idéale pour étudier Meddeb du point de vue de l'intertextualité entre ses textes. Le troisième chapitre se concentre, au contraire, sur l'intertextualité externe, c'est-à-dire sur les rapports qui lient l'œuvre meddebienne à l'œuvre d'autres auteurs. Dans ce but, nous avons abandonné l'analyse thématique pour faire place à des comparaisons duelles, associant, dans chaque sous-chapitre, Meddeb à un auteur arabe ou persan. Certes, la division proposée ne pouvait pas être toujours respectée rigoureusement, à cause de la nature plurielle et polyphonique de l'œuvre de Meddeb : en effet, l'auteur tunisien mélange tellement de références à la fois qu'il est parfois impossible de les séparer. C'est le cas, par exemple, du sous-chapitre 4.3, où nous n'avons pas pu analyser séparément les textes d'Avicenne, d'Ibn Ṭufayl et d'autres nombreux auteurs qui ont contribué à créer la fable de Ḥayy bin Yağẓân. Nous n'avons également pas pu sous-estimer l'importance d'auteurs et de textes qui ne font pas proprement partie de notre corpus : Petrarca, Bérout et même la Bible ont été cités pour ne pas amputer une partie nécessaire à la compréhension de l'œuvre meddebienne dans notre analyse.

Il faut, à ce stade, préciser la signification de l'adjectif « médiéval » que le titre de notre travail associe aux auteurs arabes et persans dont il est question dans le troisième chapitre. Le Moyen Âge est en effet une catégorie inventée par les historiens pour décrire une époque de l'histoire européenne qui ne s'applique pas forcément aux autres civilisations. Le Moyen Âge occidental commence par convention avec la chute de l'Empire Romain d'Occident, et « s'étend [...] sur dix siècles, du V<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle »<sup>14</sup>. Or, il est évident qu'une telle théorisation de l'histoire est arbitraire et qu'elle ne correspond pas à la division que les historiens orientaux font des époques<sup>15</sup>. Cependant, le mot « médiéval » nous était utile pour désigner une littérature arabe et persane qui s'étend sur une très vaste période, notre corpus comprenant des œuvres écrites vers la fin du *haut Moyen Age* (IX<sup>e</sup> et X<sup>e</sup> siècle) jusqu'au *bas*

<sup>14</sup> L. Verdon, *Le Moyen-Age*, Paris, Belin, 2003.

<sup>15</sup> A ce propos, Georges Duby remarque que la catégorie « Moyen Age » est en effet une notion forgée en Europe et que « il n'y a pas de Moyen Age indien, persan, soudanais, il n'y a pas non plus de Moyen Age chinois ou encore japonais ou, s'il y en a un, il n'a pas lieu au même moment que le nôtre ». G. Duby (dir.), *L'histoire du monde. Le Moyen Age*, Paris, Larousse, 1994.

*Moyen Age* (XIV<sup>e</sup> siècle). Nous adoptons donc l'adjectif « médiéval » pour les œuvres orientales composées dans cette période de temps, tout en sachant qu'il vaudrait mieux parler, comme le font J. et D. Sourdel, d'« époque islamique ». De même, nous ne pouvons pas ne pas tenir compte de la période de la révélation coranique, qui marque un tournant dans les pays que nous considérons ici, et qui représente un fait assez important pour la production littéraire. Nous choisissons donc d'appeler « préislamiques » ou « anciens » les textes qui sont écrits avant l'avènement de l'Islam, comme la *kašîda* d'Imru' al-Ķays, texte médiéval d'après la classification européenne, mais qui se distingue des autres textes pour son appartenance à l'époque païenne. Nous soulignons donc que l'adjectif « ancien » est ici simplement un synonyme de « préislamique ». Nous avons aussi choisi d'indiquer tous les siècles, les époques et les années d'après le calendrier chrétien, même en référence à la vie des auteurs orientaux.

Au sein de notre travail d'analyse et comparaison, nous avons cru repérer dans l'extase l'un des facteurs les plus importants qui rapprochent les textes de Meddeb aux auteurs orientaux cités : en effet, l'amour, soit-il divin ou terrestre, est le point de jonction entre toutes les œuvres comparées. Dans sa forme la plus sublime, l'amour se transforme en extase, caractérisée par la perte de soi, par l'annihilation dans l'autre : ce point fait converger les romans et les poèmes de Meddeb avec la production mystique des soufis et, en général, avec les textes empreints de spiritualité. L'amour se décline, chez Meddeb, dans toutes ses formes : charnel et diabolique d'un côté, angélique et spirituel de l'autre, en passant, bien sûr, par des phases situées entre ces deux pôles. Quoi qu'il en soit, il occupe une place importante dans la narration et dans le poème, et il a pour effet de causer la perte du personnage qui en fait l'expérience. Nous avons donc choisi de placer cette étude sous l'égide du fil conducteur « amour-extase », qui rapproche la plupart des auteurs mentionnés et qui amorce, chez Meddeb, celle que nous avons défini une « poétique de l'extase ». Le titre met donc en relief cette perspective, ainsi que l'importance du dialogue que Meddeb instaure avec les poètes anciens et médiévaux : dans ce contexte, l'intertextualité devient fondamentale pour expliquer les jeux de reprise et citation de l'écrivain tunisien.

Ainsi, nous aimerions parvenir, à travers cette étude, à définir et expliquer le procédé qui, chez Meddeb, lie « la mythologie occidentale à la poésie mystique orientale, à travers une série de réminiscences géographiques et de témoignages historiques »<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> J. Fontaine, *La littérature tunisienne contemporaine*, Paris, Editions du CNRS, 1990

## 1.1 L'intertextualité : définitions, théories, études.

Définir l'intertextualité de façon univoque n'est ni une tâche aisée ni le but de notre travail. Plusieurs ouvrages ont été en effet consacrés à cet aspect de la littérature, et cela avec des résultats différents qui ont engendré des théories variées. Afin de pouvoir définir l'intertextualité meddebienne, il faut consacrer une partie de notre étude aux définitions et aux analyses différentes qui ont eu pour but de cerner le phénomène intertextuel. Seulement après, nous serons en mesure de définir les particularités de l'expérience d'écriture meddebienne, et les procédés intertextuels qui se mettent en place dans l'œuvre de l'écrivain tunisien.

Chronologiquement, le premier essai critique sur l'intertextualité, qui définit la notion en tant que « permutation de textes », remonte à l'ouvrage de Julia Kristeva, *Séméiotikè*<sup>17</sup>.

Kristeva décrit le phénomène intertextuel en disant que « dans l'espace d'un texte plusieurs énoncés pris à d'autres textes se croisent et se neutralisent ».

Le texte est donc considéré par Kristeva comme un « lieu d'échange constant » entre des parties de textes qui vont à constituer un nouveau texte. L'identification de l'intertexte en tant que telle n'intéresse pas Kristeva, qui s'attache plutôt à étudier la dynamique textuelle, le processus créateur d'intertextualité. L'intertextualité est, pour elle, une « transposition », mot bien plus fort qu'imitation ou reproduction. Et, comme le texte opère pour Kristeva un travail de redistribution, il paraît être un intertexte dans son essence même.

Il faut préciser que Kristeva traduit par le mot « intertextualité » la notion de « dialogisme » inventée par Bakhtine, et qu'elle défend une conception du texte « comme système clos ». En d'autres termes, l'intertextualité permet de redéfinir l'objet du texte littéraire, qui n'est plus son auteur ou la société, mais la littérature même : comme le dit Rabau, « le dehors du texte est encore du texte »<sup>18</sup>, le texte pouvant être conçu comme le lieu d'une interaction qui place, à l'extérieur du texte, encore du texte.

Dans un ouvrage plus récent, Nathalie Piégay-Gros définit l'intertextualité comme le fait que « nul texte ne peut s'écrire indépendamment de ce qui a déjà été écrit et il porte, de manière

<sup>17</sup> J. Kristeva, *Séméiotikè, Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.

<sup>18</sup> S. Rabau, *L'intertextualité*, Paris, Flammarion, 2002.

plus ou moins visible, la trace et la mémoire d'un héritage et de la tradition »<sup>19</sup>. Le phénomène correspondrait donc au « fait que toute écriture se situe toujours parmi les œuvres qui la précèdent et qu'il n'est jamais possible de faire table rase de la littérature ».

Ces premières observations semblent tout à fait vraies pour Meddeb, pour qui la nécessité d'écrire sur les vestiges de ce qui a déjà été dit semble constituer un vrai crédo esthétique.

Mais pour revenir à l'effet provoqué par les théories de Kristeva, nous considérerons trois textes de Barthes écrit quelques années plus tard.

D'abord, avec son article paru dans l'*Encyclopaedia Universalis*, Barthes institutionnalise la notion d'intertextualité :

« Le texte redistribue la langue [...]. L'une des voies de cette déconstruction-reconstruction est de *permuter* des textes, des lambeaux de textes qui ont existé ou existent autour du texte considéré, et finalement en lui : tout texte est un intertexte ; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables : les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante ; tout texte est un tissu de citations révolues ».

Comme nous le voyons ici, l'intertextualité apparaît comme la condition même de l'existence d'un texte : qu'elle soit reconnaissable ou pas, elle nourrit le texte en permanence. La définition de texte comme un tissu montre bien à quel point le phénomène crée un réseau, dans la production littéraire, auquel nul texte n'échappe.

Dans *Le plaisir du texte*<sup>20</sup>, Barthes évoque ce réseau de références dans lequel le lecteur peut plonger en lisant un texte, en définissant l'inter-texte comme « le souvenir circulaire » et « l'impossibilité de vivre hors du texte infini ». L'emploi de l'adjectif « circulaire » est important, car il désigne la faculté des textes de s'influencer au-delà d'un axe temporel, ainsi que la définition d'« infini » contribue à donner une idée de la dimension hors du temps et de l'espace du texte. Barthes appuie aussi la théorie de Kristeva et du groupe de *Tel Quel*, d'après lequel le texte, nous l'avons vu, ne peut avoir en dehors de lui que du texte. Certes, Barthes admet que l'intertexte peut changer, qu'il est personnel, individuel, et que son interprétation peut muter d'un lecteur à l'autre. Comme le pense Meddeb, le lecteur peut, ou pas, relever la référence intertextuelle dans son œuvre, tout en sachant que la citation qui

<sup>19</sup> N. Piégay-Gros, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Nathan, 2002 (1<sup>ère</sup> édition Dunod, 1996).

<sup>20</sup> R. Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.

n'est pas perçue ne fait pas obstacle à la lecture. Sa perception n'étant pas obligatoire, elle change donc avec le lecteur, et elle n'est, par conséquent, pas univoque.

Barthes parle aussi d'un « contre-héros », un lecteur qui éprouverait du plaisir en lisant le texte, qui « accède à la jouissance par la cohabitation des langages ». Ce mélange de langages, si présent chez Meddeb, provoquerait donc un plaisir du texte, et « le texte de plaisir, c'est Babel heureuse ». Cette observation nous semble tout à fait incarner le souci meddebien lié à l'intertexte : qu'il soit reconnu ou pas, le texte inséré par citation ou allusion dans l'œuvre meddebienne veut évoquer une pluralité de langages, aussi bien langages poétiques qu'idiomes différents. Meddeb croit en l'universalité de son texte, car l'intertexte chez lui se veut partie intégrante de l'écriture, moteur permettant à l'acte d'écriture de se mettre en marche.

De plus, Barthes définit « texte de jouissance : celui qui met en état de perte, celui qui déconforte [...], fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques, du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, met en crise son rapport au langage ».

Encore une fois, Meddeb applique cette idée en déstabilisant son lecteur par le biais de repères incertains, de citations laissées sans auteur, de langues et alphabets mélangés. L'effet provoqué sur le lecteur est sûrement de choc, car le texte paraît, à une première lecture, comme un mélange hermétique de plusieurs références culturelles, auquel s'ajoute un sentiment d'impuissance vis-à-vis d'un langage novateur, qui défait la grammaire et le sens des phrases.

Barthes remarque finalement que les érudits arabes emploient l'expression « le corps certain » pour parler du texte. La métaphore est assurément actuelle chez Meddeb, puisqu'une grande partie de l'œuvre de cet écrivain met en place une métaphore du texte en tant que corps, lié souvent à l'extase et à la jouissance.

Dans le dernier essai que nous prenons ici en considération, Barthes décrit l'intertextualité de façon plus précise, en soulignant que le caractère intertextuel d'un texte n'est pas à confondre avec la question de son origine ; « rechercher les sources, les influences d'une œuvre, c'est satisfaire au mythe de la filiation »<sup>21</sup>.

Cette remarque nous paraît fondamentale dans la compréhension de l'œuvre meddebienne : en effet, l'apparat intertextuel chez Meddeb ne vise pas à identifier les sources de l'œuvre ;

---

<sup>21</sup> R. Barthes, « De l'œuvre au texte », in *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984.

le but de l'écrivain est de présenter une création originale à partir de mélanges, de vers ou phrases empruntés à d'autres auteurs. Le fait que ces auteurs soient chronologiquement antérieurs, ne prouve pas qu'il y ait filiation ; au contraire, Meddeb propose une œuvre originale, qui utilise l'intertexte de façon originale et qui n'associe pas cet intertexte à une source. L'intertextualité ne consiste donc pas en imitation, ni emprunt, ni filiation, c'est bien plus que cela. Il est évident que, sans la théorie de la « mort de l'auteur », l'œuvre littéraire n'aurait pas pu connaître l'autonomie qui lui permet aujourd'hui de vivre et d'exister par elle-même, et qui nous permet de considérer le texte dans toute sa force.

Roland Barthes dira par la suite, dans l'article « texte (théorie du) », que « le texte est une productivité », mettant l'accent sur le texte en tant qu'entité « théâtre même d'une production ». Le texte, inachevé, travaille toujours, continuellement, au contraire de l'œuvre qui, elle, est statique, achevée, fixée. Le texte, selon Barthes :

« déconstruit la langue de communication, de représentation ou d'expression [...] et reconstruit une autre langue ».

En cela aussi, Meddeb semble proche de la théorie barthesienne, à savoir que son texte est en évolution continue ; chaque nouvelle publication remet en question les mots utilisés dans les textes précédents, et une sorte de dialogue interne à l'œuvre de Meddeb s'instaure lorsque le langage est sans cesse déconstruit, retravaillé et recrée. L'interaction ne joue pas seulement sur le plan entre un texte et un autre, mais aussi entre texte et lecteur et texte et langue.

La théorie de l'intertextualité subit cependant une évolution considérable avec les réflexions de Genette. Dans *Palimpsestes*, il écrit :

« L'objet de la poétique n'est pas le texte, considéré dans sa singularité, [...] mais l'*architexte*, ou si l'on préfère l'architextualité du texte [...], c'est-à-dire l'ensemble des catégories générales, ou transcendantes dont relève chaque texte singulier. Je dirais plutôt aujourd'hui [...] que cet objet est la transtextualité, ou transcendance textuelle du texte, que je définissais [...] par « tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes »<sup>22</sup>.

Genette dépasse donc le concept d'architextualité, qui est inclus dans l'idée plus grande de transtextualité, et il désigne cinq sortes de relations transtextuelles, dont la première est l'intertextualité, définie par Kristeva. Nous voyons donc que le changement réside dans

---

<sup>22</sup> G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

l'inclusion du procédé intertextuel dans un groupe majeur défini « architextualité ». L'intertextualité, première sous-catégorie de l'architexte proposée par Genette, est définie comme « une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, [...] par la présence effective d'un texte dans un autre »<sup>23</sup>.

La définition, plutôt générale, comprend plusieurs formes d'intertextualité : la *citation* (avec ou sans guillemets), le *plagiat* (« emprunt non déclaré, mais encore littéral »), l'allusion (moins explicite et moins littérale, « énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable »). Le deuxième élément, la « paratextualité », est la « relation qu'une œuvre entretient avec son paratexte (titre, sous-titre, préfaces, postfaces, notes, avant-propos, illustrations) ». La troisième selon Genette est la « métatextualité », relation « qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer ». La cinquième catégorie, l'« architextualité » définie auparavant, est la plus abstraite, et enfin l'« hypertextualité », objet du livre, est définie comme le « relation unissant un texte B (hypertexte) à un texte antérieur A (son hypotexte), sur lequel il se greffe »<sup>24</sup>. B serait donc un texte dérivé, au second degré : « J'appelle donc hypertexte tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation simple » (transformation) « ou par transformation indirecte » (imitation).

Genette considère donc, de manière assez restrictive, que l'intertextualité est un élément, une relation transtextuelle parmi d'autres, la littérarité du texte dérivant d'un « ensemble de catégories générales ou transcendantes ». La classification des phénomènes intertextuels chez Genette tient compte de la nature de la relation entre un texte B « greffé » sur un texte A (imitation ou transformation de A) et son ton (ludique, satirique, sérieux).

Les catégories de Genette peuvent entretenir des relations entre elles, si bien qu'aucune n'est pure, mais fréquemment mélangée à une deuxième : par exemple, métatextualité et intertextualité interfèrent souvent. Genette ne s'intéresse cependant pas à l'objet « intertexte », mais à la nature de la relation intertextuelle.

Une autre théorie, celle de Michel Riffaterre, ajoute un degré d'ambiguïté aux théories intertextuelles. Riffaterre écrit :

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>24</sup> *Ibid.*, partie soulignée par l'auteur.

« L'intertexte est la perception, par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie ».

En mettant l'accent sur le lecteur, la définition rend impossible, voire inconcevable, une intertextualité qui ne serait pas perçue par le lecteur ; autrement dit, en mettant le lecteur au centre, l'intertextualité non reconnue par ce-dernier n'existe pas. Genette remarque que Riffaterre associe la « trace » intertextuelle au détail, et non pas à l'ensemble de l'œuvre, qui se trouve donc pénalisée si sa structure est, comme c'est le cas pour Meddeb, presque totalement intertextuelle. Les limites de la théorie de Riffaterre seraient ici celles qui définissent l'intertextualité par rapport à l'acte de lecture ; autrement dit, l'intertexte serait un effet de lecture, cette dernière définissant donc les opérations intertextuelles dans l'œuvre. Nous croyons que cela est faux pour Meddeb, car l'auteur ébauche à plusieurs reprises une définition d'intertexte qui ne tient pas toujours compte du lecteur. Au contraire, en donnant les références explicites de son intertexte dans ses paratextes, il montre bien qu'il n'attache pas au rôle du lecteur cette faculté de repérer le texte qui se cache sous son écriture. De plus, le texte meddebien est rempli de références intertextuelles qui peuvent passer inaperçues aux yeux du lecteur occidental, mais qui n'enlèvent pas au texte sa force expressive et l'originalité de son langage. Il est vrai que l'intertextualité peut être subjective, mais cela est valable autant pour le lecteur que pour l'écrivain qui opère le choix des textes à glisser dans son œuvre. C'est peut-être pour cette contradiction que Riffaterre est ensuite obligé à opérer une distinction entre l'intertextualité qu'il définit « aléatoire » et celle « obligatoire », la deuxième étant inévitable, pouvant être perçue par n'importe quel lecteur. Cette contrainte n'existe pas chez Meddeb, qui dit adresser ses textes à tous les lecteurs et qui refuse l'adjectif d'« hermétique ».

Bien que les théoriciens dont il est question jusqu'ici écrivent entre les années soixante et les années quatre-vingt, l'intertextualité est un phénomène qui a toujours existé en littérature. Comme nous le voyons dans les exemples de la littérature arabe et perse du Moyen Âge cités dans ce travail, les auteurs avaient déjà recours à la citation d'autres auteurs et de leurs ouvrages. Sohrawardi fait par exemple allusion à Avicenne dans l'incipit de son *Récit de l'exil occidental*, et la liste est bien longue. En réalité, ces pratiques, qui ont été longtemps identifiées avec l'emploi de sources, ne constituent pas des textes qui se développent à partir d'un texte d'origine ; ce sont déjà des fragments, des traces disséminées dans un texte nouveau, qui n'a pas forcément de *continuum* avec le texte évoqué.

L'intertextualité est donc une sorte de mémoire qui ne veut pas et ne cherche pas à faire la généalogie de l'œuvre.

Laurent Jenny dit que « l'intertexte parle une langue dont le vocabulaire est la somme des textes existants »<sup>25</sup> : cette définition nous aide à souligner le caractère de coprésence des intertextes, la métaphore du vocabulaire prouvant que l'intertexte et le texte qui le contient coexistent dans un même espace temporel, ce qui n'est pas le cas des sources.

Sophie Rabau adopte la métaphore de la « bibliothèque » imaginaire réunissant tous les textes qui entretiennent une relation entre eux :

« [L'intertextualité] engage à repenser notre mode de compréhension des textes littéraires, à envisager la littérature comme un espace ou un réseau, une bibliothèque si l'on veut, où chaque texte transforme les autres qui le modifient en retour »<sup>26</sup>.

L'image de la bibliothèque où les ouvrages coexistent et se côtoient est très intéressante, mais une autre remarque surgit en lisant Rabau : le sens du texte littéraire n'est plus à rechercher dans ses éléments intérieurs, comme l'auteur, les sources, mais « dans le rapport que les œuvres entretiennent entre elles ». Le point de vue de la critique change donc en l'espace de quelques années, en affirmant que l'interprétation du texte littéraire est à revoir, en privilégiant la perspective intertextuelle, qui conçoit la littérature comme un réseau de textes. Bien sûr, l'intertextualité ne reste qu'un moyen d'analyse parmi d'autres, et la critique contemporaine s'en détache peut-être déjà au profit d'une nouvelle théorie. Mais ce que nous voulons souligner ici, c'est l'importance de ce type d'interprétation pour l'œuvre de Meddeb, car il est vrai que l'auteur parsème ses textes de données intertextuelles et théorise la nécessité de lire ses ouvrages en tant que « Bibliothèque de Babel », pour reprendre une expression de Borges.

Le passage de Rabau que nous avons cité pose aussi un autre interrogatif : le lien intertextuel qui s'établit entre un texte A et un texte B qui lui est antérieur, peut-il être conçu aussi en sens inverse ? Autrement dit, si « chaque texte transforme les autres qui le modifient en

<sup>25</sup> L. Jenny, «La stratégie de la forme», in *Poétique*, n. 8, 1976. Ici, nous n'analysons pas toute la théorie de Jenny, car il donne une définition d'intertextualité assez restrictive. En effet, Jenny pense qu'il y a intertextualité seulement si le texte en retravaille un autre, en excluant ainsi les pratiques d'intertextualité « faibles » qui ne modifient en rien le texte. Nous croyons, au contraire, que même ces pratiques sont des éléments importants, spécialement pour la compréhension de l'intertextualité dans l'œuvre de Meddeb.

<sup>26</sup> S. Rabau, «Introduction», *L'intertextualité*, op. cit.

retour », alors non seulement le texte cité transforme le texte qui le cite, le contraire est aussi envisageable. Nous ne pourrions pas lire l'*Ulysse* de Joyce sans connaître l'*Odyssee* d'Homère, mais l'*Odyssee* se trouve à son tour transformée lorsqu'on la lit en tenant présent Joyce. Ce double échange des textes nous semble fondamental : car il nous amène à penser, comme Rabau, que tout texte « porte en puissance son futur »<sup>27</sup>. Autrement dit, le texte serait une entité en mouvement, qui contient déjà la fermentation créatrice d'autres textes. Dans la pensée de Meddeb, ce constat est important, puisque l'auteur dit « ramène[er] à soi » des œuvres anciennes en actualisant leurs récits :

« Ces poètes appartiennent aux morts avec qui je me trouve quotidiennement dans la nécessité de dialoguer ; ils sont mes contemporaines dans leur archaïsme même »<sup>28</sup>.

Comme nous le constatons, cet extrait parle de « dialogue » : d'un côté, donc, l'accent est mis sur le pouvoir des textes littéraires de créer un réseau qui les met en relation les uns avec les autres, la parole étant fondamentale dans ce processus d'échange ; de l'autre, le dialogue implique un double échange, donc, si le texte ancien apporte une contribution et un changement au texte actuel, le contraire est également vrai.

L'image de la bibliothèque intertextuelle se transforme, chez Umberto Eco<sup>29</sup>, en l'image d'un laboratoire intertextuel, lieu d'expérimentation où le dialogue des textes peut aboutir à des résultats originaux. C'est le cas de Meddeb, qui met en place des expérimentations linguistiques et grammaticales intéressantes, liées à la reprise de textes anciens : en le lisant, nous avons parfois l'impression que l'auteur joue avec le langage, car il invente des tournures et des structures grammaticales qui n'existent pas : cela est possible grâce à une réminiscence des textes en d'autres langues qui se greffent dans son discours. Les néologismes, ainsi que les ruptures de la syntaxe et de la grammaire, deviennent chez Meddeb des instruments intertextuels, visant à rappeler à la mémoire du lecteur le rythme d'une autre langue et la musicalité d'autres textes. Comme le dit Earl Miner, la « valeur des études interculturelles » est que « l'étrangeté du tout autre conduit à la découverte de liens profonds »<sup>30</sup>. Ces liens peuvent aussi bien toucher le langage du narrateur, ses choix grammaticaux, l'adoption de certains mots ayant un lien avec une autre culture et sa

---

<sup>27</sup> *Ibid.*

<sup>28</sup> A. Meddeb, « Errant et polygraphe », in *L'exil occidental*, Paris, Albin Michel, 2005.

<sup>29</sup> U. Eco, « Ironie intertextuelle et niveaux de lecture », in *De la littérature*, Grasset, 2003 (éd. origin. RCS, 2002).

<sup>30</sup> E. Miner, « Etudes comparées interculturelles », in *Le système littéraire*, sous la direction de M. Angenot, J. Bessière, D. Fokkema, E. Kushner, Paris, PUF, 1989.

littérature. À ce sujet, nous soulignons que, en relation avec une autre langue et une autre culture, même les pancartes et les inscriptions insérées dans un texte littéraire peuvent devenir des éléments intertextuels. Par exemple, « l'étrangeté » des inscriptions des tablettes de Sumer citées dans *Phantasia* évoque d'emblée un lien interculturel qui provoque d'abord le choc chez le lecteur, mais aussi la prise de conscience d'un « héritage », comme le définit Meddeb, littéraire et historique.

Il faut toutefois préciser que, bien que l'intertextualité se nourrisse d'altérité, aussi bien de textes que de langages, « toute hétérogénéité discursive ne signifie pas intertextualité »<sup>31</sup>. Le texte peut en effet englober des traces de discours et aussi leur parodie, ce qui ne révèle pas toujours une pratique intertextuelle. Nous devons donc faire une distinction entre intertexte et interdiscours<sup>32</sup>, ce dernier étant la « part de l'autre présente dans tout discours », le « fond discursif sur lequel vient se détacher toute énonciation »<sup>33</sup>.

L'intertexte, cette « force diffuse qui peut disséminer des traces plus ou moins insaisissables dans le texte »<sup>34</sup>, est donc tel lorsqu'un texte en récrit un autre, lorsque se met en place une œuvre de réécriture permanente qui transforme le texte de la tradition aussi bien que le texte nouveau. Un amalgame d'emprunts et d'originalité est nécessaire pour que le nouveau texte ainsi conçu ne soit pas une simple imitation. Nous avons cru repérer chez Meddeb une grande force créative : l'écrivain arrive, en effet, à insérer des passages intertextuels dans une œuvre qui voudrait englober tout discours littéraire du passé : la synthèse qui en dérive trouve des formulations originales, à la fois dans la syntaxe bouleversée et dans les nouveautés poétiques et narratives qui en dérivent. Nous verrons par la suite comment l'écrivain tunisien utilise l'intertextualité et quel est son but en opérant certains choix.

Il est intéressant de remarquer que le phénomène intertextuel est en évolution continue, changeant et pouvant intéresser à la fois des éléments thématiques ou linguistiques, ou encore culturels.

La réécriture peut arriver à constituer aussi une sorte de saturation de la littérature, un point où le texte ne pourrait plus rien dire sinon à travers d'autres textes. Mais en même temps,

---

<sup>31</sup> N. Piégay-Gros, *Introduction à l'intertextualité*, op. cit.

<sup>32</sup> Pour approfondir cette « double émergence », voir le volume de Donald Bruce, *De l'intertextualité à l'interdiscursivité*, Toronto, Paratexte, 1995.

<sup>33</sup> *Ibid.*

<sup>34</sup> *Ibid.*

l'intertexte peut aussi constituer un « jeu de différenciation et d'innovation » qui prend forme à partir d'un texte préexistant. Nous voyons donc que les possibilités d'interprétation du phénomène intertextuel sont nombreuses et souvent contradictoires, restrictives ou universelles, négatives ou positives. Quoi qu'il en soit, l'effet sur le lecteur est souvent contraire à l'indifférence, à condition que ce dernier reconnaisse le lien intertextuel. Louis Massignon parlait de cet effet à propos de la littérature arabe :

« M'écartant des délicatesses toutes profanes qui m'avaient d'abord charmé, certaines phrases m'attirèrent et me retinrent, par un accent, une force d'expression, non plus littéraire, mais supra-littéraire, une allusion instigatrice »<sup>35</sup>.

Avant même la formulation des théories intertextuelles, Massignon découvrait peut-être dans la poésie arabe des « allusions » à d'autres textes, il avait peut-être déjà conscience de cette relation entre un texte et un autre, qui provoque un souvenir de lecture, un souvenir du texte déjà connu, et qui met en acte chez le lecteur un processus inspirateur, instigateur, moteur de création. À ce propos, n'oublions pas que Massignon contribue à établir des textes nouveaux, qui sont certes des traductions, mais qui, à cause du passage d'une langue à une autre, évoquent d'autres références. En ce sens, nous croyons que Massignon peut être un des « passeurs de langue » cités par Jean-Marc Moura dans son ouvrage sur les littératures postcoloniales<sup>36</sup>. Comme Meddeb, en effet, le traducteur de textes littéraires se fait passeur, il transpose d'une langue à l'autre un poème ou un roman qui perd son essence d'origine au profit d'une nouvelle richesse qui lui est donnée par la langue de destination. L'expression de Moura fait référence en réalité non pas aux traducteurs, mais aux auteurs :

« L'auteur francophone est souvent un véritable passeur de langue dont la création maintient la tension entre deux (ou plus) idiomes et parfois même, dans le cas de l'interlangue, rompt la norme linguistique afin de se forger un langage propre »<sup>37</sup>.

L'« interlangue », concept élaboré par B. Ashcroft et K. Vogel, désigne « la langue qui se forme chez un apprenant d'une langue étrangère à mesure qu'il est confronté à des éléments de la langue-cible, sans pour autant qu'elle coïncide totalement avec cette langue-cible ». Il

<sup>35</sup> Massignon, *Opera Minora*, textes recueillies, classés et présentés par Y. Moubarac, tome II, éditions Dar el-Maaref, Beyrouth, 1963.

<sup>36</sup> Jean-Marc Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, PUF, 1999.

<sup>37</sup> *Ibid.*

s'agit d'une langue à part, qui appartient donc à ces auteurs situés entre deux cultures et deux systèmes linguistiques différents. Comme le remarque Moura dans l'extrait cité, l'auteur francophone brise parfois les normes linguistiques en créant un nouveau langage, qui appartient à lui seul.

Or, chez Meddeb ce phénomène est évident, car l'auteur, nous le verrons dans le chapitre consacré à la problématique linguistique, se place dans une dimension « entre-deux » systèmes linguistiques et culturels, faisant en sorte que la langue de son œuvre s'identifie, certes, avec le français, mais un français qui rompt avec la tradition grammaticale et littéraire. Il crée en ce sens une langue personnelle, des tournures qui lui sont propres et qui marquent son style par cette double appartenance<sup>38</sup>. Dans le cas de la traduction, il se passe presque la même chose, car l'auteur, confronté à un texte en langue arabe, à des poèmes dont il est impossible de restituer la rime et les figures, doit trouver des escamotages pour ne pas perdre, dans le « passage », la force expressive du texte. Par exemple, dans le fameux vers d'Imru' al-Ḳays « *Mikarrin mifarrin muqbilin mudbirin* »<sup>39</sup>, le « passeur de langue » Meddeb essaye de traduire en choisissant des allitérations qui ont pour but de garder l'impression musicale du vers. Cependant, la structure trilitère de la langue arabe, qui permet un équilibre parfait dans le choix de mots ayant la même structure, ne peut pas être respectée en français. Le traducteur, devant l'impossibilité de « transporter » pleinement les mots d'une rive à l'autre, se change donc en poète, opérant des choix dans son travail qui donnent au texte traduit la marque de son style. En ce sens, nous trouvons que la traduction peut être aussi un procédé intertextuel, car, en transformant un texte, le traducteur crée un texte fait en grande partie de bribes d'un autre texte. Meddeb traducteur et Meddeb auteur sont donc deux figures presque identiques, ou du moins, elles recouvrent un rôle différent avec un même but au sein de la création littéraire. L'hétérolinguisme qui caractérise cet auteur-traducteur devient ainsi une « source de dynamisme créatif »<sup>40</sup>.

Notre travail prendra donc en considération la définition des différents procédés intertextuels, pour voir ensuite quelle application en fait l'écrivain tunisien dans ses romans et dans ses poèmes.

<sup>38</sup> En ce sens nous croyons que la formule de Riffaterre s'applique à Meddeb: «chaque agrammaticalité dans un poème est un signe de grammaticalité ailleurs, le signe qu'elle appartient à un autre système », dans M. Riffaterre, *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, 1983.

<sup>39</sup> مكر مفر مقبل مدبر

<sup>40</sup> *Ibid.*

## 1.2 Pratiques intertextuelles

Nous avons vu, dans le chapitre précédent, que l'intertextualité sollicite la mémoire d'un autre texte, en modifiant ainsi le statut du texte nouveau et celui du texte auquel il fait référence. L'intertextualité, qui « compromet le caractère monolithique de la signification du texte littéraire »<sup>41</sup>, est donc un mouvement de réécriture permanente, qui évoque des textes anciens et qui permet au texte actuel d'indiquer en puissance ses possibilités futures.

Dans la pratique, l'intertextualité peut s'actualiser selon des modalités différentes, explicitement ou implicitement, suivant la modalité choisie. Nous verrons donc ici quelles sont les pratiques intertextuelles les plus courantes :

- CITATION : « Passage cité d'un auteur, d'un personnage célèbre »<sup>42</sup>. Elle est typographiquement facilement repérable, grâce à l'emploi de guillemets, des italiques, du caractère réduit ou du décalage typographique. Il s'agit de la figure emblématique de l'intertextualité, ayant le pouvoir de donner au texte un caractère fragmentaire et hétérogène. A. Compagnon définit la citation comme le « degré zéro de l'intertextualité »<sup>43</sup>. La citation peut être trompeuse car elle peut couper amputer des passages, elle peut donc donner lieu à des interprétations inexactes. De même, lorsqu'on considère une citation, il est important aussi de voir à quel moment elle est insérée dans le texte, quels sont son sens et sa fonction. Autrefois expression de l'*auctoritas*, elle est, dans les textes contemporains, plus riche de significations. Valéry Larbaud écrit à ce propos :

« Une citation bien choisie enrichit et éclaire le paragraphe où elle paraît comme un rayon de soleil enrichit un paysage »<sup>44</sup>.

- REFERENCE : c'est une forme intertextuelle explicite, mais elle n'expose pas le texte auquel elle renvoie. Elle établit une relation *in absentia*, en désignant souvent une parenté

<sup>41</sup> N. Piégay-Gros, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Nathan, 2002 (1<sup>ère</sup> édition Dunod, 1996).

<sup>42</sup> « Citation », *Dictionnaire Le Petit Robert*, SNL, 1979.

<sup>43</sup> A. Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.

<sup>44</sup> V. Larbaud, « Sous l'invocation de Saint Jérôme », *Technique*, Paris, Gallimard, 1946.

entre les textes, et elle suppose que le narrataire ait lu le texte dont il est question, et qui n'est pas cité.

- **PLAGIAT** : c'est une citation implicite, cachée, sans guillemets ni autres signes qui la distinguent du reste du texte. Le plagiat convoque un passage sans indiquer qu'il n'appartient pas à l'auteur qui écrit.

- **ALLUSION** : figure qui fait comprendre une chose sans la dire explicitement. Elle met en relation deux textes de manière implicite, et elle n'est pas littérale. Elle n'a pas forcément un caractère littéraire ; on peut faire allusion aussi à quelque chose qui n'est pas littéraire (histoire, mythologie), mais dans ce cas on sort alors du domaine intertextuel. L'allusion est une manière de rapporter à son discours une pensée très connue, familière. Il s'agit d'un renvoi indirect à un texte littéraire qui se base sur la mémoire du lecteur, c'est un clin d'œil au lecteur.

- **RECRITURE** : « action par laquelle un auteur écrit une nouvelle version de ses textes, et, par métonymie, cette version »<sup>45</sup>. Ce terme désigne aussi plus en général toute reprise d'une œuvre antérieure par un texte qui s'y réfère ou la transforme.

- **PARODIE** : c'est la transformation d'un texte qui conserve le style d'un texte premier tout en changeant son sujet et le vulgarisant. La parodie, sa naissance, son utilisation et sa théorisation ont été longuement traitées par Genette dans *Palimpsestes*.<sup>46</sup>

- **PASTICHE** : c'est l'imitation du style d'un autre auteur. De norme, il s'agit d'une action ludique, mais elle peut être sérieuse (on parle alors de « forgerie »).

Le lien intertextuel peut aussi bien être affiché à l'intérieur même du texte, ou dans son paratexte. En effet, nous verrons que Meddeb fait des allusions ou des références dans ses titres, dans ses postfaces et dans ses notes de bas de page

---

<sup>45</sup> N. Piégay-Gros, *Introduction à l'intertextualité*, op. cit.

<sup>46</sup> G. Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982. Nous ne nous attardons pas à reprendre la théorie de Genette, car Meddeb n'utilise presque pas, ou alors de façon assez marginale, cette forme intertextuelle.

### 1. 3 Présentation du corpus

Notre corpus est constitué d'ouvrages très différents, parcourant aussi bien les époques que les espaces géographiques. Pour organiser la bibliographie des œuvres, très riche à cause du sujet choisi, nous distinguerons les textes meddebiens des textes d'autres auteurs. La particularité de ces deux groupes d'ouvrages est d'abord linguistique : les textes de Meddeb sont tous écrits en français, ceux des auteurs avec lesquels nous dressons une comparaison sont en langue arabe ou persane. Une autre différence qui sépare ces œuvres est l'époque dans laquelle elles sont conçues : alors que Meddeb est contemporain, ses premiers textes remontant aux années 1970, les autres auteurs sont pour la plupart médiévaux, avec des exceptions constituées par les anciens (poètes préislamiques) et par certains écrivains plus proches de la modernité.

En ce qui concerne Meddeb, son œuvre connaît une grande ampleur d'arguments et de genres : nous sommes en effet confrontés à des romans, des essais, des poèmes, des articles. De manière générale, nous pourrions affirmer que deux tendances marquent l'œuvre meddebienne : la prédilection pour le genre narratif et la poésie du début des publications à l'année 2000 et la préférence quasi absolue pour l'essai tout au long des années 2000. Nous verrons cependant que les textes meddebiens échappent en général aux catégories figées, proposant des mélanges de plusieurs sortes de texte : ainsi, leur définition est loin d'être univoque et établie.

Le premier roman, publié en 1979, est *Talismano*. Organisé autour d'une structure centrale en trois chapitres encadrés par un prologue et un épilogue, le roman raconte l'errance du narrateur dans la ville de Tunis. Au sein du parcours qu'il suit, ce personnage opère des digressions qui constituent vraisemblablement des « traversée[s] de mémoire » : ainsi, le souvenir permet à la narration de se déplacer en un autre espace et un autre temps. Les pensées qui surgissent dans l'esprit du narrateur évoquent donc des lieux autres et elles se mélangent au moment présent, pendant lequel le personnage parcourt les quartiers de sa ville natale et assiste à la procession carnavalesque d'une idole assemblée à partir de morceaux de cadavres. La foule, en proie à une folie collective, acclame l'idole et semble vouloir mener une sorte de révolution, lorsque l'intervention des forces de l'ordre tue ou disperse les gens

en proie à l'hystérie. Le texte met déjà en avant les thèmes que nous retrouverons ensuite dans toute la production meddebienne : l'ici et l'ailleurs, la folie et l'hallucination comme éléments qui participent de l'écriture, l'intérêt pour la mystique et les religions anciennes, la vision créatrice, l'importance du corps et de la mort, ainsi que de l'élément féminin, l'écriture et la calligraphie. Le roman semble suivre un mouvement grâce aux titres de ses chapitres : en effet, le premier, « Retour prostitution », définit un déplacement : le deuxième, « Idole ghetto », décrit au contraire une scène ressemblant à une étape, une halte, le ghetto évoquant un quartier clôturé où il est difficile de rentrer et de sortir ; le troisième, « Procession », abandonne la situation statique et fait repartir le mouvement par le biais du cortège.

Comme dans le cas de *Talismano*, le titre du deuxième roman meddebien est, lui aussi, en langue étrangère, ce qui souligne l'intérêt que l'auteur porte à toutes les langues et à toutes les cultures. *Phantasia* s'ouvre avec une promenade parisienne, au fil de laquelle des sensations permettent au narrateur de convoquer ses souvenirs. L'alternance des pronoms, la multiplication du Je et des points de vue sont des constantes du roman. Le narrateur accomplit ainsi un voyage imaginaire dans la quête insatiable de soi-même et de son double, représenté à plusieurs reprises par le personnage féminin, Aya. Au fil des visions et de l'errance, la mémoire du narrateur évoque des auteurs et des textes, en insistant ainsi sur l'importance du procédé intertextuel dans la création. Roman pluriel et polyphonique, *Phantasia* exploite plusieurs langues et alphabets et permet à différentes civilisations de coexister. Le roman, écrit en une prose rythmée par le flux de conscience, est une synthèse de la théorie intertextuelle chez Meddeb : il établit en effet un dialogue entre plusieurs poètes et devient, en ce sens, un anti-Babel. Meddeb, « partout étranger », est un exilé qui considère l'héritage littéraire du monde entier comme sa patrie.

Huit ans après son premier roman, l'auteur tunisien publie le recueil poétique qui présente le plus explicitement une relation intertextuelle avec un poète arabe du Moyen Âge, Ibn 'Arabî. Dès le titre, en effet, le recueil s'inscrit dans le sillage akbarien, ce qui est confirmé par la postface. Les poèmes, LXI en tout, sont définies « stances » par le poète, et traitent des thèmes de l'amour, de l'errance, de la séparation, du voyage, de la douleur, de l'écriture, de l'extase. Véritable réécriture sous l'autorité du poète mystique du passé, le recueil se rapproche de manière très fidèle au *Tardjumân al-ashwâk*, dans ses images et les figures de rhétorique utilisées. L'influence créatrice du personnage féminin est mise en évidence, rapprochant ainsi les deux ouvrages à Dante. L'amour, décliné en toutes ses formes, est donc au centre du premier recueil poétique meddebien, ainsi que la préoccupation constante de

faire revivre la parole des poètes du passé. Entre union et séparation qui entraîne la recherche de l'absente, le poète suit les traces de la femme aimée et des textes anciens, pour arriver à une synthèse originale.

À partir du *Tombeau*, la production meddebienne se fait plus hétérogène grâce à un conte écrit sous forme d'une pièce théâtrale. *La gazelle et l'enfant* reprend un récit médiéval arabe et plusieurs autres textes qui parlent tous du mythe de l'homme solitaire vivant sur une île déserte. Dans le cadre du lieu isolé du reste du monde, le jeune homme est élevé par des animaux et arrive, en grandissant, à comprendre le système qui régit l'univers. Arrivé à se douter de l'existence d'un créateur, Hayy, le personnage principal, rencontre Acel, exilé du monde civilisé. La rencontre entre les deux hommes est l'élément qui introduit le langage dans la vie de Hayy : les deux jeunes pouvant enfin communiquer, ils décident d'accomplir ensemble un voyage vers le pays d'Acel. La pièce, qui s'organise en cinq séquences appelées « mouvements », est une importante expérimentation intertextuelle, car Meddeb y met en place toute une série de rappels et réminiscences à d'autres textes, aussi bien orientaux qu'européens, les faisant dialoguer entre eux.

Le recueil de tercets *Les 99 stations de Yale* décrit des rêves et des voyages en mélangeant mythes, figures religieuses et idées mystiques. L'exil est l'élément qui parcourt tout le recueil, en alternant les passages sur la quête amoureuse et le déplacement aux passages sur les pauses et les arrêts. Les courts poèmes décrivent en effet un personnage « nomade errant dans les continents », s'inscrivant dans la tradition soufie des poèmes-haltes. En s'arrêtant entre un déplacement et l'autre, entre deux passages, le poète compose des vers qui constituent dès le titre un hommage à Niffari, auteur du X<sup>e</sup> siècle. Autrement dit, chaque tercet est un point d'arrêt tout au long d'une errance entre deux lieux, mondes physiques aussi bien que spirituels. Le poète parle de lui-même à la troisième personne, ce qui le rend encore plus proche de la philosophie soufie consistant à voir soi-même comme un autre, comme se regardant dans un miroir. Les demeures visitées, aussi bien réelles (les villes évoquées) qu'imaginaires (l'enfer), sont autant de haltes qui permettent au poète de créer, en vue d'un nouveau départ pour une nouvelle destination.

Le récit *Blanches traverses du passé* livre au lecteur les souvenirs tunisiens d'un narrateur qui reconstitue des images entre espace intérieur et extérieur, d'une rive à l'autre de la Méditerranée. Les souvenirs, qui se mélangent aux rêves, aux visions et aux réflexions du narrateur, ont tous en commun le thème du blanc. La couleur blanche et ses connotations sont en effet le centre autour duquel s'organisent les idées. Ce texte n'échappe pas à la référence à la mystique soufi et il met en place d'importantes considérations sur l'écriture

comme souillure symbolique. Le blanc appelle donc tantôt le bien que le mal, la vie et la mort en même temps, il possède une portée négative et positive à la fois, que le texte s'applique à souligner en donnant des exemples sur le monde musulman.

Le texte publié en 1997, *Aya dans les villes*, souligne à nouveau l'importance, au sein de la poétique meddebienne, consacrée au phénomène intertextuel. Le long récit, qui n'est pas vraiment un roman mais plutôt un recueil de passages ayant en commun la figure féminine, est une évocation de plusieurs expériences de voyage et d'errance. Le narrateur, éternel voyageur et pèlerin, évoque des poètes anciens, des légendes coraniques et fait voyager ses pensées « d'une rive à l'autre ». Les différentes villes mentionnées décrivent toutes des lieux, réels ou imaginaires, où le narrateur s'est égaré par la pensée, à la recherche incessante du personnage féminin, Aya. Meddeb continue, à travers cet ouvrage, sa poétique de l'exil et de l'extase, en évoquant des références aux poètes arabes et persans du Moyen Âge.

Les années 2000 marquent un tournant dans la production meddebienne. En effet, mis à part le recueil poétique *Matière des oiseaux*, qui continue l'expérimentation intertextuelle de l'auteur, les autres publications s'intéressent de plus près à l'actualité sociale et politique. C'est l'époque où Meddeb écrit des essais ayant pour centre le débat sur l'Islam : islam malade, atteint par des interprétations intransigeantes qui l'ont rendu fermé à la modernité. La particularité de ces ouvrages est de continuer à évoquer des liens intertextuels entre les auteurs, élément qui rend forte l'argumentation et qui n'échappe pas à l'esthétique meddebienne. Mais ces écrits nous intéressent moins, car notre travail se concentre essentiellement sur la production narrative et poétique de l'auteur : par conséquent, notre corpus est formé pour la plupart de textes publiés jusqu'en 2001. En tout cas, nous avons tenu en grande considération les poèmes, les traductions, les interviews publiés après l'an 2000 dans les revues littéraires, car ces textes soulignent encore l'importance du lien intertextuel dans la production meddebienne.

Du côté meddebien, nous retrouvons donc une grande hétérogénéité de textes, ayant pour base commune la volonté de l'auteur d'exploiter les pratiques intertextuelles pour créer une nouvelle poétique, basée sur le thème de l'extase. En effet, si la forme d'écriture est variée, puisqu'elle traverse les genres et expérimente le mélange et l'hybridité, les mêmes thèmes reviennent avec insistance.

En ce qui concerne le corpus d'auteurs arabes et persans, nous avons regroupé des œuvres pour la plupart médiévales. En effet, à l'exclusion du Coran et des poètes

préislamiques, les auteurs se situent entre 714 (date de naissance de la mystique soufie Râbi'a) et 1390 (date de la mort du poète persan Hafez de Shirâz). Ainsi, appartenant à la première période nous trouvons, avec Râbi'a, Abû Nuwâs, Bistâmî et Ḥallâdj avant l'an 1000. Aux alentours de l'an 1000, Niffarî, Avicenne, al-Ghazâlî, et par la suite Ibn Ṭufayl, 'Aṭṭâr, Nezami, Suhrawardî et Ibn 'Arabî. Vers l'an 1200, nous trouvons les poètes et philosophes Ibn al-Fârîd et Ibn Sabin. Plus récents, enfin, Ibn Battuta et Hafez, morts respectivement en 1368 et 1390.

Les auteurs médiévaux ont tous en commun d'appartenir ou d'être entrés en contact avec le Taṣawwuf, mot qui dérive du verbe ṣ.w.f., qui indiquerait « celui qui porte des habits de laine ». L'étymologie du mot est en réalité assez controversée, mais ce courant mystique musulman reste la racine commune de ces philosophes cités par Meddeb. À travers l'ascèse, la prière et d'autres pratiques, les soufis ont développé une doctrine basée sur l'amour de Dieu et sur des connaissances ésotériques. La poésie était un des moyens d'expression privilégiés par les soufis, ainsi que le *dhikr*, la danse et le chant. L' Aimé ou l'Ami qui figure dans cette littérature représente Dieu, le poète cherchant à arriver à l'annihilation totale de son ego et à l'absorption en Dieu (*fanâ'*). Ainsi, l'amour prend des formes et acceptations différentes en littérature, car il peut être *ḥubb* (amour), *maḥabba* (amour mystique), *khilla* (amitié de Dieu), *'ishk* (désir, passion), *shawk* (désir ardent), *fanâ'* (anéantissement de l'égo dans la magnificence divine), *uns* (intimité avec Dieu), *hawâ* (amour-passion)<sup>47</sup>.

Nous avons choisi de mentionner tous ces poètes dans un même chapitre, pour plusieurs raisons. La première consiste à voir dans ces auteurs un intérêt et des formes d'expression communs ; en effet, ils parlent tous de mystique, d'extase ou de relation spéciale avec Dieu, à l'exception des poètes préislamiques. Ensuite, nous n'avons pas distingué les poètes arabes des persans, car à l'époque considérée cette division n'était pas vraiment importante, s'agissant souvent d'écrivains utilisant aussi bien la langue persane que l'arabe.

En dernier point, nous avons cru repérer chez tous ces auteurs un intérêt commun par rapport à Meddeb, à savoir le fait qu'ils sont mentionnés et cités dans son œuvre. Leur époque et leur écriture les rendent assez proches, étant tous intéressés, directement ou indirectement, par l'écriture mystique. Ainsi, si la production de ces auteurs est décrite dans les chapitres qui leur sont consacrés, nous pouvons souligner ce fil commun qui relie leurs ouvrages, à savoir les poèmes d'amour souvent adressés à Dieu, poèmes où Meddeb a cru reconnaître des traits ayant affaire à l'extase, qui intéressent encore aujourd'hui sa production littéraire.

<sup>47</sup> M. Chebel, *Encyclopédie de l'amour en Islam*, Tome I, A-I, Paris, Payot et Rivages, 2003.

#### 1.4 L'intertextualité chez Meddeb.

« L'écriture suppose toujours une mémoire des textes, qui témoigne à la fois de la continuité du moi et du passage du temps ».

De cette façon, Nathalie Piégay-Gros explique l'élément à la base de toute intertextualité : la mémoire, qui permet de préserver un souvenir dans le temps et de l'utiliser, consciemment ou pas, lorsqu'on écrit un texte. La mémoire peut devenir le moteur de l'œuvre, elle peut en être l'objet ou l'agent, si bien que la recherche du souvenir peut occuper une grande partie du roman ou du poème. Il suffit de penser à la *Recherche* de Proust ou aux poètes arabes d'époque préislamique. Ces derniers donnaient à la mémoire une place double : d'abord, ils célébraient dans leurs poèmes la gloire et l'honneur en bataille de leur tribu, en immortalisant ainsi les hauts faits de cette dernière dans la mémoire collective. De plus, ils commençaient leurs odes en observant des traces laissées dans le désert par le campement de la femme aimée. Dans un milieu nomade, une telle entrée en matière valorisait le culte de la trace, seul élément resté visible du passage d'une caravane. La mémoire avait donc déjà un rôle important dans la composition du poème, et la trace du passé assumait, en conséquence, une grande relevance.

Meddeb écrit à ce propos :

« La mémoire textuelle qui enregistre la notion de trace dédouble ce qu'elle porte ; soumise à un nouveau vécu et à une nouvelle vérité de l'espace-temps, elle se consume comme trace de la trace »<sup>48</sup>.

L'écrivain exprime ici une considération à propos de son œuvre : en effet, en évoquant la notion de trace, il se trouve confronté à une tradition qui créait la poésie avec ce culte de la trace. En d'autres mots, nous assistons à un enchâssement de thèmes : comme dans une mise en abyme, l'auteur du texte nouveau évoque, à travers un procédé intertextuel, le souvenir d'un texte ancien où le poète décrivait le souvenir de l'aimée qui surgissait grâce à la trace. La « trace de la trace » meddebienne réside donc dans cette double référence, dans un thème ancien qui faisait surgir une idée dans la mémoire, réemployée pour dire, dans une nouvelle époque, une nouvelle trace. Si autrefois la trace était celle d'un personnage, aujourd'hui elle devient trace d'un texte poétique, tout en tenant compte du fait que le poète contemporain

---

<sup>48</sup> A. Meddeb, *L'exil occidental*, Paris, Albin Michel, 2005, p. 11.

est, lui aussi « à la recherche » d'Aya. Double trace donc, sur les pas du personnage féminin et suivant celle du poète ancien.

Le sujet que nous abordons ici est largement présent dans l'œuvre meddebienne, la mémoire se trouvant condensée à travers la visite des lieux et produisant des intertextes. C'est le cas, par exemple, de *Talismano*, où le narrateur se retrouve « de plain pied médinant », allusion, à travers un néologisme, à l'action de se promener sans but dans la médina. Tout le roman se bâtit sur cette errance qui se situe à mi-chemin entre réalité et rêve, évoquant le souvenir de voyages en Italie, à Tunis, à Paris, au Maroc. Le souvenir de chaque lieu est donné par le narrateur à travers des passages qui se greffent sur la narration, et qui constituent autant de digressions du sujet narrant. Chaque ville évoque un souvenir, et le souvenir est souvent provoqué par une sensation, une odeur, un bruit, un peu comme la madeleine proustienne, ou encore par la lumière et l'obscurité. C'est ce qui arrive au narrateur d'*Aya dans les villes*, qui, en visitant la crypte d'Aaron, dit :

« Dans la pénombre basse marquée par la suie et l'odeur de la cire, je me remémore l'interprétation d'Ibn Arabi du Veau d'or »<sup>49</sup>.

Le souvenir peut donc se produire à cause d'une ou plusieurs sensations vécues pendant un déplacement. La mémoire met ainsi en route un souvenir intertextuel, une référence, l'acte de remémoration suivant ainsi la trace des poètes du passé.

Ce procédé d'écriture intertextuel rappelle d'une manière assez étonnante un texte de Chateaubriand, *Mémoires d'Outre tombe*<sup>50</sup>, où le narrateur traverse des lieux aussi bien imaginaires que réels et évoque continuellement, dans son récit, des titres ou des fragments d'œuvres d'autres auteurs. Les textes de Meddeb semblent être en relation étroite avec ce procédé, la mémoire et la tombe étant des éléments très présents dans son œuvre. On dirait que les auteurs tiennent à faire revivre une parole ancienne, menacée de mutisme, représentée métaphoriquement par la tombe. Ce texte ancien se réinscrit et revit dans un lieu, dans un « contexte physique ». En tant que cadre géographique, le lieu perd alors son importance : il devient un prétexte pour dresser un lien avec l'écriture, et il n'assume d'importance qu'en étant lié à cette écriture. Le texte des *Mémoires* et les textes de Meddeb, saturés de références, stimulent sans cesse la mémoire du lecteur à travers les références

<sup>49</sup> A. Meddeb, *Aya dans les villes*, Saint Clément-la-Rivière, Fata Morgana, 1999, p. 36.

<sup>50</sup> Chateaubriand, *Mémoires d'Outre-Tombe*, Paris, Gallimard, 1997.

intertextuelles, et même si le lecteur ne reconnaît pas à quel texte le narrateur fait référence, il ressent une sensation de changement dans le ton et le style, dû à la citation et à l'allusion. D'après Piégay-Gros : « Le texte convoqué [...] s'inscrit dans les *Mémoires* comme la signature d'un moi passé »<sup>51</sup>.

C'est donc le moi qui réunit et rassemble les différents textes :

« Autour de la conscience une du sujet peuvent converger les vestiges de textes [...] ; et c'est finalement dans l'espace de l'œuvre en train de s'écrire [...] qu'ils pourront être définitivement rassemblés »<sup>52</sup>.

Meddeb, comme Chateaubriand, associe en effet le texte évoqué par le procédé intertextuel au sujet qui parle, ces textes évoquant en lui des souvenirs ou des réflexions ; la conscience du narrateur est alors l'élément qui permet d'unifier le discours de *l'hic et nunc*, celui de l'« œuvre en train de s'écrire », avec les « vestiges des textes ». Le choix du mot « vestige » semble être, encore une fois, en relation avec les poètes préislamiques, dont les poèmes se formaient à partir des pleurs provoqués par la vision des vestiges du campement. Meddeb dit à ce propos :

« Ces poètes appartiennent aux morts avec qui je me trouve quotidiennement dans la nécessité de dialoguer ; ils sont mes contemporains dans leur archaïsme même : d'eux, j'ai appris le culte de la trace, laquelle reste muette [...]. Telle trace signale le déplacement et témoigne de l'absence »<sup>53</sup>.

Le besoin du poète moderne est donc celui d'instaurer un dialogue avec les poètes du passé, tout en étant conscient que la trace signale une absence, un objet perdu qui peut donc revivre par le texte, mais seulement en tant que fiction. La trace exprime en ce sens un déplacement, un départ par exemple, ou le passage du texte d'une rive à l'autre, aussi bien qu'une absence ; car en effet, l'auteur cité, qui fait partie des morts, dialogue en tant qu'interlocuteur passif, ne pouvant répondre au questionnement qu'à travers l'œuvre qui a déjà été écrite. Une telle œuvre ne pourra pas être changée par son auteur : au plus, comme nous l'avons vu pour les théories intertextuelles, le texte ancien peut se transformer grâce à l'utilisation que

<sup>51</sup> N. Piégay-Gros, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Nathan, 2002.

<sup>52</sup> *Ibid.*

<sup>53</sup> A. Meddeb, *L'exil occidental*, op. cit. , p. 9.

font de lui les nouveaux textes : ainsi, inséré, cité par un autre auteur, la lecture et l'interprétation de ce texte se transforment.

L'opposition entre contemporain et archaïque semble hanter l'imaginaire meddebien : en effet, le mot « archaïsme » est utilisé fréquemment, dans *Talismano* par exemple, où il apparaît à la page 20, puis aux pages 23, 38, 58, 62, 103, 114, 145, 219, 244. Cette insistance sur l'ancien s'explique à travers l'utilisation de l'intertextualité, puisque les textes appartenant à d'autres auteurs, aux anciens, constituent la base sur laquelle le texte meddebien peut se construire. Cela ne nous autorise pas à parler de sources, car il n'y a pas de filiation au sens stricte du terme : le texte ancien évoqué n'engendre pas l'œuvre de Meddeb, mais il en fait partie, il en constitue une composante nécessaire, sans laquelle la logique du texte se perdrait. Il est vrai que le texte archaïque engendre des réflexions au fil du roman ou du poème, mais il s'agit là d'un double échange, d'une sorte de jeu. Nathalie Piégay-Gros écrit à ce sujet :

« L'intertextualité fait *jouer* les œuvres entre elles, comme les pièces d'un mécanisme ; aiguillon de la lecture, elle fait se poser sur les œuvres un regard neuf »<sup>54</sup>.

Nous croyons que cette définition s'applique à Meddeb, car les œuvres dans son texte coexistent et dialoguent entre elles, il n'y a pas de chronologie définie qui fasse d'un texte A l'antécédent littéraire d'un texte B.

Dans « Errant et polygraphe », Meddeb ajoute une autre considération à ce que nous venons d'affirmer, c'est-à-dire que son texte s'implante sur une autre entité préexistante, car il se forme et s'écrit sur une « table mythique » :

« Telle est la double référence [celle du nomadisme et du soufisme] qui fonde la table mythique sur laquelle j'écris à mon tour mon dit poétique. [...] les dits immémoriaux constituant le palimpseste sur lequel j'ajoute dans un autre alphabet mon propre graphisme »<sup>55</sup>.

Le poète perçoit donc la littérature comme une table hors du temps sur laquelle chaque auteur apporte une écriture. Cette écriture, qui a un caractère oral puisqu'elle met noir sur blanc un « dit », peut être écrite en plusieurs alphabets, à signifier que l'intertextualité est

<sup>54</sup> N. Piégay-Gros, *Introduction à l'intertextualité*, op. cit.

<sup>55</sup> A. Meddeb, *L'exil occidental*, op. cit., p. 11.

possible aussi d'une langue à l'autre. Les dits des autres auteurs recouvrent la fonction d'un palimpseste, mot-clé qui désigne un « parchemin manuscrit dont on a effacé la première écriture pour pouvoir écrire un nouveau texte ». Dans cette définition, tirée du dictionnaire *Le Petit Robert* (2006), nous retrouvons le caractère archaïque de l'œuvre si cher à Meddeb, une écriture tracée à la main, composée en réalité par plusieurs écritures qui se superposent sur un même document commun. L'extrait cité nous montre donc que l'intertextualité meddebienne est un procédé de réécriture permanent, qui efface ce qui existait avant et retrace, sur le même support, un nouveau texte :

« C'est comme si le poème ne pouvait naître qu'à partir de ce qui n'est plus »<sup>56</sup>.

Cette nécessité de naître des ruines est d'autant plus forte que la renaissance peut être multiple. Un texte peut en effet être repris maintes fois : le récit de l'*Odyssée* en est un exemple valable. Pour Meddeb, cette nouvelle naissance continue et répétée a pour effet de rendre actuel l'archaïsme. En effet, en parlant de *La gazelle et l'enfant*, il affirme :

« Chaque fois que renaît cette fable, elle se plie aux préoccupations contemporaines »<sup>57</sup>.

La pièce, qui naît du récit avicennien de *Ḥayy bin Yaqẓân*, fait partie d'une chaîne où plusieurs auteurs ont repris et réélaboré le même texte, en adaptant la fable et son message à leur propre époque. Trouver un récit qui « parle » encore au lecteur d'aujourd'hui, en le modifiant d'après les goûts contemporains : voici le souci de l'auteur, qui écrit par ailleurs, à propos de Suhrawardî :

« l'actualisation du récit de Sohrawardi m'a apporté comme une illumination »<sup>58</sup>.

Le texte doit en effet, selon Meddeb, lui être adressé, contenir des éléments qui possèdent une signification encore aujourd'hui :

« Quand j'ai lu, il y a plus de vingt ans [...] le *Récit de l'exil occidental* (qui vient de paraître dans la traduction d'Henry Corbin), j'ai eu le sentiment que ce texte m'était personnellement adressé »<sup>59</sup>.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>57</sup> A. Meddeb, *La gazelle et l'enfant*, Paris, Actes Sud, 1992.

<sup>58</sup> A. Meddeb, *L'exil occidental*, op. cit., p. 84.

Après cette considération, la glose au récit sohrawardien continue à travers un exposé philologique sur le titre ; un vrai commentaire se met donc en place, précédé par une analyse des racines arabes qui disent l'exil. Ce sujet, qui est fondamental dans l'œuvre de Meddeb et dans celle de Suhrawardî, serait donc le lien qui unit les deux textes, qui les rapproche. Le questionnement de l'auteur devient alors le suivant :

« Comment ramener à soi ce récit qui illustre d'abord l'exil tel qu'il figure en toute gnose ? ».

L'interrogation posée ici exprime la possibilité qu'un texte soit ouvert, qu'il parle au lecteur, et bien plus que cela, à un lecteur-écrivain. L'expression « ramener à soi » exprime en effet la volonté de lire le texte en ayant pour but précis de le faire correspondre à sa propre expérience d'écrivain.

À ce stade, il nous faut donc retrouver la façon dont l'auteur opère cette récupération. Elle se trouve dans le texte « Matière du poème », où le narrateur dit :

« touchant au passage la matière qu'il [le poète] amasse pour l'introduire dans sa fabrique des signes, rencontrant aussi les signes déjà constitués et qui appartiennent à la mémoire des lieux et des langues, signes qu'il intègre à son propre registre pour les croiser avec ses propres signes ou pour les laisser agir à l'état sauvage »<sup>60</sup>.

Comme nous le voyons, le poète aborde une première fois le poème en tant que « matière » éparpillée, qu'il doit rassembler et reconstituer. Les pièces éparses, nécessaires à la création poétique, sont autant de « signes » qui peuvent appartenir à des pays et à des langues différents. Après le ramassage de ces signes, l'auteur les intègre à son propre univers poétique, et à ce moment-là s'offrent à lui deux alternatives : soit « croiser » les pièces rapportées avec son propre discours, en faisant un mélange de discours, soit les laisser à l'état brut, sans modifications et sans les mélanger à ses phrases. Nous croyons reconnaître, dans la première condition, la pratique intertextuelle de l'allusion, de la référence et du plagiat, et dans la deuxième, le cas de la citation.

Nous nous attacherons alors à considérer ces pratiques dans leur actualisation chez Meddeb, pour voir comment et à quel moment l'auteur fait des citations, des allusions, des

<sup>59</sup> *Ibid.*

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 148.

références à d'autres textes. En donnant des exemples, nous tâcherons de les expliquer, de montrer à quoi sert le passage intertextuel dans l'économie du texte et d'en analyser la portée.

Les références à d'autres textes sont nombreuses chez Meddeb, et elles ne concernent pas seulement les auteurs arabes et persans. Dans *L'exil occidental*, par exemple, sont mentionnés, sans citer le texte, le *West-östlicher Divan* de Goethe, *L'échelle sainte* de Jean Climaque, les livres bibliques (Apocalypse et Genèse). Une référence de type particulier est donnée dans *Phantasia*, lorsque le narrateur parle de sculptures ou d'œuvres d'art picturales ; il s'agit en effet de passages où, sans « citer l'œuvre » (ce qui signifierait mettre des illustrations), il parle de *L'extase de Sainte Thérèse* de Bernini et, entre autres, des *Noces de Roxane et Alexandre* peintes par Sodoma. Le Coran est également évoqué, ainsi que le poème d'Imru' al-Ḳays.

De manière générale, nous pouvons affirmer que la pratique intertextuelle la plus présente chez Meddeb est l'allusion ; renvoi indirect à un texte qui n'est ni explicite ni complet, l'allusion semble en effet contribuer plus à la création du texte poétique ou romanesque, grâce à sa capacité de se mélanger dans le texte, de s'insinuer en lui, en faisant un clin d'œil au lecteur. C'est le cas, par exemple, des phrases dantesques qui se glissent dans le roman *Phantasia* :

« *anime triste* » ;  
 « *occhi tardi e gravi* » ;  
 « *Come per acqua cupa cosa grave* » ;  
 « *e già iernotte fu la luna tonda* ».

Mais c'est le cas aussi de vers et de phrases appartenant à la tradition musulmane :

« *l'islam est né en exil, il finira en exil* », référence à un *ḥadīth* du Prophète ;  
 « *Plus vaste est la vision, plus étroits sont les mots* », vers de Niffarî.

Tous ces exemples sont trompeurs, car ils sont donnés, dans le texte, en italiques ; ils pourraient donc faire figure de citations, sauf que leur auteur et l'ouvrage qui les contient ne sont pas explicités.

Les allusions chez Meddeb peuvent aussi faire l'inverse : ne pas mentionner explicitement la phrase, mélangée dans le texte, mais évoquer juste le nom d'un auteur ou le titre d'un ouvrage : dans *Talismano*, par exemple, le narrateur répète le nom du poète mystique persan Rumi, sans donner ni citations ni titres de ses œuvres. Toujours dans *Talismano*, le personnage évoque un ouvrage d'Atṭâr appelé génériquement *Colloque*, que nous pouvons identifier comme étant le *Mantîk al-ṭayr*. Le passage qui contient cette allusion parle en effet d'oiseaux, de Sîmurgh et d'un voyage spirituel, mais le titre est amputé, nous ne le lisons pas en entier.

D'autres allusions sont faites, dans *L'exil occidental*, à Ibn al-Fârîḍ, Imru' al-Ḳays et Avicenne.

Les citations aussi occupent une place essentielle dans l'œuvre de Meddeb. Dans *Phantasia*, le narrateur cite énormément. Il recopie, par exemple, un vers de la mystique Râbi'a :

« Kaba, idole adorée sur terre, jamais Il n'y a pénétré et pourtant Il ne l'a point quittée »<sup>61</sup>.

En particulier, le roman possède une modalité de citation double, qui cite d'abord le texte dans sa langue originale, et par conséquent dans son alphabet, en traduisant ensuite le même passage en français. À la page 26, par exemple, le narrateur recopie une tablette de Sumer, en donnant le correspondant français tout de suite après :

« *L'homme exalte avec constance / la grandeur de son dieu / l'homme célèbre dans la sainteté / la parole de son dieu* »<sup>62</sup>.

De même, à la page 70, il recopie « la signature bilingue » arabe-chinois, vue dans une stèle conservée dans une mosquée, et il traduit en bas de la citation :

« *Gravé par Siao Tchang, de Tch'ang-ngan/ Grand Dieu ! pardonne à qui regarde et à qui lit et écoute et à qui a tracé et fixé ces caractères* ».

Le même système de double citation se retrouve à la page 146, où le personnage copie une inscription en hiéroglyphes, en ajoutant après :

<sup>61</sup> A. Meddeb, *Phantasia*, Paris, Sindbad, 1986, p. 28.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 26-27.

*« J'étais la totalité quand j'étais seul, / assis sur l'eau, dans la cécité. / Maintenant, je suis Rê dans sa glorieuse / apparition, quand il gouverne ce qu'il a créé ».*

À la page 150, la stèle d'une tombe écrite en arabe est recopiée et traduite :

*« O âme apaisée, / retourne à Ton Seigneur, satisfaite et agréée / et entre parmi mes serviteurs, / dans mon Jardin ».*

En dernier, une citation coranique gravée sur un polygone en céramique, à la page 169, retient l'attention du narrateur, qui, encore une fois, copie les versets en langue originale et en donne la traduction française :

*« Nous les introduirons dans des jardins où coulent les fleuves ; / ils y demeureront éternellement à jamais ; ils y trouveront des épouses pures, / et Nous les introduirons dans une ombre ombreuse ».*

Si nous nous attardons à citer tous ces passages, c'est parce qu'ils peuvent dévoiler des caractéristiques de la pratique intertextuelle telle que conçue par Meddeb. En effet, tous les passages cités mettent en scène un narrateur recopiant des inscriptions ; ces inscriptions sont vues lors d'une visite ou d'un voyage, et elles sont souvent liées à une tombe ou à un espace sacré (le cimetière, la tombe du pharaon, la mosquée). Chaque copie faite de l'inscription est en quelque sorte une renaissance qui est donnée à ce texte, une exhumation, comme le précise le narrateur :

*« L'argile cuite à la chaleur du jour repose dans une tombe de terre. Malgré le danger de l'effritement, je l'exhume à peine ébréchée ».*

Les citations sont des copies de ce qui est placé dans une tombe ou dans un lieu saint ; elles sont ici en relation avec la divinité, car, dans tous les exemples, il est question d'un dieu qui parle ou dont on parle. Le bilingue s'exprime dans la double citation par un double alphabet, ce qui rend avec plus de force l'idée d'une double écriture : copier et traduire, c'est faire passer deux fois le texte d'une rive à l'autre. Dans *Phantasia*, le narrateur explique aussi que :

« De langue à langue, la citation se trouble au profit de la réminiscence. Ainsi est déclarée périmée la quête de l'origine ».

Ce commentaire est important pour comprendre la citation en deux langues et en deux écritures, car dans le passage que constitue la traduction, la citation semble ne plus être telle, mais elle devient une sorte de « réminiscence » qui empêche le lecteur de chercher la source et l'origine du texte. Ce souvenir du texte se situe ainsi à mi-chemin entre le texte d'origine et le texte actuel, dans une situation intermédiaire qui rend la citation un peu différente par rapport à l'original.

Cependant, Meddeb adopte aussi la citation simple, comme c'est le cas dans *Talismano* : à la page 58, un vers très connu d'al-Ḥallâdj est cité à côté d'un passage de Suhrawardî. De même, à la page 90, le narrateur cite une invocation coranique, un vers de Dante apparaît à la page 207 et un long passage de *L'Épître sur la musique des Ikhwân al-ṣafâ'* est recopié à la page 181. À la différence du roman *Phantasia*, où la citation se fait surtout en caractères d'alphabets différents, *Talismano* fait une seule citation en langue arabe, insérée dans l'image du talisman à la page 137. Les citations de *Talismano* étant données en traduction, nous croyons que cette traduction comporte, elle aussi, un degré d'intertextualité, car elle fait partie des procédés intertextuels utilisés par Meddeb au sein de sa création littéraire.

Il faut rappeler à ce point de notre analyse que Meddeb n'est pas seulement un écrivain, mais aussi un traducteur. Il traduit, en effet, la *kaṣîda* du poète préislamique Imru' al-Ḳays, *Le récit de l'exil occidental* de Suhrawardî, plusieurs poèmes de Ḥallâdj, deux poèmes bachiques d'Abû Nuwâs, le roman *Saison de la migration vers le nord* du soudanais Tayeb Salih, en plus de vers éparpillés de savants musulmans, de poètes mystiques, du Coran et aussi d'auteurs occidentaux comme Dante ou Pascal. La traduction semble constituer pour lui une typologie de création littéraire, car, dans le passage d'un texte à l'autre, l'auteur emploie un langage poétique qui lui appartient, bien qu'appartenant aussi au texte original. À propos du poème d'Imru' al-Ḳays traduit, l'écrivain tunisien dit :

« Quant à moi, face à ces versions multiples, [...] entre parataxe (Berque) et vigilance classique (Larcher), je joue, dans une identification intense à ce qui constitue mon initiation poétique, au sortir de l'enfance, je joue la transmission au plus près de la scansion que propose l'original »<sup>63</sup>.

<sup>63</sup> A. Meddeb, *L'exil occidental*, op. cit., p. 25.

La fidélité au texte ne semble pas empêcher au poète-traducteur de s'identifier dans l'acte d'écriture du texte ancien. Ce passage de Meddeb est intéressant aussi pour un autre aspect : la citation, dans l'extrait et dans les lignes qui la précèdent, nomme d'autres traducteurs ayant transposé en une langue occidentale le poème préislamique. Ainsi, la traduction actuelle passe à travers les traductions latine de 1748, anglaise (par Jones) de 1782, allemande (par Hartmann) de 1801, et ensuite françaises, par Sylvestre de Sacy, Berque et Larcher. L'exercice de traduction tient compte donc de plusieurs versions en différentes langues, comme si le traducteur voulait établir un rapport d'intertextualité non seulement entre son texte et le poème original, mais aussi entre sa traduction et celles qui l'ont précédé, et parmi toutes ces traductions. L'auteur affirme en effet de « jouer la transmission », le mot transmission signifiant en réalité que le traducteur peut apporter au texte de subtiles modifications, dues à la mémoire qui fait parfois défaut, ou à la traduction qui ne rend pas toujours le même sens. Donc, en réalité, Meddeb affirme sa fidélité au texte, mais il ne peut s'empêcher de le changer, à cause de la nature même de l'exercice de traduction. Les versions européennes du poème d'Imru' al-Ḳays semblent jouer autant de rôles principaux dans la dernière version du poème, et, bien qu'absentes, l'allusion qui en est faite leur permet en quelque sorte de revivre.

La traduction étant donc conçue comme transposition, traversée qu'un texte opère d'une langue à l'autre, nous pouvons mieux comprendre l'intérêt que Meddeb porte au thème de la « migration des lettres entre les lieux et les langues »<sup>64</sup> :

« C'est dans la traversée et la migration, c'est dans l'entre-deux qu'elles instaurent que peuvent être actualisées les énergies [...] ici aussi, la forme et le sens se transforment, se métamorphosent »<sup>65</sup>.

Les textes sont aussi migrants que les êtres doués de vie, ils sont nomades à proprement parler, car ils peuvent voyager d'une rive à l'autre. Pendant cette migration-traversée, elles subissent des transformations de forme et de sens, car, influencée par de nouveaux éléments, la mémoire de l'œuvre devient une « trace de la trace » : enchâssement, dédoublement propre à l'acte d'effacement et de réécriture du parchemin. Il n'est pas étonnant d'ailleurs de

---

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 11.

retrouver cette idée de parchemin lorsque Meddeb parle, dans *Talismano*, de la traversée des textes :

« La créativité pure n'existe pas : le plus original des textes s'affirme répétition ou au moins inscription neuve s'incrétant dans un déjà-là, page précédemment écrite et sur laquelle on décide d'écrire sans effacer ce qui la précède, ce qui lui délivre raison d'être ».

La pratique du palimpseste ainsi décrite permet, à travers la métaphore, de saisir la portée de l'intertextualité chez l'auteur, son écriture se gravant sur une page qui a déjà été écrite. À l'inverse de la hantise de la page blanche, la page meddebienne est déjà remplie de signes avant même l'acte d'écrire, et ce texte premier, qui devrait être effacé par le dernier, ne disparaît pas tout à fait, il reste sous-jacent. On dirait presque que Meddeb traduit de la même façon qu'un conteur transmettant des contes et changeant parfois, lors de cette transmission devant un auditoire, des parties ou des mots, en transformant ainsi le texte original :

« N'est-il pas écriture qui, après la rhétorique du calligraphe, puise ses lois à chevaucher la voix du conte : autour des cercles, un conteur raconte à d'autres conteurs un conte que déjà tous les auditeurs connaissent ? »<sup>66</sup>.

Dans cette sorte de jeu intertextuel, où le conteur raconte une histoire déjà connue mais légèrement changée, le narrateur exprime l'origine orale de l'écriture littéraire ainsi que la chaîne de transmission de récits. Dans la tradition arabe et persane, en effet, l'enchâssement des récits, avec plusieurs conteurs, est une constante, qu'il s'agisse de récits profanes (*Les mille et une nuits* par exemple) ou religieux (la chaîne de transmission des *hadîths* du Prophète). Le jeu intertextuel perpétuel apparaît aussi chez Meddeb dans le mélange de « signes » venant d'ailleurs (d'autres langues et d'autres lieux) avec sa propre « matière poétique ». Dans « Errant et polygraphe », l'écrivain explique en effet pouvoir opérer des « croisements », comme un homme de science qui mélangerait des gènes pour créer de nouvelles créatures ou des espèces. Le poète est ensuite comparé à Prométhée volant le feu de la caverne aux dieux ; cette métaphore aurait donc pour but de montrer que tout poète vole une « chose lumineuse », une étincelle, une inspiration à un poète préexistant.

---

<sup>66</sup> A. Meddeb, *Talismano*, Paris, Sindbad, 1987, p. 124.

L'« illumination » que l'écrivain dit avoir prouvée en lisant Suhrawardî réside donc dans cette intuition que le poète moderne a pu emprunter à un poète du passé.

Une telle considération nous amène à considérer des exemples de macro-citation et de macro-référence chez Meddeb, c'est-à-dire des ouvrages qui auraient pris forme à partir d'une « illumination », d'une étincelle poétique, et qui se seraient développés presque entièrement dans le sillage du poète qui les a inspirés. C'est le cas, en effet, de deux recueils poétiques, *Les 99 stations de Yale* et *Tombeau d'Ibn Arabi*, ainsi que de la pièce *La gazelle et l'enfant*.

Ces trois ouvrages ont en commun d'explicitement une relation de parenté avec d'autres textes du passé grâce dans leur paratexte : en effet, dans les trois postfaces, ainsi que dans les titres des recueils poétiques, ces rapports intertextuels sont énoncés formellement, de façon à ce que le lecteur puisse repérer avec une grande précision de détails les références aux auteurs du passé.

Nous considérerons d'abord le cas de *La gazelle et l'enfant*, oratorio écrit comme un dialogue théâtral. Dans la postface à cette pièce, une sorte de correspondance est mise en place entre ce texte et d'autres textes appartenant au passé :

« La réapparition de Haye [...] forge un chaînon supplémentaire dans la longue descendance de ce personnage que rappelle Eugenio d'Ors dans *Du baroque*. Cette reprise doit l'essentiel de son énergie et de ses détails à la fiction philosophique intitulée *Haye ebn Yacdan*, écrite par l'Andalou Ebn Tofail, mort à Marrakech en 1185 »<sup>67</sup>.

L'œuvre est conçue ici comme le maillon d'une chaîne, chaque ouvrage constituant un anneau, un lien intermédiaire entre la maille précédente et celle successive. La filiation avec un autre texte semble dériver de la lecture d'un récit philosophique médiéval, ainsi que de l'interprétation qui en est donnée par un essai sur le baroque.

Mais le texte continue, et souligne d'avoir reconstitué une sorte d'arbre généalogique du récit :

« On pensait que c'est lui [Ebn Tofail] qui inventa la figure de cet homme seul dans une île déserte. Mais l'arabiste espagnol Emilio Garcia Gomez découvre [...] un conte arabe antérieur [...] qui serait la source et d'Ebn Tofail et de Gracián ».

<sup>67</sup> A. Meddeb, *La gazelle et l'enfant*, Postface, op. cit., p. 53.

Le narrateur découvre donc qu'un conte chronologiquement antérieur aurait mis en scène le premier l'histoire proposée dans la pièce. De plus, un autre essai, signé par l'arabiste espagnol, parle de cet ouvrage, le faisant donc connaître indirectement à l'auteur d'aujourd'hui. L'enchâssement est donc évident, ainsi que la caractéristique doublement intertextuelle de l'ouvrage, qui existe répétée en plusieurs versions (ici, trois si l'on tient compte de la pièce meddebienne), et aussi citée dans des travaux de philologie et de critique littéraire. Meddeb est conscient que reprendre ce récit, en le transformant, ravive un conte et tous les ouvrages qui ont eu affaire à ce conte : ses reprises, ses commentaires critiques, ses sources. L'écrivain évoque cette intertextualité évidente, il reprend l'essentiel du récit de l'homme autodidacte vivant sur une île déserte ; mais il admet, en même temps, avoir opéré des transformations qui le rendent plus adapté à l'époque contemporaine :

« J'ai voulu transmettre le sublime qui colore la fiction médiévale, sans succomber tout à fait à sa leçon. [...] La fidélité à certains détails est discrètement troublée par l'ironie que procurent la distance des siècles et les révolutions du savoir. Cette façon de maintenir le dialogue avec nos chers morts ne nous empêche pas de lézarder l'édifice abritant la certitude homogène et unique qu'engendre la connaissance mettant Dieu au centre »<sup>68</sup>.

Pour cette raison, la « pièce [...] n'ignore pas la tentation du débordement ». L'auteur se rend compte, en effet, que le dialogue qui s'instaure entre les œuvres n'est pas simple imitation, sa création est originale et se détache de son palimpseste, bien qu'elle fasse partie de la chaîne citée auparavant. Le texte de Meddeb constitue donc ici une grande citation de l'ouvrage d'Ibn Ṭufayl et du conte arabe précédent, tout en sachant que le sujet du récit évoque d'emblée tous les autres romans ayant pour sujet l'histoire d'un homme seul sur une île, comme c'est le cas, par exemple, du *Robinson* de Defoe.

Les recueils poétiques de Meddeb inspirent les mêmes considérations, même si leur cas est encore différent, car ils se présentent comme des ouvrages qui ne retracent pas seulement le contenu des textes anciens, s'agissant souvent d'un vrai plagiat.

Le cas du *Tombeau d'Ibn Arabi* est le plus évident. Le recueil poétique évoque déjà par son titre une correspondance intertextuelle avec l'œuvre du soufi, poète du Moyen Âge islamique ayant écrit, entre autres, le recueil *Tardjumân al-ashwâk* (« L'interprète des

---

<sup>68</sup> *Ibid.*

désirs »). Cette référence nous est donnée, comme c'était le cas pour la pièce théâtrale, dans la postface au recueil, où le poète explicite le titre du recueil akbarien. De plus, le titre, qui contient aussi le mot « tombeau », suggère aussi une référence à la tradition poétique occidentale, comme par exemple les *Tombeaux* de Baudelaire.

Mais nous pourrions dire davantage que la forme et la structure du recueil suggèrent la référence à Ibn 'Arabî : d'abord, parce que les poèmes de Meddeb sont définis comme « stances » par l'auteur, ce qui fait allusion à cette pratique poétique. Marina Polacco dit à ce sujet :

« Le poesie sono sempre intessute di parole altrui : dalla metrica alla selezione linguistica, alle forme retoriche. La lingua della poesia è fatta di parole già dette, e solo per questo può essere riconosciuta e distinta dalla lingua comune »<sup>69</sup>.

Parler de « stance » renvoie donc à une tradition poétique définie ainsi qu'à une forme d'expression bien précise qui fait distinguer le poème de la prose.

Ensuite, la référence à Ibn 'Arabî est présente parce que ces stances ressemblent de façon extraordinaire à celles du poète soufi, dans leurs contenus ainsi que dans les images et les métaphores utilisées. On dirait que le poète contemporain opère une libre traduction de l'ancien recueil, en s'en éloignant par moments, mais en utilisant aussi des tournures et des vers akbariens. Nous verrons dans les détails, dans le chapitre consacré à Ibn 'Arabî, que Meddeb calque certains poèmes sur la base des stances soufies, qu'il en fait un vrai plagiat, et qu'il insère dans les autres stances des allusions, des renvois aux poèmes du soufi. Par exemple, le personnage féminin évoqué dans tout le recueil est un double de la jeune Nidam d'Ibn 'Arabî :

« Aya [...] ranime la médiévale Nidam, la jeune persane, ainée de Béatrice, dont s'éprit Ibn Arabi, à la Mecque [...] et qui fut inspiratrice de son *Tarjoman al-Achwaq*, « L'interprète des ardents désirs », diwan dont certains motifs voyagent d'une rive à l'autre, traversant les siècles et les langues ».

Ce passage met toutefois en évidence le caractère non univoque des références intertextuelles : la jeune femme pourrait être, dans la logique du poète, aussi bien une nouvelle incarnation de la femme célébrée par Ibn 'Arabî que de la Béatrice de Dante. Il

<sup>69</sup> M. Polacco, *L'intertestualità*, Bari, Laterza, p. 58.

s'agit d'une mise en parallèle de l'œuvre meddebienne avec deux poètes médiévaux ayant tous les deux chanté l'amour pour une femme et pour Dieu. Le jeu intertextuel assume donc plusieurs degrés d'interprétation et il peut lier entre elles des œuvres ayant des caractéristiques communes.

Nous nous contenterons d'observer ici que le recueil meddebien, pris dans sa totalité, suggère une référence explicite à l'ensemble du recueil akbarien : il s'agit d'une sorte de maxi-citation qui concerne tout l'ensemble de l'ouvrage, modifié dans certains passages mais reconnaissable comme étant d'inspiration akbarienne.

De même, *Les 99 stations de Yale* sont accompagnées d'une postface expliquant quelles sont les références intertextuelles dans le texte. Le titre évoque le concept de « stations » tel que conçu par les mystiques soufis (*mawqif*) et rappelant aussi les étapes de la Passion christique :

« Mon intention est de proposer au lecteur de forcer la mémoire de sa langue et de garder présent à son esprit le rayonnement du terme soufi tel qu'il a été inventé par Niffari (X<sup>e</sup> siècle) et théorisé par Ibn Arabi (mort en 1240).

Ainsi aurais-je à fertiliser les legs d'une écriture venue d'une autre langue, l'arabe, qui oblige un Niffari [...] à se confronter à l'impossible » ;

« Dans la tradition soufie le mot *mawqif* [...] est associé à Niffari ; aussi ai-je voulu éclairer [...] la scène qui accueille sa parole millénaire toujours vivante ».

Comme nous le voyons dans ces extraits, l'insistance sur le mot « station » associe à son utilisation le souvenir des poètes soufi Niffari et Ibn 'Arabî. Encore une fois, comme c'était le cas pour *La gazelle et l'enfant*, l'ouvrage meddebien se place entre un texte purement poétique (Niffari) et la théorie ou la critique littéraire (Ibn 'Arabî). De ce point de vue, si le recueil poétique de Meddeb pourrait donc se situer à mi chemin entre théorie et pratique littéraire, il pourrait être alors, à travers l'écriture de poèmes, théorisation de la matière de ces derniers, une sorte d'hybridité dont nous parlerons dans les chapitres qui suivent. Nous nous bornons à indiquer ici que textes poétiques et théoriques semblent constituer, comme le dit Meddeb, « l'origine diverse des fils qui tissent les pièces du poème ». « La fermentation des textes » qui est provoquée par la pratique intertextuelle devient alors centrale dans le recueil, la fin de la postface évoquant une autre référence possible : il est question, en effet,

d'une allusion au poème *H* de Rimbaud, qui ouvre emblématiquement l'œuvre à d'autres correspondances possibles.

Les recueils poétiques et la pièce mentionnés seraient donc des macro-pratiques intertextuelles, citant les ouvrages anciens dans toute leur structure et dans leur paratexte.

Cependant, Meddeb utilise aussi d'autres techniques qui rapprochent son œuvre à celle d'un autre écrivain : nous le voyons, par exemple, dans *Phantasia*, lorsque le narrateur cite sa propre traduction de deux poèmes d'Abû Nuwâs.

Le premier est inséré dans la narration lorsque le personnage principal dit de rentrer dans un monde habité par la peinture. Le seul moyen de représenter cet univers pictural est de citer le texte du poète bachique. Les commentaires à ce poème sont les suivants :

« J'entre en moi et j'entends Abu Nuwas peindre la "Baigneuse" »<sup>70</sup> ;

« Ce tableau de genre dessine par le verbe une esquisse que le drame anime. Se déplace en poésie la réserve de l'image ».

Le premier constat du narrateur est que le poème arabe peint une scène à l'instar d'un tableau : le poème devient, par ses descriptions, un tableau.

Le deuxième constat est que la frontière entre poésie et image est tellement souple et floue que l'on peut facilement passer d'un côté à l'autre. La citation d'Abû Nuwâs est donc, dans l'économie romanesque, un moyen pour représenter la peinture et ses effets pendant la narration ; mise en abyme, puisque le narrateur trace le portrait d'un poème qui trace le portrait d'une femme.

Le narrateur dira par la suite :

« Comme la peinture, mon écrit quitte la ressemblance pour mieux imiter le sentiment et obtenir l'analogie de la musique et de la tragédie. Cela crée un spectacle neuf ».

Cette déclaration met en évidence que l'écriture de Meddeb se veut « picturale » : à travers la citation de textes picturaux comme le sien et d'images, il veut rendre cette impression immédiate que donnent les arts plastiques et la musique. Le narrateur revendique aussi

---

<sup>70</sup> A. Meddeb, *Phantasia*, op. cit., p. 46.

l'originalité de l'œuvre qui est en train de se faire à travers des bribes d'autres textes (le « spectacle neuf »), modèles qu'il ne renie pas pour autant.

Le deuxième poème d'Abû Nuwâs, cité en traduction et commenté, apparaît à la page 172. Ici, le narrateur insère un poème décrivant une scène érotique qui commence par une scène bachique ; l'esprit dionysiaque du tableau poétique sert à mieux représenter la scène qui suit, c'est-à-dire la rencontre amoureuse entre le narrateur et Aya. Encore une fois, la peinture sert de lien intertextuel entre deux textes, elle est leur raison d'être et elle explique la citation.

La citation n'est toutefois pas toujours l'instrument préféré de Meddeb, qui reconnaît, dans *Phantasia*, lui préférer la réminiscence, un acte de mémoire plus flou, moins précis, une sorte de souvenir de lecture qui ne tiendrait pas compte des « origines », des sources de l'œuvre. Le narrateur d'*Aya dans les villes* dit à ce propos que, jeune étudiant, il tenait l'apprentissage par cœur en horreur. Le souvenir d'enfance de la récitation coranique évoque l'observation qui suit :

« je garde de cette époque la conscience claire de ma répugnance à apprendre par cœur comme on dit, ma prédilection n'était pas pour la citation, mais pour la réminiscence, je voulais naturellement fabriquer ma propre lettre à partir de la lettre apprise ».

La pratique intertextuelle citée, la réminiscence, constitue une catégorie plus souple, moins contraignante par rapport aux catégories étudiées par Genette. L'allusion, le souvenir qui n'est pas explicite, semblent en effet s'accorder mieux à l'esthétique meddebienne :

« Je puise dans une nappe profonde les phrases que je retourne dans mon esprit avant de les transcrire selon un rythme éprouvé par la voix intérieure. »<sup>71</sup>.

La mémoire, « nappe profonde », apparaît ici comme le moteur de création, et comme elle peut faire défaut, nous en déduisons qu'elle s'accorde mieux à la référence et à l'allusion qu'à la citation.

Dans *Talismano*, ce concept lié à la mémoire est repris :

« Ainsi vont et viennent les souvenirs, multiplicité figée en un tableau fixe et que le mot veut brouiller, à décrire la littérature »<sup>72</sup>.

<sup>71</sup> A. Meddeb, *Phantasia*, op. cit, p. 164.

Dans cet exemple revient l'idée d'œuvre littéraire comme « tableau », dressant encore un lien avec la peinture. Les « fragments » intertextuels à l'intérieur du texte semblent rendre l'idée de multiplicité et d'accumulation dont il est question dans le passage. La référence continue à ces fragments donne stylistiquement une impression de dispersion, ou plutôt de coexistence d'une variété infinie de fragments. Pour cette raison, le repérage des citations et des allusions, ou de leur auteur, n'est pas fondamental, car c'est le texte ainsi produit qui est important ; sa musicalité interne est faite de ces parties fragmentaires, qui contribuent à créer son rythme. En effet, « l'écriture [...] reflète le désordre du corps [...] : elle est chaos qui précède le fiat »<sup>73</sup>. Le poète, en vrai « chirurgien du texte », assemble donc les parties en désordre pour donner vie à une nouvelle créature.

À ce propos, la métaphore de l'auteur en tant que démiurge, créateur d'un nouveau « corps », est particulièrement intéressante, car c'est autour de cette idée que se construit le chapitre consacré à l'idole dans *Talismano*. Le texte meddebien est en effet une métaphore de l'idole, « reconstitution anthropomorphe du mythe », être aux « organes saturés » entre eux, provenant tous d'un corps différent. Le corps de l'idole, « simulacre de culte », est constitué de mille fragments : tête de femme, yeux triples, oreilles grandes et poilues, dents d'or, seins doubles. Cette sorte de monstre est en réalité un double de l'œuvre romanesque, qui connaît de différentes origines, faite par une réunion de morceaux épars. La nouvelle créature ainsi obtenue est un nouveau corps fait avec le vieux : assemblé avec les organes des morts, elle constitue quand-même un être nouveau, indépendant de ses morceaux. Alors que l'idole a un aspect anthropomorphe, le texte meddebien a l'aspect d'autres textes qui ont vécu avant lui. Les attributs sexuels de l'idole sont exagérés (vagin agrandi et doubles seins) car, comme le texte, il possède une capacité extraordinaire d'engendrer, de créer, de donner la vie, à son tour, à une nouvelle instance.

Cet art de constituer un nouveau texte à partir de mélanges, d'assemblages intertextuels est décrit aussi par le narrateur de *Phantasia* :

« Vous mêlez les notes prises de visu aux réminiscences et aux souvenirs. Vous mélangez les techniques [...] Vous ne méprisez pas la digression. [...] Vous faites croiser les genres. Pour discriminer dans le magma, vous affinez l'art du montage. Vous nouez fil à fil la chaîne du

---

<sup>72</sup> A. Meddeb, *Talismano*, op. cit, p. 44.

<sup>73</sup> *Ibid.*

récit. [...] nourri par ses propres inventions comme par des fragments de traditions expatriées ».

*Aya dans les villes* répète cette généalogie multiple de l'œuvre :

« d'une rive à l'autre, [...] mille voix inventent la polyphonie, [...] les phrases se croisent, se chevauchent, les noms s'agitent, comme les dés dans le gobelet, les mots s'enchevêtrent et se démêlent, ils s'éteignent, se rallument »<sup>74</sup>.

L'intertexte pour Meddeb a aussi un caractère aléatoire, inconscient, il se lie à une dynamique involontaire qui fait parler des textes sans le vouloir :

« Je pense à un mot, et je dis, sans savoir, un autre mot, l'autre en moi a parlé, la vérité nous éclaire, moi et le tiers, mon double l'a proférée, j'étais dans une conscience épuisée, marchant, le corps évanescant, absent, me reconnaissant dans la marque de mes chaussures, sur le sable mouillé, ainsi me suis-je identifié à ma trace, dans la concurrence des traces, trace sur trace, tant d'inscriptions s'effacent, sur le registre des traces »<sup>75</sup>.

Dans ce passage, nous voyons que la réminiscence a un caractère automatique, spontané, fuyant la volonté du sujet qui parle. Nous retrouvons aussi le culte de la trace au centre de la poétique intertextuelle, dans le sens que le poète s'identifie, par sa pensée, aux traces effacées et faites renaître grâce au texte. De plus, le narrateur d'*Aya dans les villes* semble décrire la création littéraire comme une possession chamanique, faisant sortir son esprit de son corps et faisant parler un autre à sa place. On dirait que son esprit erre hors de son corps et que cette sorte de transe devient son inspiration.

« Les fragments épars de la mémoire » représentent donc les textes anciens dans lesquels le poète a besoin de puiser lorsqu'il écrit :

« malgré tout ce qui me sépare du poète arabe inaugural, ce parcours m'invite à partager avec lui la mélancolie du nostalgique, sentiment qui bruit dans mon cœur dès que je foule le sol du passé »<sup>76</sup>.

<sup>74</sup> A. Meddeb, *Aya dans les villes*, op. cit., p. 55.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 114.

Si la référence aux poètes du passé « n'est qu'une trace, elle-même fugitive »<sup>77</sup>, cette trace peut-elle être individuée par le lecteur ? Et quel rôle le lecteur doit donc assumer devant la lecture de cette œuvre constituée de fragments, faite de relations intertextuelles ?

Le roman *Talismano* semble répondre à cette interrogation :

« et le lecteur a à adopter l'attitude de ces auditeurs qui se confinent tout écoute ne cherchant pas à haleter derrière le déroulement déjà familier de l'histoire, mais à dépister l'originalité du geste qui ponctue les paroles, qui s'habille souffle propre, [...] à ne pas permettre une interprétation nouvelle qui, insidieusement, troublerait l'effet immuable de la transmission ».

Le lecteur aurait donc deux tâches principales, à savoir de se constituer public, à l'instar de l'auditoire qui écoutait les poèmes préislamiques, et de repérer l'originalité qui se cache en toute pratique intertextuelle, c'est-à-dire déceler le nouveau qui fait partie de l'œuvre.

Le lecteur est appelé en cause surtout dans le cas de l'autocitation, où l'auteur établit un lien intertextuel entre deux ou plusieurs textes de son œuvre. Meddeb adopte ce procédé assez fréquemment, en citant et en plagiant ce qu'il a déjà dit. Le lecteur a ainsi l'impression que l'auteur ne cesse de se réécrire, son œuvre étant en devenir et reprenant sans cesse des phrases ou des concepts centraux.

Par exemple, les mots « archaïsme », « trace » et « vision » reviennent régulièrement au fil de la narration de *Phantasia*, avec une insistance qui crée un effet de « déjà-vu » chez le lecteur. De plus, ces termes se retrouvent aussi dans *Tombeau d'Ibn Arabi*, dans *Talismano*, dans *L'exil occidental*, ce qui donne à l'œuvre une continuité et une identité facilement identifiables.

En répétant sans cesse certains mots, l'auteur met l'accent sur la corrélation de ses textes, sur la correspondance qui s'établit entre eux. Les ouvrages meddebiens entrent de cette façon dans l'univers majeur de l'œuvre, qui les englobe comme un grand tableau dont chaque texte constitue une partie.

L'autocitation pourrait être vue comme la trace de la modification du sujet, puisque Meddeb se cite lui-même à la fois pour confirmer et souligner ce qu'il a dit ailleurs et pour le changer ou nuancer légèrement. Par exemple, dans une réflexion poétique sur le désert, placée en guise d'introduction à sa traduction d'Imru' al-Ḳays, Meddeb fait une autocitation

---

<sup>77</sup> Expression de N. Piégay Gros.

à un de ses textes dans la note de bas de page<sup>78</sup>. Ou bien, dans *Aya dans les villes*, le narrateur explicite cette intertextualité interne, en disant :

« j'ai évoqué déjà la conquête du site qui semble avoir déterminé la construction d'une telle maison »<sup>79</sup>.

Un tel passage, qui fait référence à un autre texte écrit par l'auteur lui-même, n'est pas rare chez Meddeb. En effet, peu après, dans le même récit, nous retrouvons une observation sur le nom arabe du narrateur qui apparaît aussi dans *Talismano*. Il s'agit de l'étymologie du nom *muaddib* (مُعَدِّب), qui désignait «celui qui avait acquis la maîtrise jusqu'à être apte à transmettre cette science, tandis que dans le siècle le même nom contracté dans sa forme vulgaire (*middib*) se limite à distinguer le précepteur qui enseigne le Coran aux enfants»<sup>80</sup>. L'autocitation concerne donc des idées, reformulée d'une façon légèrement différente dans chaque texte, mais elle peut aussi bien évoquer à la mémoire du lecteur des titres d'ouvrages meddebiens :

« Le lendemain matin, je refais l'itinéraire de *Talismano* »<sup>81</sup>.

Cet exemple montre clairement que le narrateur établit une généalogie du texte, qui prend forme à partir d'un autre texte du même auteur.

Une autre modalité d'autocitation chez Meddeb est constituée par la réédition qu'il fait de ses textes. En effet, ses ouvrages ne sont pas seulement réédités, mais insérés dans des recueils différents : par exemple, l'ouvrage intitulé *Blanches traverses du passé* est un fragment constituant le recueil publié en 2005 *L'exil occidental*. De même, le premier poème de *Matière des oiseaux*, « La Chine à New York », est publié aussi dans la revue *Dédale* en tant que texte indépendant, séparé du recueil, ainsi que « Pays des palmes ». Le manifeste poétique meddebien, « Matière du poème », paraît une première fois en 2000 dans *Dédale*, et par la suite, en 2005, dans *L'exil occidental*.

Les exemples de ces reprises sont nombreux, qu'il s'agisse de fragments narratifs ou poétiques cités, du texte entier ou seulement de son titre cité. L'auteur semble vouloir, à

<sup>78</sup> A. Meddeb, *L'exil occidental*, op. cit., p. 48.

<sup>79</sup> A. Meddeb, *Aya dans les villes*, op. cit., p. 116.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 128.

<sup>81</sup> A. Meddeb, *Phantasia*, op. cit., p. 208.

travers cette insistance, refaire, redire, republier, dans le but d'insister sur les idées clés de son œuvre, comme si l'intertextualité interne était un moyen supplémentaire pour souligner des thèmes importants. L'auteur agit ici comme le poète préislamique, appartenant à une tradition orale qui lui imposait de se répéter sans cesse pour que son auditoire puisse le suivre. Meddeb se compare implicitement à l'« aède » (ce n'est pas par hasard que cette figure revient dans *Talismano*), narrateur oralement ses histoires et devant avoir recours à un procédé intertextuel d'autorépétition et d'autocitation pour que son auditoire puisse le suivre. Par conséquent, la théorie du lecteur-auditeur se trouve confirmée.

Toutes les pratiques intertextuelles évoquées ici ont la caractéristique de faire partie, par exclusion, de deux grandes sous-catégories : en effet, l'intertexte peut être explicite, comme dans le cas des citations, ou implicite, comme dans le cas des allusions ou du plagiat. Le caractère implicite pose évidemment le problème de l'individuation et de la reconnaissance de l'intertexte, car sous-entendre une référence signifie risquer qu'elle ne soit pas reconnue. En ce sens, Meddeb confirme la théorie de Riffaterre, d'après laquelle c'est le lecteur qui rend possible le jeu intertextuel. Les références peuvent être interprétées aussi de façon différentes, par rapport aux connaissances du lecteur : par exemple, le passage cité de *Talismano*, où le narrateur désigne ses narrataires comme des auditeurs, ainsi que son emploi du « vous » en s'adressant aux narrataires et de l'expression « fragments épars » pourrait évoquer, pour un lecteur italien, le fameux vers de Petrarca « Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono ». Ou encore, l'allusion aux « fidèles d'amour » pourrait évoquer au même lecteur la poésie amoureuse de Dante et Petrarca, alors qu'un lecteur oriental reconnaîtrait plutôt, dans cette formule, la poésie soufie. L'intertextualité implicite est donc plus incertaine, variée et difficile à cerner, car elle s'insère souvent de façon homogène dans le texte et brouille les références, ce qui rend son repérage compliqué.

Nous verrons, au fil des analyses qui suivront, que cette intertextualité implicite, *in absentia*, est très présente dans le texte meddebien, et qu'elle contribue à enrichir le jeu de références et la nature intertextuelle de l'œuvre. Par exemple, l'utilisation d'un mot comme « illumination » est un clin d'œil au « maître de l'*ishrâk* » Suhrawardî, ainsi que l'évocation d'une « coloquinte », d'une « gazelle » ou des « vestiges » renvoie à la *qasida* d'Imru' al-Ḳays.

Dans ce contexte, nous pourrions citer la phrase du narrateur de *Talismano* :

« Nous ne disons rien qui ne soit déjà brûlante vérité »<sup>82</sup>.

Le « processus de contamination textuelle » qui fait en sorte que les choses dites soient déjà des vérités est analysé par El Alami<sup>83</sup> d'une façon que nous n'avons pas encore abordée, mais qui nous semble intéressante.

D'après El Alami, l'esthétique romanesque de Meddeb est traversée par la pratique de la citation, qui brise par définition l'espace du texte et qui, mise en évidence à travers le changement du caractère typographique ou l'usage des guillemets, recouvre la fonction d'« illustration visuelle ». Autrement dit, elle prend la place d'une image au sein du texte, c'est une reprise photographique, dans le sens qu'elle illustre de manière presque picturale ce que le narrateur dit. La citation rentre ainsi dans une esthétique de « visualisation graphique » chère à Meddeb, car l'auteur n'hésite pas à exploiter, dans ses romans, différents alphabets, signes graphiques, images (comme celle qui reproduit l'enseigne des timbres ou du talisman). C'est comme s'il voulait donner un texte encore à sa phase primitive, à son stade initial, celui de brouillon, où le procédé d'élaboration du manuscrit est encore visible. El Alami appelle cela un « caractère d'illustration de la citation », et nous croyons que l'insistance sur le pouvoir graphique, pictural de la citation est juste, mais qu'il ne faut pas pour autant oublier l'importance du texte contenu dans les parties intertextuelles. En effet, le choix des mots et des vers n'appartient pas, chez Meddeb, à une casualité, mais il est, à l'inverse, le fruit d'une conception de l'œuvre pouvant englober en elle tout discours littéraire du passé. Ce travail archéologique d'appropriation d'un texte autrui est défini par El Alami un travail de « re-citer », mot déjà choisi par Corbin à propos d'Avicenne. Ce terme « signale un effet de double travail, celui de la citation, mais aussi celui de la répétition, de la réitération ».

Une dernière remarque s'impose : Meddeb considère la traduction comme une pratique intertextuelle à part entière, permettant à la fois de relier deux textes en apparence éloignés (à cause de la langue dans laquelle ils sont écrits) et de soumettre au lecteur un texte original, qui, par le biais de la transposition linguistique, acquiert un statut de nouvelle création.

---

<sup>82</sup> A. Meddeb, *Talismano*, op. cit. p. 26.

<sup>83</sup> Toutes les citations de ce paragraphe proviennent de l'ouvrage d'A. El Alami, *Métalangage et philosophie extatique*, Paris, L'Harmattan, 2000.

À ce propos, Meddeb écrit l'introduction à un ouvrage de l'orientaliste Antoine Galland<sup>84</sup> : en parlant de ses essais, de ses traductions, de ses dictionnaires, Meddeb définit l'action de cet érudit comme une « œuvre profuse et polymorphe », en considérant que même les traductions ouvrent un nouveau possible littéraire. Pour reprendre une expression de G. May, la traduction des *Mille et une nuits* est, par exemple, « un chef-d'œuvre invisible ». Meddeb, qui cite l'ouvrage de May<sup>85</sup>, semble être d'accord avec l'hypothèse de ce dernier, à savoir le passage de « la transmutation d'une traduction en une création ». Galland aurait eu le mérite de rassembler les textes appartenant à d'autres époques et d'autres civilisations, et sa démarche serait un trait créateur et original en littérature :

« Malgré la diversité des discours et des gens, des langues et des époques, [...] la démarche de Galland les rassemble dans un horizon de pensée que tracent le souci de l'autre et la meilleure façon de le connaître. [...] Pareille *stratégie de l'altérité* donne à ces textes l'élan de l'actualisation qui fait de leur auteur l'un de nos vifs contemporains »<sup>86</sup>.

Meddeb semble exprimer ici l'importance de la traduction en tant qu'ouvrage indépendant, œuvre d'art nouvelle qui n'entretient avec son texte premier que des rapports temporels. Dans un tel contexte, un glissement s'opère de la figure du traducteur à celle d'auteur. Citant Schwab, Meddeb soutient en effet que la traduction française d'un texte étranger appartient à la littérature française : le processus de traduction permet donc l'appropriation d'un texte par un contexte qui n'était pas le sien à l'origine. L'auteur tunisien exprime cette idée à plusieurs reprises, en traduisant Niffari, al Ḥallâdj, Bistami, Abû Nuwâs et beaucoup d'autres. Il semble vouloir dire que, de la même façon qu'il s'approprie de leurs textes en les citant dans ses fictions, il considère la traduction comme une pratique intertextuelle parmi d'autres, lui permettant de créer un texte nouveau. À ce propos, nous justifions ici notre choix d'opérer des comparaisons littéraires entre deux textes, dont l'original arabe ou persan est donné en traduction. Meddeb semble en effet considérer que la traduction d'un texte ne correspond pas tout à fait au texte premier, mais il privilégie cette version à l'édition originale, bien qu'il connaisse les deux textes, en arabe et en français. L'intérêt de l'auteur semble en effet résider dans le fait de s'approprier des traductions, et non pas des textes originaux : les seules exceptions sont faites pour des passages coraniques, pour des mots isolés en arabe et

---

<sup>84</sup> Meddeb, « La sagesse des Orientaux », préface à A. Galland, *Les paroles remarquables, les bons mots et les maximes des orientaux*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1999.

<sup>85</sup> G. May, *Les Mille et une nuits d'Antoine Galland ou le chef-d'œuvre invisible*, Paris, PUF, 1986.

<sup>86</sup> A. Meddeb, « La sagesse des Orientaux », op. cit., p. 6.

pour des inscriptions anciennes, données dans l'alphabet d'origine. Mais, nous le verrons, même lorsque Meddeb cite en langue originale, il fait suivre, la plupart des fois, sa citation par sa traduction, en soulignant, encore une fois, l'importance du nouveau texte obtenu par le passage d'une langue à l'autre.

À ce même sujet, Jean-Marc Moura parle d'un autre aspect qui intéresse Meddeb, la philologie. Il dit en effet que l'histoire littéraire postcoloniale est caractérisée par une philologie nouvelle, ayant « pour vocation de rendre des œuvres remarquables présentes à la conscience des contemporains »<sup>87</sup>.

Meddeb, dans l'utilisation des méthodes intertextuelles, se fait philologue, car il évoque des œuvres oubliées par ses contemporains, à la fois pour la distance spatiale et temporelle qui les caractérise.

À ce propos, l'activité de l'auteur écrivant les postfaces et les préfaces à ses propres œuvres et aux ouvrages qu'il traduit s'avère intéressante. L'activité paratextuelle de l'auteur est remarquable, car elle touche la plupart de ses ouvrages poétiques et narratifs. Nous aimerions ici mettre l'accent sur ce discours qui se veut instance de légitimation du texte littéraire et aveu explicite d'intertextualité. André-Patient Bokiba publiait il y a trois ans un essai sur le discours préfaciel dans les littératures africaines. Il y exprimait, à propos du discours préfaciel autographe, les considérations suivantes :

« Pour l'auteur, l'écriture d'une préface [...] est un acte d'autocritique lourd de conséquences, non seulement pour lui-même, mais encore pour le lecteur.

L'auteur décide, en écrivant sa préface, d'assumer la fonction paradoxale de lecteur de sa propre création. Ce faisant, il revendique la maîtrise herméneutique de son œuvre, mais reconnaît, à travers ce [*pré-*]addendum complémentaire, le caractère inachevé de sa création.

L'assistance d'une préface est implicitement un aveu : l'œuvre n'est pas assez parlante par elle-même »<sup>88</sup>.

Ce passage s'adapte tout à fait au cas de Meddeb : même si l'écrivain tunisien rédige plus volontiers des postfaces, le dispositif paratextuel lui sert, comme pour les auteurs africains, à avouer l'inachèvement de ses ouvrages. Cette condition non achevée est indispensable à l'existence de liens intertextuels : si l'œuvre était fermée sur elle-même, finie et inaccessible,

---

<sup>87</sup> J.-M. Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, PUF, 1999, chapitre « Les voies d'une philologie contemporaine ».

<sup>88</sup> A.-P. Bokiba, *Le paratexte dans la littérature africaine francophone. Léopold Sédar Senghor et Henri Lopes*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 82.

elle constituerait un univers parfait et suffisant à lui-même, sans avoir besoin de recourir au discours d'autres textes. De plus, nous verrons que l'assertion « l'œuvre n'est pas assez parlante par elle-même » est vraie : l'auteur tunisien ressent le besoin d'expliquer dans ses paratextes les démarches intertextuelles qu'il a utilisées, il se doit de les expliciter au lecteur. Ce faisant, l'auteur se fait lecteur d'une part, et il avoue la difficulté, voir l'hermétisme de son œuvre, d'autre part. L'auteur joue donc non seulement avec les textes, mais aussi avec leur lecture, en proposant son point de vue et son interprétation ; il désigne les jeux intertextuels lorsque ces derniers sont difficilement repérables, et cela en assumant souvent le statut de philologue dont parlait Moura<sup>89</sup>. Bokiba ajoute :

« Pour le lecteur, la préface institue, dans l'approche de l'œuvre, en raison même de ce double effet d'ouverture et de fermeture, une sorte de procès de circularité : le lecteur commence la lecture par la fin de l'écriture, il ouvre son expérience de lecture par la lecture d'une première expérience de lecture, celle de l'auteur, il entame une lecture par l'expérience d'un préconditionnement rétrospectif et critique de l'auteur et non par la saisie directe et libre de l'œuvre »<sup>90</sup>.

Le statut du lecteur chez Meddeb est, par conséquent, d'être lecteur d'un autre lecteur, devant interpréter des signes qui ont déjà été interprétés ; il s'agit d'une lecture au deuxième degré, qui se greffe sur celle de l'auteur. Bokiba poursuit ses remarques en disant encore :

« Si la préface-commentaire a la valeur d'une *captatio benevolentiae* [...] la préface-étude critique représente une forme supérieure de réception. Le statut du texte subit une métamorphose : la vanité de sa contingence distractive et ludique fait place à une meilleure cote de pérennité, garantie par la stabilité du discours scientifique qui le décrit. L'œuvre n'est plus seulement un objet à lire : elle est devenue un lieu d'engendrement d'une autre œuvre »<sup>91</sup>.

Nous ne sommes pas tout à fait d'accord sur l'identification établie par Bokiba entre une préface (ou une postface)-commentaire et une *captatio* ; dans le cas de Meddeb, la postface qui se propose de commenter ne cherche pas forcément le consensus du lecteur, ni son approbation. Mais il faut souligner que le paratexte meddebien se situe lui aussi, à la croisée

---

<sup>89</sup> Bien que le lecteur européen puisse se sentir éloigné de l'œuvre à cause d'une « distance géographique et culturelle », cette philologie moderne, que Moura définit comme « philologie contemporaine globale », permet de comprendre des romans, d'entourer la genèse de l'œuvre pour en éclairer la construction au lecteur.

<sup>90</sup> A.-P. Bokiba, *Le paratexte dans la littérature africaine francophone*, op. cit., p. 82.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 59.

des genres : les postfaces sont en effet souvent suspendues à mi-chemin entre le commentaire et la critique. Mélangeant les deux éléments, elles donnent des références sans être pour autant ni exactes ni complètes : c'est le cas des auteurs ou des titres, cités sans notes et sans en préciser la date de parution ni d'autres détails bibliographiques. En même temps, le paratexte meddebien parle au lecteur : il donne des références intertextuelles pouvant justifier des choix narratifs, des titres, des personnages. Nous croyons, comme le fait Bokiba, que ces postfaces changent la nature de l'ouvrage, car elles le rendent moins ludique aux yeux du lecteur, elles ne situent plus la fiction dans une prétendue originalité mais la placent dans un univers littéraire préexistant. Le lecteur de *La gazelle et l'enfant*, par exemple, aura du mal à ne pas songer aux personnages des auteurs médiévaux cités dans la postface, après avoir lu cette dernière. Cette fonction propre au paratexte lui permettant d'indiquer des liens intertextuels est décrite par Bokiba, qui écrit :

« le discours préfaciel valorise l'œuvre littéraire par rapport à un autre critère [...] : l'intertexte. Une œuvre ne vaut pas seulement par la qualité du sujet qui l'anime, elle s'impose également par le dialogue intertextuel qu'elle instaure. Intégrer d'autres textes ou s'intégrer à eux, mobiliser le concert intertextuel c'est, pour une œuvre, mériter la reconnaissance de l'institution intertextuelle. Le préfacier assume alors les fonctions d'un chef d'orchestre qui invoque le concert intertextuel pour permettre au nouveau texte de faire entendre sa singularité »<sup>92</sup>.

Nous voyons donc à quel point le paratexte se révèle important pour cerner et repérer les pratiques intertextuelles : la métaphore de l'auteur comme chef d'orchestre est, à notre avis, très réussie, car elle rend compte de la polyphonie des voix présentes lorsqu'on aborde un texte comme celui de Meddeb. Nous parlerons de cette polyphonie plus dans les détails : ici, nous nous limiterons à remarquer que l'intertextualité continue de s'actualiser dans les textes littéraires depuis ses premières théorisations jusqu'à nos jours.

Pour conclure, Meddeb semble s'approprier de toutes les formes intertextuelles, aussi bien implicites qu'explicites, pour donner une force nouvelle à son œuvre, dans le cadre d'une esthétique bien définie. Nous pourrions représenter la pratique intertextuelle de Meddeb à travers une image qu'il insère dans *Talismano*, c'est-à-dire celle des cercles décrits par la danse des derviches : ces cercles sont la trace d'autres cercles, forme emblématique de

---

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 64.

l'expérience d'écriture ; un « vertige de cercles », des mots qui reviennent sans cesse, des textes qui ne sont jamais nouveaux puisqu'ils sont le produit de tout ce qui a été dit avant, mais qui sont en même temps formes nouvelles, renouvelées à chaque fois qu'elles sont retracées.

## 1.5 Problèmes de définition des textes meddebiens.

La lecture de Meddeb n'apparaît pas comme une tâche aisée, elle est au contraire assez difficile. Les causes de cette difficulté sont nombreuses : d'abord, l'abondante utilisation de langues étrangères et les nombreuses références à la culture arabo-persane rendent les textes meddebiens coriaces et épineux pour un lecteur moyen. Pris par la sensation de ne pas comprendre le texte, le lecteur doit se confronter aussi à un usage non conventionnel des structures syntaxiques, à une phrase bouleversée qui a le pouvoir de déstabiliser son récepteur. L'hermétisme du discours est aggravé, nous l'avons vu, par le mélange de pratiques intertextuelles, qui contribuent à rendre le texte obscur, presque diabolique. Nadia Ghalem définit la phrase meddebienne comme étant l'expression d'une « écriture du désordre »<sup>93</sup>, ce à quoi s'ajoute un discours métalinguistique et métaromanesque participant à la confusion. La complication s'étend aussi à la définition des textes meddebiens : en effet, se situant au croisement entre plusieurs genres et plusieurs langues, mélangeant les styles et brouillant les références, ces textes peuvent difficilement être encadrés et définis. Lorsque le lecteur croit reconnaître une forme précise de genre en relation à un texte, il est souvent trompé par un paratexte qui ne correspond pas au texte même.

Nous nous attacherons ici à donner quelques exemples.

*Talismano* et *Phantasia*, publiés aux éditions Sindbad, présentent en couverture le sous-titre de « roman ». Ce besoin d'explicitier la catégorie littéraire d'appartenance du texte montre que l'indication n'est ni superflue ni facultative. En effet, si nous lisons les deux « romans », nous voyons qu'ils ne correspondent pas tout à fait à la définition du genre romanesque, quoi que cette dernière ne soit ni établie définitivement ni univoque. La définition de roman apparaît en effet presque impossible et restrictive par rapport à la grande variété de textes et d'expériences romanesques ayant existé. Jean Cabrès essaye d'en donner une :

« En apparence, une œuvre romanesque est un discours suivi. En fait, un roman est une forme littéraire construite à partir d'une réalité elle-même structurée, ou du moins que le romancier perçoit comme organisée. Un groupe social, un problème ou un cas psychologique, un

<sup>93</sup> *Introduction aux littératures francophones : Afrique, Caraïbe, Maghreb*, sous la direction de Christiane Ndiaye, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2004, p. 238.

événement historique, un fait divers, une biographie peuvent être les matrices d'une œuvre de fiction »<sup>94</sup>.

Comme nous le voyons, Meddeb ne rentre pas pleinement dans cette définition, même s'il n'en est pas exclu. Cabrès lui-même reconnaît l'impossibilité de rendre uniforme la théorisation du roman, vu le grand nombre des idées du roman et des romans existants. Les formes romanesques sont donc multiples, celle de Meddeb se rapprochant surtout de la tradition symboliste de l'« Œuvre totale », soucieuse d'aller au-delà des frontières entre les genres, touchant même les autres arts, comme la musique. Meddeb n'est cependant pas un symboliste, il dépasse la théorie de Mallarmé, tout en l'appliquant par moments, et acquiert donc une position nouvelle et personnelle. *Talismano* et *Phantasia* sont donc des romans qui ne sont pas des romans, assertion paradoxale qui tient compte de cette difficulté de définir le texte meddebien. Nous pourrions les définir comme des « récits poétiques », d'après la théorie de Jean-Yves Tadié :

« Tout récit est une relation d'évènements, que l'on raconte et l'on relie. [...] Il y a « du » récit dans tous les genres littéraires, et sans doute dans toutes les formes d'expression. [...]

Le récit poétique en prose est la forme du récit qui emprunte au poème ses moyens d'action et ses effets, si bien que son analyse doit tenir compte à la fois des techniques de description du roman et de celles du poème : le récit poétique est un phénomène de transition entre le roman et le poème.

[...] nous trouverons, dans le récit poétique, un système d'échos, de reprises, de contrastes qui sont l'équivalent, à grande échelle, des assonances, des allitérations, des rimes : ce qui n'implique, ni n'élimine, la recherche des phrases musicales »<sup>95</sup>.

À première vue, en effet, Meddeb écrit des romans dont le style, les figures et le langage rappellent la poésie, la métaphore et la métonymie ayant une place privilégiée dans son discours.

Les caractéristiques d'un récit poétique sont donc d'être un hybride entre deux genres, son but étant de se mettre « au service d'une quête, celle d'instant privilégiés, qui va de l'attente [...] à la rencontre ».

<sup>94</sup> J. Cabrès, «Roman, typologie du», in *Genres et notions littéraires*, préface de François Nourissier, Paris, Albin Michel, Encyclopædia Universalis, 1997.

<sup>95</sup> Jean-Yves Tadié, *Le récit poétique*, Paris, Gallimard, 1994.

Cette observation est valable pour Meddeb aussi, qui privilégie la narration de fragments, d'instantanés reliés entre eux par la conscience du narrateur, personnage qui entreprend toujours la recherche de plusieurs éléments (quête de la femme, de l'identité, de dieu...). La narration fragmentaire est un élément typique du récit poétique :

« Le déroulement brisé du récit poétique tire sa force d'utiliser les pouvoirs de la répétition, habitude du temps, depuis les mots ou les phrases clés jusqu'aux images et aux événements, le déroulement de la narration est un enroulement. L'image du cercle, de la structure circulaire serait imposée par nombre de ces textes depuis Proust si nous ne savions déjà par la musique que le thème revient toujours autre : le temps est soumis à une dialectique du même et de l'autre ; phrase identique, moment identique sont toujours différents parce qu'ils sont placés en un autre lieu du texte et chargés de tout ce qui précède »<sup>96</sup>.

Ce passage de Tadié explique la raison des répétitions incessantes faisant partie de la narration meddebienne, qui, nous l'avons vu, se cite elle-même, en mettant ainsi en place un procédé autoréférentiel. De plus, le retour incessant de phrases, d'images et de personnages rend circulaire la structure de l'œuvre, et la répétition se fait autre, par effet du temps et du changement des références. Meddeb joue sur cette alternance de l'identité répétée dans un autre contexte, et donc transformée. A ce propos, Tadié ajoute davantage que :

« les images sont toujours insuffisantes, et il n'y en a jamais assez. D'où l'emballement rhétorique de nombreux récits poétiques, où l'avalanche d'images accable l'objet qu'il s'agissait au départ de décrire. Ou bien les images se multiplient d'un même objet, ou bien elles finissent -c'est la métaphore filée-par tisser une description dans la description, un récit dans le récit »<sup>97</sup>.

La multiplication d'images et de descriptions est un trait commun à *Phantasia* et *Talismano*, où l'objet est surreprésenté par une abondance d'images, ou par un enchâssement du récit à travers une mise en abyme.

La narration ainsi enrichie ne peut plus suivre un ordre temporel linéaire :

---

<sup>96</sup> *Ibid.*

<sup>97</sup> *Ibid.*

« L'espace morcelé appelle un temps discontinu. [...] [...] la chronologie du monde, notre chronologie, n'ordonne pas le temps du récit poétique. [...] l'ordre véritable, image du temps, est celui du discours, et le discours du récit poétique suggère la discontinuité »<sup>98</sup>.

Autrement dit, le temps devient raconté, composé par des rythmes qui sont des « systèmes d'instant »<sup>99</sup>.

Si le récit est donc composé de fragments temporels discontinus, sa structure même « est aussi poétique, verticale, isotopique : des phrases, des segments ou chapitres et, finalement, le récit tout entier ont une pluralité de significations superposées ; de plus, ces segments [...] se font écho »<sup>100</sup>.

L'intermittence des bribes du discours fait donc en sorte que les fragments se superposent, se répètent, et qu'ils se fassent « écho » ; en cela réside l'intertextualité meddebienne, composée, nous l'avons vu, de « morceaux épars » qui reviennent plusieurs fois et provoquent une résonance entre un texte et l'autre ou entre une partie et l'autre du même texte.

Une autre caractéristique individuée par Tadié semble être la relation entre récit poétique et mythe, le premier étant « une machine à reproduire des sens cachés », comme c'est le cas pour les romans meddebiens :

« Ou bien le récit poétique est tout entier mythique, ou bien il intègre des mythes, sous forme de récits enchâssés, ou bien la présence du mythe est souterraine »<sup>101</sup>.

Dans ce passage, Tadié, faisant référence à la définition de mythe donnée par Mircea Eliade, souligne que la présence mythique dans un récit poétique est inévitable. Chez Meddeb, cet élément n'est pas si évident, mais il est vrai qu'en faisant référence à l'idole, aux histoires religieuses et à certains personnages anciens nous retrouvons des traces de discours mythique.

En conclusion, Tadié offre un résumé de sa théorie :

« Le récit poétique témoigne, sous la forme banale du roman, de l'ambition la plus haute de la littérature, entre le mythe, qui se souvient de l'origine, et la prophétie, qui parle au nom de l'absolu, révèle ce qui est caché, annonce le futur »<sup>102</sup>.

<sup>98</sup> *Ibid.*

<sup>99</sup> Définition de G. Bachelard.

<sup>100</sup> J.-Y. Tadié, *Le récit poétique*, op. cit.

<sup>101</sup> *Ibid.*

Les romans de Meddeb suivent cette perspective : sous la forme romanesque, ce sont en réalité des récits qui se situent dans le temps ancestral du mythe et de la révélation prophétique, l'écrivain assumant donc le rôle de voyant, illuminé par cette connaissance surnaturelle.

Si nous considérons maintenant les autres textes meddebiens, nous verrons que le problème de définition est une constante et qu'il intéresse toute la production de l'écrivain tunisien.

En effet, l'auteur se soucie d'ajouter une postface aux deux recueils poétiques *Les 99 stations de Yale* et *Tombeau d'Ibn Arabi*, de même qu'après la pièce *La gazelle et l'enfant* ; dans ces parties paratextuelles, en plus de sa volonté d'indiquer explicitement les textes auxquels il fait référence dans ses poèmes, il indique aussi le genre littéraire auquel son texte appartient :

« Chaque tercet se concentre à saisir le point de vérité qui scintille sur la ligne tracée le long de mon errance. Telle serait la pause entre deux états »<sup>103</sup> ;

« Ces LXI stances ont été écrites entre Paris et Tunis, [...] Ibn Arabi [...] son *Tarjoman al Achwaq*, *L'interprète des ardents désirs*, divan »<sup>104</sup> ;

« La réapparition de Haye, dans cette forme dialoguée et en langue française, [...]. Cette pièce écrite comme un oratorio est à lire, à entendre, à voir »<sup>105</sup>.

Dans le premier cas, le poète définit ses poèmes comme des « tercets » ; dans la deuxième citation, comme des « stances » ; dans le troisième passage, il est question d'un « oratorio ». Les deux premiers mots traduisent des formes poétiques bien précises, alors que le troisième désigne un « chant solennel sans destination liturgique précise. », genre né avec l'œuvre de San Filippo Neri, comprenant « des parties chorales dramatiques, des solos plus lyriques (airs et duos), et des fragments récitatifs »<sup>106</sup>.

Nous comprenons, par ces trois exemples ayant recours au même procédé, que Meddeb attache une grande importance à la définition du genre de ses textes, même si parfois la définition ne colle pas complètement au texte qu'elle décrit : nous l'avons vu avec les romans, qui seraient plutôt des récits poétiques, et nous le remarquons aussi pour les poèmes. Car en effet, surtout dans le cas des stances inspirées du *diwan* d'Ibn 'Arabî, les poèmes en

<sup>102</sup> *Ibid.*

<sup>103</sup> A. Meddeb, *Les 99 stations de Yale*, Postface, Saint-Clément-la-Rivière, Fata Morgana, 1995.

<sup>104</sup> A. Meddeb, *Tombeau d'Ibn Arabi*, Postface, Paris, Noël Blandin, 1990.

<sup>105</sup> A. Meddeb, *La gazelle et l'enfant*, Postface, Paris, Actes sud, 1992.

<sup>106</sup> *Dictionnaire des termes littéraires*, préface de J. Bessière, Paris, Champion, 2001.

prose ne s'accordent pas avec la tradition poétique liée à la strophe. De même, *La gazelle et l'enfant* imite le genre de l'oratorio sans pour autant s'y conformer au sens strict, surtout en ce qui concerne le sujet de la pièce, qui devient profane.

D'autres indications métatextuelles figurent un peu partout dans les ouvrages restants. Dans *Blanches traverses du passé*, la phrase : « m'approchant de la clôture de cette méditation » montre clairement que le passage ressemblant à un récit autobiographique est à classer parmi les « méditations » ; dans *L'exil occidental*, le poème consacré à Auschwitz s'intitule « Poème d'Auschwitz », et il contient une introduction au texte qui évoque à deux reprises le mot « poème », comme si le poète voulait insister sur la notion du genre.

Même les essais de Meddeb n'échappent pas à cette volonté de définition, l'incipit de *Sortir de la malédiction* commençant par :

« Ce livre se veut " traité de guérison " pour un islam malade »<sup>107</sup>.

L'auteur assume donc la position d'un théoricien, indiquant de façon précise à quel genre littéraire correspondent ses ouvrages.

Or, le problème réside dans le décalage existant entre les définitions de ces genres et leur actualisation dans l'œuvre de Meddeb, qui ne correspond pas entièrement, comme nous venons de le démontrer, aux critères d'individuation des genres. Nous avons vu, en effet, que le paratexte définit « stances » des passages en prose, « romans » des récits poétiques et « oratorio » une pièce théâtrale qui imite les parties de l'oratorio tout en s'éloignant des propos du genre. L'auteur met donc en place une sorte de jeu de reconnaissance, ses textes se situant au carrefour entre plusieurs genres et leurs références étant brouillées par une appellation qui ne leur correspond pas, ou pas entièrement.

Ce croisement de genres et ces jeux intertextuels font de l'œuvre de Meddeb un exemple d'hybride littéraire. Le concept d'hybride naît du mot latin *ibrida*, « de sang mélangé », ce qui traduit le caractère composé d'une œuvre définie comme telle. L'œuvre meddebienne peut à juste titre s'insérer dans ce « témoignage de l'interdiscursivité » qu'est l'hybride.

L'hybridité de textes est aussi liée à l'intertextualité, comme le rappelle Jean Bessière :

<sup>107</sup> A. Meddeb, *Sortir de la malédiction. L'Islam entre civilisation et barbarie*, Paris, Seuil, 2008.

« Intertextualité : jeu sur les genres ; l'hybride est inévitablement jeu sur les types de textes qui caractérisent tels genres et, plus largement, sur toute textualité »<sup>108</sup>.

Ce n'est pas par hasard que Meddeb adopte à la fois l'intertextualité et l'hybridité des genres, car les deux phénomènes sont strictement liés, faisant partie d'un même jeu, d'une même conception littéraire. Ces deux instances sont en relation entre elles, car, d'après Bessière, « l'hybride fait donc lire nouvellement l'intertextualité et le fictif »<sup>109</sup>. Élément caractéristique de l'œuvre hybride est de contenir des « choix discursifs, littéraires, formels »<sup>110</sup>, comme la pluridiscursivité et le plurilinguisme. Chez Meddeb, en effet, ces choix apparaissent, à la fois, nous l'avons vu, dans le mélange formel, dans le plurilinguisme et dans la multiplicité de discours. Par exemple, dans *Phantasia*, la présence de plusieurs langues est accentuée par la transcription de vers ou phrases en langue originale et dans un autre alphabet :

« Mohammad reçoit le don, au terme de son voyage nocturne *إسراء* et de son ascension *معراج* »<sup>111</sup>.

C'est le cas aussi des passages en hébreu, en sumérien, d'une citation en hiéroglyphes égyptiens, du mot chinois *tao*. Bessière met en garde cependant contre le risque de considérer l'hybride comme une transgression des règles, l'hybride littéraire exprimant au contraire une « intelligibilité commune » et partagée. Nous voyons donc que la notion d'hybride peut nous servir d'appui pour définir une œuvre autrement difficilement identifiable ; les textes meddebiens n'étant pas ce qu'ils prétendent être, jouant entre définition de genre et intertextualité, doivent donc être considérés comme des croisements de genres qui n'empêchent pas au faux roman d'être appelé « roman ».

Le concept d'hybridité semble être commun aux auteurs arabes écrivant en une langue occidentale : la revue *Alif*<sup>112</sup> a en effet démontré, à travers plusieurs études, que les textes de plusieurs auteurs arabes francophones ou anglophones représentent des cas d'hybridité littéraire. Tel est le cas de Meddeb, de Khalid Mattawa, d'Etel Adnan, d'Assia Djebar et de

<sup>108</sup> J. Bessière, Introduction à *Hybrides romanesques. Fiction (1960-1985)*, études réunies par J. Bessière, Paris, PUF, 1988.

<sup>109</sup> *Ibid.*

<sup>110</sup> *Ibid.*

<sup>111</sup> A. Meddeb, *Phantasia*, op. cit., p. 58.

<sup>112</sup> *Alif: Journal of Comparative Poetics. The Hybrid Literary Text: Arab Creative Authors Writing in Foreign Languages*, n. 20, 2000, American University in Cairo Press, 2000.

beaucoup d'autres. Le phénomène semble recouvrir tous les genres (poésie, théâtre, roman) et toucher toutes les origines géographiques des auteurs (Maghreb et Mashreq) ainsi que toutes les langues adoptées pour l'écriture. En outre, un grand exemple du mélange des genres est le *Polygone étoilé* de Kateb Yacine, auquel Meddeb fait d'ailleurs allusion dans certains passages de son œuvre.

Pour une meilleure compréhension et distinction des ouvrages, et pour une meilleure facilité de lecture de cette étude, nous aborderons, dans les chapitres qui suivent, les textes de Meddeb comme ils sont définis par leur auteur. Autrement dit, nous ferons référence, par exemple, à *Talismano* comme à un « roman », aux fragments du *Tombeau* comme à des « stances », compte tenu de la difficulté de définition et de classification que de tels textes entraînent. Nous tenions juste à signaler ici l'importance de la difficulté de classement de ces textes, ainsi que la volonté explicite de leur auteur de brouiller les références et les genres.

## 2.1 L'atelier du calligraphe : texte et écriture.

Pour comprendre l'œuvre de Meddeb, il est indispensable de définir ce qu'est pour cet auteur l'écriture, quel rôle jouent à la fois le texte et l'acte d'écrire dans sa création et quelle est sa relation à une double appartenance linguistique, et en cela culturelle. En d'autres mots, il s'agit de définir la place occupée par une écriture qui se présente à la fois comme un mélange de genres, de langues, d'alphabets, et d'héritages culturels. Car si pour Meddeb l'écriture est la résultante de choix bien précis, il nous reste à découvrir quelles sont ses formes et ses caractéristiques, à quoi elle ressemble et de quoi elle est formée.

D'abord, l'écriture meddebienne possède deux traits spécifiques : c'est une écriture en images, qui se rapproche souvent de la peinture, et elle est liée à l'oralité. Nous pouvons expliquer le premier point à travers les mots de l'auteur :

« Comme la peinture, mon écrit quitte la ressemblance pour mieux imiter le sentiment et obtenir l'analogie de la musique et de la tragédie. [...] Le témoignage de l'être advient en peinture. En ce troisième ciel, je suis immergé dans le bonheur de peindre. [...] Je m'évade hors la prison des mots »<sup>113</sup>.

Le narrateur dit ici opérer de la même façon qu'un artiste, il prétend avoir un style tellement direct au point de faire disparaître la distance entre un mot et l'objet qu'il désigne, comme le fait l'image. Nous pouvons considérer que cela est vrai sous certains aspects, car Meddeb utilise de phrases amples ayant souvent recours au monologue intérieur. En effet, la période meddebienne change souvent de sujet, elle s'étire régulièrement sur plusieurs lignes et pages, comme si le discours ne saurait être interrompu. La phrase nominale, avec une finalité clairement descriptive, est très présente. Les figures de sens, de mots, de pensée et de construction<sup>114</sup> participent à créer un langage dense, imagé, où la vue et la perception sensorielle sont particulièrement présentes. Le rapprochement entre écriture et peinture ne s'arrête pas là. En effet, Meddeb conçoit la page comme une toile sur laquelle on peut représenter des images, les mots étant ainsi comparés aux représentations picturales. À

<sup>113</sup> A. Meddeb, *Phantasia*, Paris, Sindbad, 1986, p. 87-88.

<sup>114</sup> Nous suivons pour ces expressions les définitions données par Jean-Jacques Robrieux, *Les figures de style et de rhétorique*, Paris, Dunod, 1998, p. 16-17.

travers la métaphore de la page blanche associée à une étendue enneigée, qui pourrait à son tour être confondue avec la toile de l'artiste, Meddeb dit :

« Dans mes cahiers et sur mon écran lumineux je teste l'analogie de la neige offrant le contraste de la continuité blanche où s'incrument des traces nettement perceptibles. J'expérimente cette analogie sur un mode plus intense dans l'acte d'écrire, lequel souille la page blanche ou l'écran de lumière par des signes qui changent de couleur [...] et qu'on rassemble sous la vocation du noir. [...] Telle est la portée du témoignage qui fonde le pacte d'écrire : elle est dans le culte de la souillure, celui-là même qui m'encourage à noircir des pages, à mettre du noir sur blanc »<sup>115</sup>.

Dans ce passage, l'écriture est comparée à une trace, à une marque noire qui souille une surface uniforme : or cela ne rapproche pas seulement l'écrivain du peintre, mais aussi des écrivains préislamiques, qui déclamaient leurs poèmes sur les traces du campement de la femme aimée. Ce n'est donc pas un hasard si Meddeb parle de « désert du texte »<sup>116</sup>, en établissant un lien, encore une fois, entre trace et écriture :

« trace fragile en son inscription, vouée à l'effacement, livrée aux effets de ce que tisse le vent du nord au sud, métaphore de l'écriture »<sup>117</sup>.

Nous verrons, dans le chapitre suivant, que cette poétique de la trace occupe une place essentielle en littérature arabe et qu'elle est souvent reprise dans l'œuvre meddebienne.

Qui dit trace dit ce qui n'est plus, et cette considération nous a amené à conclure que le poème chez Meddeb semble surgir de l'absence. En particulier, l'absence, qui se rapproche de la mort, semble être une condition indispensable à la création poétique :

« L'écriture se présente à l'œil en train de se fabriquer progéniture, vomissures, fèces, enfant, fruit, à gerber, à chier. [...] L'écriture vit et meurt simultanément »<sup>118</sup>.

La souillure qui caractérise l'écriture devient donc un cycle vital, qui comprend aussi bien la naissance que le décès. Cette idée revient encore dans *Talismano*, un peu plus loin dans le texte :

<sup>115</sup> A. Meddeb, *Blanches traverses du passé*, Saint Clément-la-Rivière, Fata Morgana, 1997, p. 26.

<sup>116</sup> A. Meddeb, *L'exil occidental*, Paris, Albin Michel, 2005, p. 41.

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>118</sup> A. Meddeb, *Talismano*, Paris, Sindab, 1987, p. 45.

« Pourquoi vivant viens-tu me parler en cette galerie de morts [...] ? Parce que je meurs souvent et reviens pour éjaculer mon style précieusement archaïsant. Parce qu'on n'écrit pas si l'on n'est pas déjà mort. Seules les paroles dites par les morts durent »<sup>119</sup>.

L'écrivain exprime ici l'importance de la mort pour passer au-delà de la vie normale, dans le monde de la création. La création littéraire semble être par conséquent une expérience qui exige une renaissance, un parcours intérieur caractérisé par une fin et un nouveau début. C'est pourquoi « le poème ne pouvait naître qu'à partir de ce qui n'est plus », et c'est là que la poétique de la trace et celle de la mort se rejoignent, pour exprimer finalement la même chose, à savoir que tout acte de production poétique naît d'une expérience quasi-mystique, et que la récupération de ce qui a déjà existé peut créer la nouvelle existence d'un texte (ou l'existence d'un nouveau texte). Cet aspect nous paraît fondamental dans l'œuvre meddebienne, car c'est la raison pour laquelle l'auteur opère des reprises, fait des citations et des références à des ouvrages du passé. L'absence qui hante les écrits meddebiens se trouve donc confrontée à la présence d'autres textes dans le texte ; à « défaut de présence », parce que les morts ne sont plus dans ce monde, la parole fait revivre les textes anciens, elle opère une renaissance de ces textes tout en en produisant un nouveau.

Si la trace est la seule chose qui reste du passé, et que l'on ne peut pas vraiment figer ce qui s'efface, un élément s'oppose à cet effacement : le tatouage. Nous le savons, le tatouage est une marque qui laisse une trace indélébile sur la peau, c'est une façon de rendre éternel quelque chose qui autrement, dans la civilisation du désert, s'effacerait. Or, même en tenant compte du fait que le tatouage disparaît avec la mort du corps, il représente toutefois un élément efficace pour préserver la mémoire et le signe tout au long de la vie d'un être humain. Meddeb utilise l'image tatouée pour exprimer l'envie du poète de ne pas effacer, de ne pas perdre le texte poétique. En effet, non seulement l'auteur écrit ses textes pour ne pas les perdre, mais il réactualise les anciens dans le même but. Dans un passage de *Phantasia*, le personnage, se trouvant dans l'intimité avec une femme, dessine des lettres sur le corps de l'aimée :

---

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 219.

« Les lettres que tu traces sur sa peau sont soumis au canon calligraphique. [...] Par points successifs, tu composes sur son visage des motifs qui s'inspirent des kilims bédouins de l'Africa »<sup>120</sup>.

Ce passage est doublement intéressant, car il met en scène un individu traçant un double tatouage : en images et en lettres. Qui plus est, la trace est laissée sur le corps, à son tour assimilé à une page blanche. Les phrases sont mélangées aux dessins, et cela n'arrive pas seulement dans l'action narrée, mais aussi dans la présentation extérieure des livres de Meddeb, qui contiennent aussi bien des textes, des images que des calligraphies.

Par exemple, toutes les parties de *L'exil occidental* sont séparées par une calligraphie en langue arabe. A travers la symbolique du tatouage donc, l'étroite relation entre lettre et dessin est mise en place, et ce rapprochement est symboliquement à rechercher dans l'art de la calligraphie en langue arabe. Nous donnons ici une définition de calligraphie telle qu'elle est conçue par Abdelkebir Khatibi et Mohammed Sijelmassi:

« La calligraphie est décoration en tant que telle, c'est-à-dire un texte en miroir, reflétant le rêve pur de déposséder la langue de sa vérité humaine et de l'offrir au dieu et aux dieux »<sup>121</sup> ;  
« La calligraphie n'a de portée décisive que par rapport à la langue »<sup>122</sup>.

Nous percevons, dans ces deux citations, que des points importants sont soulignés : d'abord, la calligraphie est un art codifié mais elle ne se délimite pas à la simple décoration. Comme elle contient des mots, elle est aussi offrande car elle est copie des textes sacrés, donc un verbe d'origine divine. La calligraphie présuppose donc en elle-même la tentative de « déposséder la langue de sa vérité humaine », c'est-à-dire de priver la langue de ses éléments humains pour atteindre le divin. Pour cette raison, Khatibi choisit dans son titre l'expression « célébration de l'invisible », puisque l'art calligraphique possède, en Islam, un but de célébration, et parce qu'il représente l'irreprésentable, c'est à dire l'essence divine, sur laquelle pèse, par définition, l'interdit de représentation en images. Cet art se situe donc à mi-chemin entre image et langage, et aussi entre monde terrestre et au-delà. En ce sens, nous croyons que Meddeb ne choisit pas au hasard de donner une importance toute particulière à l'art du calligraphe. La calligraphie en caractères arabes apparaît chez lui à plusieurs

<sup>120</sup> A. Meddeb, *Phantasia*, op. cit., p. 174.

<sup>121</sup> Abdelkebir Khatibi et Mohammed Sijelmassi, *L'art calligraphique arabe ou la célébration de l'Invisible*, Paris, Chêne, 1976, p. 10.

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 20.

reprises : pour séparer les cinq parties qui constituent *L'exil occidental* ; et encore, dans *Phantasia*, où plusieurs expressions coraniques et poétiques sont copiées en langue arabe ; dans *Talismano*, où une image représentant le talisman que le personnage reçoit contient des calligraphies ; dans *Blanches traverses du passé*, aux éditions Fata Morgana, où la photographie de Gasteli introduisant l'ouvrage représente une calligraphie gravée sur un mur ; et dans *Les 99 stations de Yale*, où le dessin clôturant le recueil pourrait bien être interprété comme une calligraphie contemporaine.

La calligraphie n'apparaît non seulement en tant qu'image ou représentation dans l'œuvre de Meddeb, mais aussi en tant qu'objet de plusieurs considérations la reliant à l'acte d'écriture. En voici un exemple :

« Je regarde derrière les choses comme le calligraphe qui scrute dans la lettre l'image qui lui a donné naissance. Au souvenir du hiéroglyphe, de l'idéogramme, qu'agite l'œil du calligraphe face à son alphabet sinon la perte de l'image, deuil de la lettre ? »<sup>123</sup>.

Le calligraphe aurait donc ceci en commun avec le poète, à savoir que tous les deux recherchent derrière les mots une image perdue. Si le narrateur meddebien semble considérer sa quête dans une moindre mesure d'ordre métaphysique que chez le calligraphe, il nous livre aussi une considération d'ordre historique, en nous expliquant que l'artiste calligraphe occupe, dans le monde islamique, la même place qui appartient aux peintres dans la chrétienté :

« Ceux qui s'islamisèrent calligraphient plus qu'ils ne peignent ; [...] l'islamisé calligraphie où l'autre peint »<sup>124</sup>.

Au-delà de toute tentative de juger l'histoire, qui n'est certainement pas le but de l'auteur, un autre passage surgit dans *Phantasia* nous faisant comprendre le lien qu'une calligraphie peut dresser entre lettres et image :

« Sur fond floral céladon, les lettres éclatent comme une musique, en des rutillement outremer, carmin. Verticale ou couchée, agressive ou lascive, l'écriture me donne des ailes et m'emporte loin [...]. Où que j'ouvre le livre, les illustrations resplendent. Voici une page où les vers dansent sur des rimes qui débordent la rangée des hémistiches. Les lettres se pressent et

<sup>123</sup> A. Meddeb, *Phantasia*, op. cit., p. 20.

<sup>124</sup> A. Meddeb, *Talismano*, op. cit., p. 110.

s'enjambent en un mouvement ample avant d'être capturées par des volutes, blanches nouées qui courent sur l'or. [...] je m'oublie dans la beauté des lettres noires qui trouent la trame en fils d'argent. [...] je démêle le texte luxueux qui égaye un brocart tout soie ». <sup>125</sup>

Nous avons ici une représentation, une description picturale d'un texte. Le caractère sonore des lettres se mêle en effet à leur représentation graphique, composées de formes et de couleurs. En lisant ce passage, le lecteur peut avoir un doute, car le livre feuilleté par le narrateur s'apparente aussi bien à un livre illustré et qu'à un livre de poèmes. La stupeur est provoquée par le fait qu'il est question d' « illustrations » mais aussi de « lettres », et que la phrase finale semble condenser ces deux éléments en une seule entité. La solution est donc à rechercher, encore une fois, dans la calligraphie, art véritable possédant le pouvoir de transformer l'écriture en images.

La correspondance la plus évidente entre écriture et images, entre texte et objet est à rechercher dans le talisman. Cet objet, qui donne le titre au roman *Talismano* et qui est au centre de la narration, symbolise la conjoncture entre forme et signification, entre apparence et vérité cachée, et finalement entre lettre et figure. Dans le passage qui précède l'image insérée dans le texte, Meddeb s'exprime ainsi :

« S'imposait à moi la totalité révélée, [...] du talisman, mots et figures à délivrer au solliciteur nubien sans que moi-même j'en comprenne tout le sens : et je me mis à répéter, calme mais talé : *L'épée qui tranche / Le croissant qui scintille / Pas d'épée comme la vérité / Pas d'aide comme la sincérité* » <sup>126</sup>.

Plusieurs remarques s'imposent à propos de ce passage. D'abord, le texte est immédiatement suivi d'une description figurative du talisman, sorte de dessin contenant des cercles, des demi-cercles, une épée, un calame et des écritures. Dans cette association de phrases et de figures, l'auteur insère une image, celle du talisman qu'il vient de décrire. Son texte devient par conséquent lui aussi un talisman, puisque, de la même façon que l'objet décrit associe des lettres et des images, l'auteur écrit un texte suivi par un dessin. Il s'agit d'une sorte de mise en abyme qui renforce la puissance du texte, puisque l'œuvre se transforme ainsi dans l'objet décrit, ayant les mêmes caractéristiques que celui-ci.

Si nous observons de plus près les figures et les phrases contenues dans l'objet-talisman, nous remarquerons aussi des similitudes avec le volume qui les contient. En effet, les dessins

<sup>125</sup> A. Meddeb, *Phantasia*, op. cit., p. 193.

<sup>126</sup> A. Meddeb, *Talismano*, op. cit., p. 136

à connotation mystique rappellent par leur forme et leur signification des éléments appartenant à la religion musulmane. En Islam, le calame, plume taillée dans un roseau, joue un rôle essentiel car c'est l'instrument à travers lequel Allâh a donné aux hommes la connaissance. Le Coran rapporte, dans la sourate XCVI :

« Lis ! de par ton Seigneur Tout générosité  
Lui qui enseigna par le calame  
Enseigna à l'homme ce que l'homme ne savait pas »<sup>127</sup>.

Le calame, qui donne aussi son nom à une autre sourate (48), est donc un instrument à travers lequel l'homme arrive à la connaissance des choses.

Ensuite, l'épée représente l'arme islamique par excellence, qu'il s'agisse de sabre, de dague ou de cimeterre. Comme le remarque Malek Chebel, « l'épée est à la fois symbole du pouvoir religieux et attribut guerrier », car elle est associée aussi bien au général vainqueur des *Korayshites*, *Khalid ibn Walid*<sup>128</sup>, qu'au prêche du vendredi, qui se faisait anciennement avec le Coran dans la main droite et une épée dans la main gauche. Le sabre est aussi un symbole du *jihad* au nom d'Allâh, le plus connu étant celui du quatrième calife, 'Alî. De plus, l'épée est aussi synonyme de puissance et souveraineté (elle se trouve encore aujourd'hui sur des drapeaux nationaux), et elle est en opposition avec le calame, considéré à l'inverse comme le symbole intellectuel. Le talisman dont il est question ici semble donc réunir ces deux aspects.

Les sphères, quant à elles, évoquent la lune et le soleil, planètes qui jouent un rôle important puisqu'elles permettent aux croyants de déterminer les moments de la prière quotidienne ainsi que des fêtes et des récurrences annuelles. Par ailleurs, la sphère est aussi une forme parfaite, décrivant, par exemple, le mouvement des soufis qui dansent, ou encore

<sup>127</sup> Le Coran, J. Berque trad., Paris, Albin Michel, 1995. Nous choisissons ici la version de Berque qui met l'accent sur l'impératif *igra'* (lis !), plutôt que celle de R. Blachère qui traduit par « prêche ! ». Nous attachons quand-même une grande importance à la traduction de ce dernier, qui préfère le verbe « ignorer » à « ne pas savoir ». L'ignorance est en effet la condition qui caractérise les poètes préislamiques si présents dans l'œuvre de Meddeb, ignorance qu'il faut bien sûr comprendre comme « non connaissance de l'Islam ». La traduction de Blachère est publiée aux éditions Maisonneuve et Larose, Paris, 1999. Pour éviter la confusion entre les deux versions en français, nous donnons ici de suite le texte original en arabe :

« اقرأ باسم ربك الذي خلق ، خلق الإنسان من علق ، اقرأ و ربك الأكرم ، الذي علم بالقلم ، علم الإنسان ما لم يعلم. »

<sup>128</sup> Ce général arabe vécu dans le premier siècle de l'Islam (VII<sup>e</sup> siècle de notre ère) fut surnommé par le Prophète « L'épée de l'Islam » (صيف الإسلام). Malek Chebel, *Dictionnaire des symboles musulmans : rites, mystiques et civilisation*, Paris, Albin Michel, 1995.

représentant les cieux à traverser pour arriver à Dieu<sup>129</sup>. De plus, comme Meddeb le suggère, les cercles et demi-cercles sont associés aussi à la masculinité et à la féminité. Or, ces symboles que nous venons d'analyser font tous partie d'une esthétique soufie leur donnant plusieurs significations tout au long du parcours mystique. Associés aux phrases que le talisman contient, la référence ésotérique paraît évidente, car il s'agit d'une sorte de proverbe et d'une invocation à Dieu rappelant des versets coraniques. L'auteur décide de traduire uniquement la partie centrale de la citation en langue arabe, mais ce qui nous intéresse ici est de voir de quelle façon toutes les références culturelles sont mélangées : le texte meddebien contient en effet une image composée de figures et de mots écrits en arabe ; il contient aussi la traduction de ces phrases ainsi qu'une calligraphie du mot *hûwa*, « lui », et l'idéogramme du *tao*. En une page et demi, Meddeb semble donc condenser toute son esthétique, faite de renvois continus et omniprésents à toutes les cultures, à plusieurs alphabets et civilisations. La littérature joue sur toutes les connaissances, aussi bien apparentes que cachées, sur toutes les cultures (car elle s'appuie sur plusieurs religions et philosophies), sur toutes les langues (la présence de trois langues et trois alphabets est ici évidente).

Le titre même du roman semble jouer avec ce mélange de cultures, d'abord parce qu'il n'est pas donné en langue française mais en sa forme italienne, et ensuite parce que ce mot vient précisément de l'arabe vulgaire *tilsam*, emprunté lui-même du grec *telesma*. Le dictionnaire étymologique nous dit que la signification de ce mot était à l'origine de « rite religieux », et il est intéressant de souligner aussi que « *Talisman*, "Docteur de loi, prêtre musulman", en 1546, remonte, par l'intermédiaire du turc, au persan *dânishmand*, "savant" »<sup>130</sup>. L'écrivain serait-il donc un être à la double profession de savant et de prêtre ? Nous pourrions répondre que Meddeb met en place, en effet, une écriture savante, imbriquant la connaissance de plusieurs cultures et de plusieurs langues. Mais dans son œuvre il y a aussi la volonté de se montrer savant en sciences religieuses, à travers la référence récurrente aux textes sacrés de l'Islam et en particulier aux poèmes mystiques. Serait-il donc proche de Mallarmé, et de la conception chère à Rimbaud de « poète voyant »?

<sup>129</sup> Un exemple de cela est donné par le *Mi'râdj* de Mahomet, pendant lequel le Prophète aurait traversé les sphères célestes avant d'arriver au trône divin. En général, la sphère apparaît souvent dans les récits mystiques pour désigner un espace spirituel, une étape de connaissance qui, une fois franchie, permet d'accéder à la science divine.

<sup>130</sup> O. Bloch et W. Von Wartburg, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, Paris, PUF, 2002 (1<sup>ère</sup> éd. 1932), p. 622, « Talisman ».

Nous savons que la base de l'œuvre de Mallarmé est constituée par une vision mystique qui entraîne un état poétique se perdant « en la divinité »<sup>131</sup>. Le rôle du poète semble donc très proche de celui du prêtre, de l'homme en contact avec la divinité. De plus, Mallarmé est l'auteur des *Tombeaux*<sup>132</sup>, une série de poèmes écrits entre 1887 et 1897 qui se rapprochent, par leur titre et probablement leur intention, du titre meddebien *Tombeau d'Ibn Arabi*. Ces poèmes, hommages à Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire et Paul Verlaine ont probablement inspiré Meddeb dans le choix de son titre, aussi bien que dans l'intention de rendre hommage à un prédécesseur en lui dédiant des vers. Il est intéressant de remarquer ici que la poésie de Mallarmé rejoint de près celle de Meddeb, lorsqu'il écrit :

« Il doit y avoir quelque chose d'occulte au fond de tous, je crois décidément à quelque chose d'abscons, signifiant fermé et caché, qui habite le commun : car, sitôt cette masse jetée vers quelque trace que c'est une réalité, existant, par exemple, sur une feuille de papier, dans tel écrit -pas en soi-cela qui est obscur [...] »<sup>133</sup>.

Nous retrouvons, dans ce passage, plusieurs points appartenant à la conception littéraire meddebienne, à savoir le culte de la trace, la recherche d'une signification cachée, ésotérique, qui habite les mots et la tentative qui en dérive de révéler cette vérité autre à travers le texte.

Quant à Rimbaud, il reprend un passage biblique (Rois, I, 9,9) en élargissant le sens de « voyant » et en le désacralisant :

« Le voyant est celui qui d'abord obtient, par une exploration complète, une connaissance extrême de lui-même, puis applique cette méthode au monde visible ou non. Il provoque les expériences, il traque les émotions pures, par-delà les siècles et les lieux il accède à la création originelle »<sup>134</sup>.

Il nous semble que cette citation concernant Rimbaud peut s'appliquer à l'œuvre meddebienne, exploration infinie des cultures et des langues qui sont susceptibles de créer

<sup>131</sup> Cette idée, qui réunit l'opinion de nombreux critiques, se retrouve dans l'ouvrage de Claude Abastado, *Expérience et théorie de la création poétique chez Mallarmé Archives des lettres modernes (IV)*, n. 119, Paris, Lettres Modernes, 1970.

<sup>132</sup> Ces poèmes sont recueillis dans le volume critique S. Mallarmé, *Oeuvres complètes I*, éditions présentée, établie et annotée par B. Marchal, Paris, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1998, p. 38-39.

<sup>133</sup> S. Mallarmé, « Le Mystère dans les lettres », in *Oeuvres complètes II*, nouvelle édition, présentée, établie et annotée par B. Marchal, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2003, p. 229-230.

<sup>134</sup> C. Jeancolas, *Le dictionnaire Rimbaud*, Paris, Balland, 1991, « Voyant », p. 280.

des émotions, et, par là, de la littérature. Meddeb aussi franchit la barrière des « siècles » et des « lieux », car son langage poétique se veut universel ; c'est bien pour cela que nous retrouvons dans ses textes une modernité qui côtoie l'antiquité préislamique, le Moyen Âge en orient et en occident, aussi bien que les philosophes allemands du XIX<sup>e</sup> siècle. Dans un passage très connu de sa lettre à Georges Izambard datée 13 mai 1871, Rimbaud écrit :

« Je veux être poète, et je travaille à me rendre *voyant* [...]. Il s'agit d'arriver à l'inconnu par le dérèglement de *tous les sens* »<sup>135</sup>.

Le rapprochement du mot « poète » avec le mot « voyant » est ici une caractéristique propre à l'expérience de Meddeb. De plus, Rimbaud écrit par la suite :

« Le Poète se fait *voyant* par un long, immense et raisonné *dérèglement de tous les sens*. Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie ; [...] où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit –et le suprême Savant !- Car il arrive à l'*inconnu* ! »<sup>136</sup>.

Le dérèglement des sens est aussi un trait propre à l'oeuvre meddebienne, qui se met en place à travers une écriture brouillant les références grammaticales, stylistiques et culturelles. De même, la folie et l'amour sont des thèmes présents dans son oeuvre, car ils sont souvent associés entre eux et relèvent aussi de l'héritage littéraire arabo-persan : un exemple entre autres est constitué par l'histoire de Layla et Madjînûn, où le personnage principal, Kays, est un « fou d'amour », son nom ayant la signification de « fou, possédé par les *jinn*s » (مجنون). L'équation poète-savant-malade d'amour (et par là, fou) existe dans le texte meddebien et assume une grande force, car l'amour pour une femme, Aya, est souvent représenté comme une extase mystique. Or, cette extase se rapproche de la maladie, de la folie frôlant la mort, et le nom de la femme, qui signifie « vie », n'est par conséquent pas choisi au hasard. Par exemple, le narrateur de *Phantasia* dit :

« La douleur change en jouissance, cela inspire à Ibn Arabi d'éteindre les feux de la géhenne »<sup>137</sup>.

<sup>135</sup> A. Rimbaud, « Correspondance, Lettre XI à G. Izambard », in *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par R. de Renève et J. Mouquet, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1954, p. 268.

<sup>136</sup> A. Rimbaud, « Correspondance, Lettre XII à Paul Demeny », in *Œuvres complètes*, op. cit., p. 270.

<sup>137</sup> A. Meddeb, *Phantasia*, op. cit., p. 35.

En une seule phrase, l'amour, représenté à travers la jouissance, s'associe à la maladie, s'exprimant dans la douleur, et les deux choses se relient au nom d'un grand savant et poète du passé. L'association poète, savant, malade d'amour semble donc bien être une partie constituante de la poétique meddebienne. Au fond, le roman *Talismano* n'est-il pas une longue description d'une folie collective, où la « perte de raison » d'une « foule hystérique » en procession déclenche une réflexion sur les poètes du passé, sur l'acte même d'écrire et sur la place de l'amour dans la création du texte ? Il nous semble qu'une telle interprétation est envisageable.

Si l'écrivain est donc un individu qui mêle sciemment connaissance, amour, douleur et poésie, il est alors « chaman, prophète, homme de la vision et de la voyance, capable d'influer sur l'évènement, même s'il sait que le temps qui court l'empêche de le dire explicitement »<sup>138</sup>. En d'autres mots, l'idée que le poète est en contact avec le surnaturel et la divinité est ici fortifiée par l'association sorcier-prêtre que le mot « chaman » désigne. Donc, à la fois sorte de devin et thérapeute, le poète est « au monde à l'état de veille », il en saisit les instants « qui se cristallisent dans le ferment perpétuel de l'alchimie intérieure »<sup>139</sup>. Beaucoup de termes esquissent, dans ces extraits, l'idée que le poète a accès à une connaissance réservée aux initiés : tel est le cas, en effet, des chamans, des prêtres, des médecins, des sorciers, et des mystiques soufis si largement présents dans l'œuvre meddebienne. Toutes ces figures évoquent une conception de littérature créée pour suggérer l'indicible, le sens caché des choses, leur partie invisible : en ce sens, nous rappelons que Khatibi choisit comme sous-titre de son ouvrage sur la calligraphie arabe « la célébration de l'Invisible ».

De quelle façon s'opère alors cette tentative de dire l'indicible, par quels moyens le poète, initié, peut s'adresser aux non-initiés ? En outre, la volonté de dévoiler une vérité à travers le langage poétique ne se heurte-t-elle pas avec l'utilisation de plusieurs langues, alphabets et signes qui brouillent les références en rendant le message incompréhensible ? Toutes ces interrogations se lient de près à l'usage que Meddeb fait de la langue, du langage et du signe graphique, par des choix stylistiques spécifiques que nous tâcherons d'analyser dans le paragraphe qui suit.

<sup>138</sup> A. Meddeb, « Matière du poème », in *L'exil occidental*, cit., p. 146.

<sup>139</sup> *Ibid.*, p. 147.

La langue pose de nombreuses interrogations dans l'œuvre de Meddeb. Conçue comme système d'expression et de communication, associée à l'identité d'un peuple, elle est pourtant confrontée à deux sortes de problèmes : d'une part, la double appartenance linguistique de l'écrivain, qui le situe dans une situation intermédiaire où la langue arabe apparaît en filigrane sous la langue française, se mélangeant, en plus, à une multitude d'idiomes ; d'autre part, l'utilisation et l'actualisation de cette langue qui se transforme et qui ne suit pas toujours les règles du bon usage au fil du texte. Nous reprenons dans cette dernière considération la distinction saussurienne langue-parole, d'après laquelle la langue correspond plutôt à un système social commun et la parole à son exécution individuelle<sup>140</sup>. Le premier élément inscrit l'écrivain au carrefour de plusieurs cultures et civilisations : le narrateur exprime ainsi sa double appartenance linguistique :

« Il est surprenant de constater la convergence entre la langue où j'écris et ces images d'un passé infiltré par la rumeur d'un autre idiome »<sup>141</sup>.

Les langues dont il est question ici, le français et l'arabe, sont donc perçues respectivement comme « langue du présent », car le verbe écrire est mis à la forme présente, et « langue du passé » ressemblant plus à une « rumeur ». Les deux plans linguistiques se superposent, de la même façon que les souvenirs ont la faculté de se mélanger aux pensées actuelles, les deux plans temporels se trouvant ainsi réunis. Il nous tient de souligner que cette mixité de langues et de temps est exactement le procédé propre à toute l'œuvre de Meddeb, qui associe plusieurs plans linguistiques, culturels, littéraires et temporels.

Cependant, Meddeb continue sa réflexion sur la langue en la compliquant, car, si dans l'extrait que nous venons d'analyser est présente une dichotomie, opposant langue maternelle et langue d'écriture, cette opposition s'enrichit d'autres éléments. Le narrateur annonce en effet avoir été initié

« à la langue étrangère dès l'âge de six ans, cette langue dont les mots tissent le texte que vous êtes en train de lire, et qui est venue à mes yeux, à mes oreilles, après la langue maternelle (qui est l'arabe vulgaire de Tunis), après ce que j'appelle la langue paternelle (qui est l'arabe du

<sup>140</sup> « Mais qu'est-ce que la langue? Pour nous elle ne se confond pas avec le langage ; elle n'en est qu'une partie déterminée [...]. C'est à la fois un produit social de la faculté du langage et un ensemble de conventions nécessaires, adoptées par le corps social pour permettre l'exercice de cette faculté chez les individus ». Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, notes et commentaires Tullio De Mauro, Paris, Payot, 1995 (1<sup>ère</sup> éd. 1916), p. 25.

<sup>141</sup> A. Meddeb, *Blanches traverses du passé*, op. cit., p. 19.

Coran), terreur de la langue étrangère qui ne fait qu'approfondir la terreur de la langue, laquelle ne perd jamais de son étrangeté : jusque dans le rapport le plus familier, elle reste marquée par la hantise de la faute, de l'écart »<sup>142</sup>.

Nous voyons donc que la langue arabe elle-même se divise en deux, s'associant d'un côté à l'univers familier de la langue quotidienne, le dialecte tunisois, et de l'autre à la langue savante, l'arabe classique. Dans ce passage, l'autorité paternelle semble être plutôt associée à la loi religieuse, et donc à la langue formelle, probablement pour renforcer l'idée d'une distance entre la langue maternelle proprement dite, celle avec laquelle le narrateur possède une familiarité, et la langue de culture qui fait presque figure de langue étrangère, car elle reste en bonne partie incompréhensible. L'auteur renforce cette idée de langue culturelle associée à l'instance paternelle lorsqu'il dit :

« écrire en arabe, qui est pour moi une langue paternelle comme l'est pour Dante la langue de Virgile, langue arabe que la génération des nourrices et des mères analphabètes entendent à peine, à travers les repères approchants de leur dialecte [...] Me serais-je [...] au moins assimilé à l'inconnu dans ma langue d'emprunt ? »<sup>143</sup>.

L'écrivain parle d'étrangeté vis-à-vis de la langue, sentiment déjà présent chez Roland Barthes, qui a exprimé l'idée que toute langue est une langue étrangère, et chez Tahar Bekri, poète et critique tunisien qui écrit en français et en arabe. Dans une communication intitulée « Ecrire en français au Maghreb »<sup>144</sup>, Bekri réfléchit sur la condition de l'écrivain arabe francophone, et affirme :

« L'invité a emporté avec lui ses mots et leurs couleurs, ses accents et ses rythmes, sa syntaxe et ses odeurs, sa respiration et son souffle, ses images et ses métaphores [...] car elles sont son corps et sa langue, l'âme de son être, [...]. [...] cet invité voudrait dire à son hôte aujourd'hui, oppresseur d'hier que toutes les langues se valent et que toute langue perdue est une part de l'Humanité qui s'en va et dont nous sommes tous responsables »<sup>145</sup>.

<sup>142</sup> A. Meddeb, *L'exil occidental*, op. cit., p. 91-92.

<sup>143</sup> A. Meddeb, *Phantasia*, op. cit., p. 138.

<sup>144</sup> T. Bekri, « Ecrire en français au Maghreb. Communication faite au colloque international Littérature francophone au Maghreb, Québec et Belgique, Université de Barcelone, novembre 1997 », dans *De la littérature tunisienne et maghrébine et autres textes*, Paris, L'Harmattan, 1999.

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 12-13.

Il est intéressant de remarquer, dans ce passage, que l'écrivain a hérité du passé colonial, se trouvant éduqué en langue française, capable de parler l'arabe et le français avec la même facilité ; toutefois il se compare à un « invité », donc en position d'étranger. Nous invitons en effet quelqu'un lorsqu'il ne fait partie du cercle familial, de la maison. Si nous supposons que la maison représente ici la langue française, l'écrivain invité est donc un peu étranger au sein même de cette langue<sup>146</sup>. L'idée de Bekri qui exprime l'équivalence des langues face à un jugement d'importance semble être propre à Meddeb aussi, car ce dernier utilise, dans ses écrits en français, des références à plusieurs langues, alphabets et cultures, et il semble vouloir affirmer aussi, à travers ses procédés intertextuels, que la perte de culture est un désastre concernant toute l'humanité, pas seulement le peuple assistant à cette perte. Meddeb recherche, lui aussi, la valeur universelle de la littérature, glissant d'un alphabet à l'autre pour souligner l'importance de toutes les cultures, car

« L'écriture dérive d'une langue à l'autre. Elle traduit ma double généalogie »<sup>147</sup>.

Toujours dans *Phantasia*, le narrateur dit :

« Les langues puisent dans une mémoire qui les dépasse. [...] De langue à langue, la citation se trouble au profit de la réminiscence. Ainsi est déclarée périmée la quête de l'origine. Il n'y a point de peuple premier, ni de langue fondatrice »<sup>148</sup>.

La citation d'un texte appartenant à une autre langue et culture constitue donc chez Meddeb une évolution de la théorie de l'équivalence des langues : en effet, s'il n'y a pas de langue-mère à l'origine de toutes les autres, cela entraîne leur statut d'égalité vis-à-vis de l'évolution culturelle ; de même, cela implique la disparition d'une origine commune, d'un trait qui serait commun à tous les peuples. Meddeb réactualise en quelque sorte le mythe de Babel, qui rend impossible la recherche d'un départ commun à cause du brouillage linguistique. Ce brouillage, mélange de tous les idiomes, est une partie essentielle de la conception

---

<sup>146</sup> Il est intéressant de signaler ici un texte de Marc Crépon, *Langues sans demeure*, Paris, Galilée, 2005. Dans cet ouvrage, consacré en particulier à Derrida et Kafka, l'auteur interroge le sentiment d'exil et d'étrangeté que l'individu peut éprouver face à la langue, en s'opposant à la sensation de familiarité que la langue maternelle devrait inspirer. L'auteur adopte l'expression de « langue comme demeure » que nous croyons retrouver aussi dans les réflexions de Bekri. De plus, la « demeure impossible » que la langue de l'écriture semble occuper rappelle en quelque sorte les choix de Meddeb, qui fait parler tous les textes et toutes les langues entre eux, les privant ainsi de leur caractère de « demeures », d'identités culturelles d'un peuple.

<sup>147</sup> A. Meddeb, *Phantasia*, op. cit., p. 24.

<sup>148</sup> *Ibid.*, p. 57.

meddebienne de littérature, car c'est dans le mélange de références, citations, alphabets et signes que le texte trouve son statut. Pour cette raison, Meddeb écrit :

« Le mélange n'est-il pas déjà en moi ? ».

La question des mélanges en tant qu'associations de plusieurs composantes, aussi bien unies que brouillées, rendues incompréhensibles, semble intéresser beaucoup l'écrivain, dans une synchronie de traits réunissant aussi bien texte et images que textes en langues et écritures différentes. C'est ce que Meddeb appelle « la migration des lettres entre les lieux et les langues »<sup>149</sup>. D'autres écrivains francophones du monde arabe ont produit des textes s'intéressant à la question des mélanges : c'est le cas, par exemple, de Charif Majdalani<sup>150</sup>. Etre issu de mélanges culturels provoque en quelque sorte chez l'écrivain non seulement un sentiment de multiples appartenances, mais aussi d'un savoir linguistique entrecroisé, mixé, où la phrase suit parfois les tournures d'une langue bien qu'écrite dans une autre langue. C'est ce qu'explique Rachid Mimouni lors d'une interview :

« Il y a certaines expressions, certaines formes, certaines tournures de phrases françaises qui sont influencées par l'arabe ».

Cela est vrai aussi pour Meddeb, qui ne se limite pas seulement à glisser des mots étrangers dans son texte français, mais qui adopte un rythme dans la phrase ayant des réminiscences avec l'arabe. Pour donner un exemple de cela, nous pourrions mentionner les très nombreuses phrases meddebiennes commençant par la conjonction « et », marque qui peut s'associer aussi bien à l'arabe qu'au français. Mais alors que la langue française considère comme une faute le commencement d'une phrase par la conjonction « et »<sup>151</sup>, l'arabe utilise fréquemment la conjonction « wa » (و) en guise d'introduction, là où la langue française commencerait directement par un substantif ou un adjectif. En plus, les longues périodes qui peuvent s'étaler sur une page entière relèvent plus de l'héritage de la langue arabe, où le discours semble, pour une musicalité qui lui appartient, ne jamais être coupé, ne jamais avoir de fin. Probablement le propos meddebien est d'« écarte[r] cette langue parcourue logique

<sup>149</sup> A. Meddeb, *L'exil occidental*, op. cit., p. 47.

<sup>150</sup> C. Majdalani, *Petit traité des mélanges : du métissage culturel considéré comme un des beaux-arts*, Beyrouth, éditions Layali, 2002.

<sup>151</sup> A ce propos, voir Léautaud, qui disait, dans le *Mercur de France*, novembre 1955, p. 386 : « Pas de phrases commençant par *Et* ». Maurice Grevisse (M. Grevisse, *Le bon usage. Grammaire française*, Paris-Gembloux, Duculot, 1986, XII<sup>e</sup> édition) signale toutefois que l'usage ne tient plus compte de cette interdiction, de même que les textes littéraires. En effet, Saint-Exupéry, Apollinaire et bien d'autres écrivains font un large usage de la conjonction de coordination après un signe de ponctuation fort.

par des trous où ça respire »<sup>152</sup>, en d'autres mots ouvrir la langue française à une musicalité, à un rythme arabe qui la rendraient en quelque sorte plus souple. Il s'agit probablement du discours que fait Lise Gauvain lorsqu'elle parle de « surconscience linguistique », de ce processus consistant en une « réflexion sur la langue et sur la manière dont s'articulent les rapports langues/littératures », autrement dit le fait que « l'écrivain francophone est [...] condamné à penser la langue »<sup>153</sup>, de façon implicite ou explicite. Les choix linguistiques de l'écrivain seraient donc, comme dans le cas de Meddeb, des opérations qui mélangent savamment la langue choisie pour écrire avec la ou les langues possédées par son origine culturelle. Il paraît évident alors que « tout écrivain doit trouver sa langue dans la langue », comme le dit Gauvain, ou encore, pour utiliser une expression de Békri :

« L'effort tend en définitive, pour chaque écrivain, à créer sa propre langue, au sein de n'importe quelle langue ».<sup>154</sup>

Il nous semble que Meddeb opère exactement cette recherche d'une langue personnelle à l'intérieur du système linguistique français et de l'héritage arabe. Meddeb appelle cette rencontre entre deux langues, nous l'avons vu, avec le mot « convergence » : la langue du présent d'écriture et celle du passé, liée aux souvenirs, se dirigent donc vers une même direction et elles se mélangent en ayant des influences l'une sur l'autre :

« L'imaginaire alloglotte corrobore la langue d'écriture qui enregistre en certaines de ses locutions cette disposition du blanc à accompagner le sang : l'un et l'autre sont en effet associés pour proposer des significations diverses »<sup>155</sup>.

Si la langue est donc le résultat d'une savante superposition, infiltration d'une langue dans l'autre, il paraît évident alors que la parole est continuellement « en train de se faire et défaire »<sup>156</sup>, car elle suit un nouveau rythme au sein de ce mélange original.

Pour résumer, nous pourrions citer encore Meddeb, dans sa postface aux poèmes *Les 99 stations de Yale* :

<sup>152</sup> A. Meddeb, *Talismano*, op. cit., p. 114.

<sup>153</sup> Lise Gauvain, « D'une langue à l'autre. La surconscience linguistique de l'écrivain francophone », introduction à *L'écrivain francophone à la croisée des langues*, Paris, Karthala, 1997, p. 5-15.

<sup>154</sup> T. Bekri, « Ecrire en français au Maghreb », op. cit.

<sup>155</sup> A. Meddeb, *Blanches traverses du passé*, op. cit., p. 19.

<sup>156</sup> A. Meddeb, *Talismano*, op. cit., p. 44.

« Mon intention est de proposer au lecteur de forcer la mémoire de sa langue et de garder présent à son esprit le rayonnement du terme soufi [...].

Ainsi aurais-je à fertiliser les legs d'une écriture venue d'une autre langue, l'arabe, qui oblige un Niffari [...] à se confronter à l'impossible »<sup>157</sup>.

L'écrivain semble ici vouloir déposséder la langue française pour faire entendre au lecteur une musique venant d'ailleurs qui est aussi bien géographique que culturel. Il utilise le verbe « fertiliser » pour expliquer comment, en semant des traces arabes dans son discours français, il enrichit et renouvelle sa langue d'écriture.

La volonté de modifier une langue en la rendant plus souple devient très claire lorsque Meddeb écrit :

« Je fus tenté dès le premier usage [de la langue française] par la transgression et l'atteinte à la loi, loi ferme et pourtant fragile, offrant sans cesse des élargissements et des virtualités peu canoniques qui transmettent autrement le sens »<sup>158</sup>.

Dans ce passage, nous voyons bien que, à travers un anecdote autobiographique, l'auteur explique cette volonté d'aller au-delà de la langue d'écriture, langue apprise à l'école et forcée à devenir plus personnelle à travers des « élargissements » qui transgressent les lois grammaticales. Nous l'avons vu, à travers l'exemple de la conjonction « et », et nous citons les considérations d'Anne Roche pour un autre cas de transgression vis-à-vis de la langue :

« Meddeb emploie fréquemment une tournure "à + infinitif", plus rarement l'infinitif seul, là où l'usage attendrait un sujet (pronom ou autre) et un verbe conjugué. Cet infinitif se proclame moyen de défiance envers la langue »<sup>159</sup>.

En effet, dans les deux romans *Talismano* et *Phantasia*, Meddeb opère cette entrée en matière, il invente ce début de phrase très peu conventionnel. Nous en donnons quelques exemples :

« À célébrer tel autre shaykh »<sup>160</sup> ;

<sup>157</sup> A. Meddeb, «Entre deux demeures», postface à *Les 99 stations de Yale*, Saint-Clément-la-Rivière, Fata Morgana, 1995.

<sup>158</sup> A. Meddeb, *L'Exil occidental*, op. cit., p. 92.

<sup>159</sup> Anne Roche, «Le desserrage des structures romanesques dans le *Champ des Oliviers* de Nabile Farès et *Talismano* d'Abdelwahab Meddeb», in *Itinéraires et contacts de cultures. Littératures du Maghreb*, vol. 4 et 5, Paris, L'Harmattan, 1984.

- « À quitter l'édénique rivage après baignade »<sup>161</sup> ;  
« À croire que l'ancêtre avait affronté »<sup>162</sup> ;  
« À l'entendre parler et redire sans secret les normes du combat »<sup>163</sup> .

Mais Anne Roche nous fait remarquer aussi que « la subversion chez Meddeb ne porte pas sur la langue » ; nous ne partageons pas tout à fait cette opinion, car, même s'il est incontestable que Meddeb opère une transgression plus large, visant à remettre en question non seulement la langue mais aussi tous les interdits -narratif (mélange de genres), structurel (mélange des pronoms) et thématique (à travers l'érotisme vu comme une transgression et la mise en scène d'une révolte politique)-, nous croyons voir toutefois dans cette atteinte aux règles de la langue un moyen pour arriver à proposer un discours littéraire très personnel. Autrement dit, les infractions linguistiques nous paraissent d'une part fondamentales pour rendre crédible cette poétique de la transgression, et d'autre part pour la constitution de l'identité d'un écrivain se trouvant au carrefour entre plusieurs cultures.

Ainsi, l'acte d'écriture assume une grande importance, il est mis en scène et représente, dans toutes ses acceptions, un point de départ créatif.

---

<sup>160</sup> A. Meddeb, *Talismano*, op. cit., p. 37.

<sup>161</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>162</sup> A. Meddeb, *Phantasia*, op. cit., p. 154.

<sup>163</sup> A. Meddeb, *Talismano*, op. cit., p. 124.

## 2. 2 Trace dans le désert, trace du désert.

La trace est un élément fondamental et fondateur dans l'écriture de Meddeb. Il serait inconcevable pour cet écrivain de produire un texte qui ne soit pas inscrit sous l'autorité d'une trace. Pour comprendre cette poétique, il faut d'abord remonter au texte lui-même, interroger l'ouvrage qui cite la trace : il s'agit de *L'exil occidental*<sup>164</sup>.

Au début du texte, dans une partie que nous pourrions définir de présentation, la toute première page nous parle des poètes arabes anciens, et nous offre une réflexion sur la notion de trace :

« Ces poètes appartiennent aux morts avec qui je me trouve quotidiennement dans la nécessité de dialoguer ; ils sont mes contemporains dans leur archaïsme même : d'eux, j'ai appris le culte de la trace, laquelle reste muette malgré l'entêtement du poète à vouloir l'interpréter pour l'assimiler au signe et retrouver ainsi le chemin du sens.

Telle trace signale le déplacement et témoigne de l'absence. Irrévocable absence, interrogation sans réponse n'ouvrant que sur la mémoire des instants où s'est réalisé le don de la dépense, dans le vecteur d'une jouissance qui secoue le corps et le conduit aux extrêmes, annihilation, connaissance du néant, mort et renaissance, dans l'intervalle qu'ouvrent l'amour des femmes, l'éloge du vin, la traversée de la nuit et de la tempête, l'empathie avec la monture, cheval ou chamelle.

Ainsi la machine du poème s'ébranle suite à l'évocation de la trace, stridence du commencement : [...] le poème enchaîne ses séquences sur le socle fragile du désert, il perdure malgré sa fragilité, malgré l'effacement qui le menace [...].

Face à cette métaphysique de l'absence qui ne réclame aucune réparation, je pourchasse la notion de trace à travers le destin qui fut le sien dans le parcours de la langue arabe ».<sup>165</sup>

Les considérations de cet extrait partent d'un énoncé de base : « je pourchasse la notion de trace ».

Si un poète francophone de culture arabe s'attarde sur ce mot, c'est que pour lui et pour son arrière-plan littéraire il constitue le moteur de toute production poétique. En effet, si nous nous attardons à analyser les poèmes antéislamiques, considérés comme l'âge classique

<sup>164</sup> A. Meddeb, *L'exil occidental*, Paris, Albin Michel, 2005.

<sup>165</sup> *Ibid.*, p. 9-10.

de la poésie arabe, nous verrons que l'entrée en matière du poème est constituée, dans la plupart des cas, d'une partie où le poète pleure le temps qui n'est plus sur les restes du campement de sa bien aimée. À cette époque, les bédouins vivaient dans le désert et changeaient de lieu assez souvent pour pouvoir survivre ; la vie dans le désert étant nomade, une tribu pouvait donc quitter relativement tôt son emplacement pour s'installer ailleurs, et cela comportait des rencontres fugaces entre hommes et femmes, dictées par l'instant et destinées souvent à finir. Il faut souligner aussi que les poètes préislamiques ne chantaient pas leurs épouses, mais des femmes qu'ils rencontraient dans les oasis ou lors d'une halte dans le désert. Ce n'est qu'au XX<sup>e</sup> siècle que des poètes arabes, comme Badr Shakir al-Sayyâb<sup>166</sup>, osent chanter leur femme (et non pas une inconnue) dans leur poèmes, en vue d'une révolution formelle qui se traduit aussi dans le contenu.

C'est ensuite en montrant son chagrin pour la séparation de la femme aimée, dont seule la trace reste pour témoigner qu'elle a effectivement habité ces lieux, que le poète continue son ode.

Ce début de poème, assez classique, porte le nom de *nasîb*, d'après le schéma théorique d'Ibn Ẓutayba<sup>167</sup>, auteur d'époque médiévale qui propose, dans sa préface à l'anthologie poétique *Kitâb al-Shi'r wa-l-shu'ara'*<sup>168</sup>, une tripartition de la *kaşîda* en trois moments : une entrée en matière, prologue élégiaque qui consiste en un souvenir douloureux de la femme aimée, dont la tribu est partie. Pleurant sur les restes de son campement (بكاء على الأطلال), le poète se rappelle de son aventure amoureuse, et à partir de ce souvenir il entreprend la description et l'éloge de l'aimée. Vient ensuite le voyage à travers le désert, *rahîl*, vraie traversé pendant laquelle le poète fait la description de sa monture ou du paysage qui l'entoure, ou encore de ses exploits pour survivre dans un milieu hostile et plein de dangers. Le récit du voyage aboutit enfin soit à l'éloge (*madîh*) d'une tribu ou d'un mécène soit, parfois, à une satire contre leurs ennemis<sup>169</sup>. Cette division en trois séquences n'a pas été toujours respectée, mais elle constitue en tout cas une référence pour la plupart des *kaşîda* classiques. En voici quelques exemples :

<sup>166</sup> En particulier entre 1926 et 1964. Voir à ce propos H. Toelle et K. Zakharia, *À la découverte de la littérature arabe: du VI siècle à nos jours*, Paris, Flammarion, 2003 (édition corrigée et mise à jour en 2005).

<sup>167</sup> L'Encyclopédie de l'Islam nous dit qu'Ibn Ẓutayba était originaire de Kufa et qu'il fut disciple de théologiens sunnites très réputés. Son activité littéraire fut importante et marquée par un renouvellement inspiré par l'idéologie d'Al-Mutawakkil. Il mourut en 889 à Baghdâd, après avoir écrit des traités de poésie, de théologie et de philosophie. Voir article p. 868-869.

<sup>168</sup> Litt. « Le livre de la poésie et des poètes ».

<sup>169</sup> Le prologue amoureux donnera naissance, par la suite, à la poésie d'amour (*ghazal*) ; le voyage, avec ses descriptions, aux poèmes florales (*nawriyyât*), printaniers (*rawdhiyyât*) ou cynégétiques (*tardiyya*).

« Halte, et pleurons au rappel d'une aimée, d'un camp  
 Au déclin de la dune entre Dakhoûl, Hawmal,

Toûdih et Miqrât, dont la trace ne s'efface  
 Grâce à la navette des vents, du sud, du nord ;  
 [...]

Le matin du départ, le jour où ils chargèrent,  
 Près des épineux, je broyais la coloquinte.

Mes amis, arrêtant là sur moi leurs montures,  
 Diront : " De chagrin point ne te consume ! Assume !

Laisse aller loin de toi le passé son chemin !  
 A l'épreuve du jour, imprévue, fais donc face !"

Je m'y suis arrêté, attendant que régresse  
 Ma triste cécité, à son désir commise»<sup>170</sup>

« Asma' nous a prévenu qu'elle s'en allait,  
 Quand, de tant d'autres, on se fût lassé du séjour,

Après une rencontre à Burqat Chammâ'-nôtre :  
 Tout près [de nous] pour camps elle avait El Khalsâ'  
 [...]

Je n'y vois plus qui je connus là, et je pleure  
 En ce jour, éperdu, mais, quel écho, mes pleurs ? »<sup>171</sup>

« Effacés, campements de passage ou de séjour  
 A Minâ ! Ghawl, Rijâm sauvages pour toujours !

Des ravins du Rayyân, dénudé, le dessin,  
 Erodé : inscriptions sur leur pierres, recelées !

<sup>170</sup> *Les Mu'allaqât: les sept poèmes préislamiques*, préface d'A. Miquel, traduction et commentaire de P. Larcher, Saint-Clément-la-Rivière, Fata Morgana, 2000. *Mu'allaka* d'Imru' al-Ḳays, p. 47.

<sup>171</sup> *Ibid.*, *Mu'allaka* d'Al Harith bin Hilliza.

Traces où sont passées, depuis qu'hommes y furent,  
Tant d'années et leurs mois profanes et sacrés,  
[...]

Vestiges révélés par les eaux vives comme  
Des textes dont les plumes ont ravivé les lignes

Ou la reprise d'une tatoueuse, qui pulvérise  
Le noir de graisse en cercles, rehaussant ses tatouages !

J'y fis halte, questionnant, mais comment questionner  
Des [roches] sourdes, éternités presque muettes ?

Vides, ces lieux où tous étaient, partis à l'aube,  
Abandonnées, rigoles, graminée bouche-trous ! »<sup>172</sup>.

Chez les trois auteurs cités, la voix poétique marque une halte sur les vestiges du campement de sa bien-aimée, et il se rappelle d'elle et du bonheur passé en pleurant. L'interrogation du site abandonné où la tribu a campé sert de réactif pour déclencher les souvenirs des instants passés dans la joie. Après cette séquence axée sur le passé, le poète se tourne vers le présent et entreprend un voyage avec un but précis (se rendre chez un prince ou une tribu, chercher quelque chose ou quelqu'un), pendant lequel il décrit sa monture. Arrivé à destination, il fait l'éloge ou la satire du destinataire de l'ode.

Le discours meddebien s'articule à partir de cette tripartition *nasīb-rahīl-madīh* ; en effet, dans l'extrait que nous avons cité, nous pouvons identifier trois passages qui correspondent aux séquences d'une *kašīda*. Dans un premier temps, le narrateur parle de poètes « morts » avec qui il dialogue constamment. De la même façon que le poète préislamique pleurerait sur les restes du campement de l'aimée en se rappelant des beaux jours passés avec l'aimée, le narrateur d'aujourd'hui s'attarde sur les textes anciens « quotidiennement » pour dialoguer avec eux. Autrement dit, selon une équation presque mathématique, le poète d'aujourd'hui donne aux poètes anciens la place que l'aimée occupait dans leurs poèmes de l'époque préislamique. Le champ sémantique de la douleur pour la séparation se résume à travers le mot « morts », car les défunts étant des personnes qui nous manquent, leur disparition entraîne les pleurs et la tristesse (il s'agit donc d'un mécanisme semblable aux بكاء على الأطلال dont nous avons déjà parlé). Par ailleurs, l'image du poète qui pleure sur les traces du

<sup>172</sup> *Ibid.*, *Mu'allaka* de Labīd.

campement continue : « d'eux j'ai appris le culte de la trace, laquelle reste muette malgré l'entêtement du poète à vouloir l'interpréter ». Ici, deux choses méritent une réflexion.

D'abord, si la trace constitue un culte, le poète en est le prêtre, le porte-parole : il se charge donc de restituer ce qui n'est plus, de la même façon que le poète de la *djâhiliyya* racontait un amour qui n'était plus. Deuxièmement, la trace « reste muette ». Or, ce silence est donné soit par le fait que les anciens maîtres sont morts, et un mort ne peut logiquement plus parler, soit par le fait qu'une grande distance temporelle et spatiale les sépare du poète d'aujourd'hui, de la même façon que les maîtres des *Mu'allaqât* auraient pu être séparés de la femme aimée. Voilà, encore une fois, un rapprochement entre l'ancien texte (le poète qui pleure l'éloignement d'une femme qui ne peut plus lui parler, car elle est partie avec sa tribu) et la situation actuelle du poète (un individu qui s'entête à interpréter la trace comme si elle pouvait encore lui parler). En d'autres mots, le comparant et le comparé seraient, dans cet extrait, la femme et la trace, dont la fonction est similaire, puisque les deux ont la fonction d'interlocutrices. En même temps, les morts et la trace sont aussi mis en parallèle, puisque tous les deux relèvent d'une absence qui est moteur du dit poétique ; le point d'intersection est donné par l'absence et la disparition de quelque chose (le campement) ou de quelqu'un (la femme) qui n'est plus là. Ce n'est donc pas étonnant si l'extrait parle, par la suite, de « retrouver le chemin » et de « déplacement », mots qui nous font penser au *rahîl*. C'est pourquoi, la mise en parallèle avec une *kaşîda* nous semble encore une fois possible : ainsi que le poète antéislamique s'éloignait des vestiges du campement pour entreprendre un voyage dans le désert, le poète d'aujourd'hui essaye de suivre cette trace à travers les signes pour « retrouver le chemin du sens ». Meddeb « pourchasse » la notion de trace, il part de la trace des anciens, d'où ses nombreuses citations de textes anciens, pour chercher un sens nouveau dans la langue et dans la poésie. Toute manifestation poétique ou littéraire, semble nous dire l'auteur, démarre avec une absence, un manque ; la trace, nous dit Meddeb, est la chose qui nous permet de percer un monde fait de cette absence, elle constitue la seule chose qui reste d'une présence qui n'est plus là.

Si nous considérons alors ses ouvrages, il n'est pas étonnant que cette question de la trace et de l'absence revienne en filigrane un peu partout ; dans les titres, d'abord. *Tombeau d'Ibn Arabi*<sup>173</sup> évoque un mort, donc un absent ; *Blanches traverses du passé*<sup>174</sup> contient le mot « passé », donc, par définition, ce qui n'est plus. À côté de cela, nous retrouvons des

<sup>173</sup> A. Meddeb, *Tombeau d'Ibn Arabi*, Paris, Noël Blandin, 1990, 2 éd.

<sup>174</sup> A. Meddeb, *Blanches traverses du passé*, Saint Clément-la-Rivière, Fata Morgana, 1997.

références à la trace un peu partout dans les textes. Dans *Tombeau d'Ibn Arabi*, nous retrouvons plusieurs passages :

« sur ses traces courir ».<sup>175</sup>

« Leur jeunesse n'est plus, leurs traces se sont effacées »<sup>176</sup>

« admirant la trace des peuples »<sup>177</sup>

« traces qui capturent les miroirs du froid »<sup>178</sup>

« la trace du désert »<sup>179</sup>

« habiter l'aimée, entre la survie dans la trace ignée, et l'anéantissement à l'instant »<sup>180</sup>

« Et toi qui erres, n'avance pas vite, courtise l'arrêt, le temps se fige dans la trace, halte-là »<sup>181</sup>

« J'écoute celle, qui n'a pas de voix, en quête des restes, les saisons passent »<sup>182</sup>

« Sur des traces oubliées, dans des lieux innommés, je vois le chœur des pleureuses, sur les rives sud, je regarde les demeures en ruine »<sup>183</sup>

« furtive, elle enfouit une trace »<sup>184</sup>

« la trace s'ouvre, comme une fenêtre »<sup>185</sup>

« les noms sont les traces de nos partages »<sup>186</sup>

« Les blanches vipères du désert, jouent dans les angles et les pierres, elles laissent des traces, dans le labyrinthe, que l'égaré sur la piste repère »<sup>187</sup>

« je fouille dans la trace, j'appelle, rien ne me parvient »<sup>188</sup>

« l'ange se déguise en maître [...], il disparaît, sans laisser la trace, qui m'aurait évité le tourment ».<sup>189</sup>

Par ailleurs, à la fin du long récit de *Talismano*, à mi-chemin entre rêve et réalité, il est question de trace, d'abord implicitement, en parlant de la superficie du désert en tant que masse de sable où des choses se marquent et disparaissent à cause des vents :

<sup>175</sup> A. Meddeb, *Tombeau d'Ibn Arabi*, op. cit., Stance II.

<sup>176</sup> *Ibid.*, Stance IX.

<sup>177</sup> *Ibid.*, Stance XII.

<sup>178</sup> *Ibid.*, Stance XIII.

<sup>179</sup> *Ibid.*, Stance XIV.

<sup>180</sup> *Ibid.*, Stance XVII.

<sup>181</sup> *Ibid.*, Stance XX.

<sup>182</sup> *Ibid.*, Stance XXII.

<sup>183</sup> *Ibid.*, Stance XXVI.

<sup>184</sup> *Ibid.*, Stance XXXI.

<sup>185</sup> *Ibid.*, Stance XXXII.

<sup>186</sup> *Ibid.*, Stance XXXIX.

<sup>187</sup> *Ibid.*, Stance XLI.

<sup>188</sup> *Ibid.*, Stance XLIII.

<sup>189</sup> *Ibid.*, Stance LVI.

« regard changeant lui-même désert, dos et sable où s'écrivent les pas et s'effacent au souffle des vents »<sup>190</sup>.

Ensuite, toujours dans l'épilogue, explicitement :

« afin d'affirmer sa présence sur les traces de l'abandon ».<sup>191</sup>

Il est intéressant de remarquer que, dans le récit, il est aussi question de tatouage, c'est-à-dire d'une marque tracée sur la peau et difficilement effaçable, alors que la trace sur le sable du désert est soumise à l'action des vents, et donc destinée à disparaître :

« pour effacer à jamais le dégradant tracé du tatouage : mais ça ne laisse que dessin atténué doublé d'une cicatrice »<sup>192</sup>.

Or, l'association trace-écriture ou trace-marque nous semble être une clé de lecture de l'œuvre de Meddeb ; en effet, s'il est vrai que l'écriture est constituée par des signes tracés sur un support, le désert peut alors être comparé à une page sur laquelle s'écrit l'histoire d'une rencontre ou d'un passage. Dans le cas de la poésie préislamique, ce passage était celui de la tribu de la femme aimée. À une époque où la culture était orale et pas fixée par une parole écrite, le poète errant lui-même n'écrivait pas ses poèmes mais il les transmettait oralement ; le désert n'était pas seulement son milieu de vie, le cadre qui entourait la beauté de l'aimé et qui servait de comparant pour la décrire, mais aussi la page imaginaire sur laquelle ses traces se fixaient pour un moment. En ce sens Meddeb écrit :

« un commencement dédié à la trace, offrande écologique du désert, où se forment la raison du poème et son enclenchement, trace ténue, signalant le passage de la femme vers laquelle le poète destine ses chevauchées, trace qui marque au sol le repère de la demeure provisoire, disant en sa mobilité l'absence, ouvrant au poète la boîte du passé et du regret que suscite le révolu, trace fragile en son inscription, vouée à l'effacement, livrée aux effets de ce que tisse le vent du nord au sud, métaphore de l'écriture ».<sup>193</sup>

<sup>190</sup> A. Meddeb, *Talismano*, Paris, Sindbad, 1987, 2 éd., p. 243.

<sup>191</sup> *Ibid.*, p. 244.

<sup>192</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>193</sup> A. Meddeb, *L'exil occidental*, Paris, Albin Michel, 2005, pp. 21-22.

On retrouve, dans ce passage, tous les éléments de notre analyse : le désert, la femme absente, le souvenir déclenché par ce qui reste, le caractère temporaire de la trace, le rapprochement de cette dernière avec l'écriture. Plus explicite encore est le passage de *Blanches traverses du passé* que nous reportons ici :

« et me revient à l'esprit la première vision que j'eus de la neige lorsque, fait unique, elle était tombée à Tunis : [...] j'étais ébloui par ce manteau blanc qui avait couvert la scène familière ; je marchai dans les allées du jardin ; chacun de mes pas laissait une trace qui maculait l'uniformité blanche [...]. Telle est la portée du témoignage qui fonde le pacte d'écrire : elle est dans le culte de la souillure, celui-là même qui m'encourage à noircir des pages, à mettre du noir sur blanc »<sup>194</sup>.

Ici, la blancheur de la neige est assimilée à la page blanche, alors que l'écriture est une « souillure » qui laisse des traces noires sur cette blancheur, comme les traces noires qui restent sur le manteau enneigé lors du passage de quelqu'un. Si nous voulions interpréter cet extrait et le rapprocher aux réflexions faites à propos de la trace et du désert, nous pourrions dire alors que, si laisser des traces sur la neige ou sur le sable équivaut au geste d'écriture, le contraire est d'autant plus vrai, car écrire signifie retrouver une trace perdue. Autrement dit, les restes d'un passage sur une surface matérielle peuvent être la raison d'existence d'une œuvre littéraire, son point de départ aussi bien que son point d'arrivée. La trace serait alors le prétexte pour écrire et le but qu'on veut atteindre à travers l'écriture. Pour Meddeb, cela se traduirait de la façon suivante : les poèmes anciens représentent une sorte de palimpseste, c'est-à-dire qu'ils sont assimilables aux textes écrits sur un parchemin préalablement utilisé et dont on a fait disparaître les inscriptions pour y écrire de nouveau. C'est pourquoi nous avons parlé de trace effacée avec le temps, qui est cependant encore vivante pour le poète partant à sa recherche. Cette trace effacée, qui exprime l'absence de ceux qui ne sont plus dans ce monde, est ce qui pousse le poète d'aujourd'hui à écrire sur la même page, à la salir en mettant noir sur blanc, en reprenant ainsi le voyage qui fut interrompu par la disparition des anciens poètes. Meddeb semble donc vouloir tracer de nouvelles traces sur une page du désert de l'écriture.

Nous nous concentrerons alors sur l'analyse, dans cette deuxième partie, de la notion de « désert » chez l'écrivain tunisien. Dans un chapitre qui s'intitule « Tous les déserts du

<sup>194</sup> A. Meddeb, *Blanches traverses du passé*, op. cit., p. 25-26.

monde »<sup>195</sup>, et qui est placé non par hasard après la traduction du poème d'Imru' al-Ḳays, le narrateur s'adonne à une longue réflexion sur le désert et sur tout ce que ce mot évoque dans son imaginaire. À partir de la description d'une tempête de sable qui dans son enfance était arrivée jusqu'à la ville, le narrateur parle du mouvement des ondes de sable, qui risquaient de recouvrir tout être vivant et tout objet. Le danger du désert consiste donc en cette force qui peut ensevelir les hommes et les choses en les faisant mourir, et bien des signes construits par les civilisations, comme les pyramides, seraient une recherche d'éternité et un refus de disparaître sous les sables. Poursuivant sa description de la tempête, le narrateur se souvient de quand, enfant, il entrouvrit la porte de la maison et risqua de disparaître sous les flots de sable qui entraient de partout. Une digression commence, au cours de laquelle l'enfant mélange pensées et souvenirs, pour arriver à décrire l'état d'hypnose que lui provoquait la récitation des sourates coraniques. Passant d'une rêverie à l'autre, grâce à son imagination enfantine, le narrateur revient au temps présent pour remarquer qu'il a compris le sens de ces sourates bien plus tard dans la vie, et il reprend son discours sur le désert. Voici ce qu'il en dit :

« comme toute lettre chargée d'un sens magique, qui résiste ou s'effrite en affrontant les assauts de l'histoire, métaphore du désert élargissant son champ en raison d'une perspective d'effacement rendant fragile l'inscription, lettre gravée sur la pierre, [...] tatouée sur la peau, portée par le corps, le vestige archéologique est une lettre qui résiste au désert de l'histoire, les sites sont abandonnés, puis réoccupés ou jamais délaissés, [...] encore faut-il se conjoindre à la voyance pour que vous déchiffriez la métaphore du désert dans cette géographie du palimpseste et cette géologie de la sédimentation ». <sup>196</sup>

Ce passage est intéressant pour plusieurs raisons. D'abord, le désert est comparé à l'histoire, puisque il en possède le même pouvoir de destruction qui entraîne l'oubli. Ensuite, son pouvoir de recouvrir les choses jusqu'à les effacer est associé à l'image des lettres effacées sur un parchemin (le palimpseste), et la lettre qui s'échappe à cette disparition est assimilable soit à un tatouage soit à un monument du passé. Le « désert de l'histoire » serait, en conséquence, un désert qui tue, qui ensevelit, qui efface les traces. Or, ce n'est pas la seule forme de désert qui existe pour le narrateur. En effet, poursuivant sa description, il parle aussi de « désert de l'appartement », « désert de la ville », « désert matériel », « désert de la

<sup>195</sup> A. Meddeb, *L'exil occidental*, op. cit., p. 35-53.

<sup>196</sup> *Ibid.*, p. 42-43.

géographie », « désert de la guerre », « désert de l'Europe ». Cet ensemble de déserts, qui ont affaire à la vie réelle, quotidienne et matérielle de l'homme, sont mis en opposition avec une série d'autres images : « désert intérieur », « désert de l'être », « désert de l'amour », « désert du saint », « désert comme métaphore de l'écriture », « désert du texte », « désert de l'ouïe ». Dans ce deuxième groupe, nous retrouvons des acceptions moins concrètes du mot, associé tantôt à l'âme et aux sentiments, tantôt à l'écriture. Nous pourrions en déduire que la sphère de la matérialité, associée à la vie, à l'histoire, au temps, est en opposition avec l'âme et l'écriture. Dans la dernière séquence du texte, le narrateur dit cela :

« tous les déserts du monde, entre vivre et écrire »<sup>197</sup> ;

« du froid au chaud, dans le constant déchiffrement des vestiges et des traces, [...] il est aisé de glisser, de désert en désert ».<sup>198</sup>

Il s'agit sans doute d'une contradiction entre la vie et l'écriture, contradiction qui doit cependant aboutir à une synthèse pour que le texte puisse voir le jour ; c'est pourquoi, l'auteur fait recours au rêve en tant qu'élément ayant une fonction charnière qui lui permet de relier deux mondes entre eux :

« confiné au désert de l'appartement pour rêver de tous les déserts du monde ».<sup>199</sup>

Nous pourrions résumer tout cela en disant qu'il existe, en conclusion, deux sortes de désert : un désert intérieur, transcendant, qui est le moteur de l'acte écrit, et un autre plus extérieur, contingent, dont l'écrivain a également besoin pour voir son texte se réaliser et devenir un objet concret ; en d'autres mots, pour que la trace ne disparaisse pas, pour qu'elle réapparaisse, le travail de conciliation entre deux déserts, entre un monde intérieur et extérieur est nécessaire.

Or, ces considérations nous amènent à percevoir en filigrane, dans un discours plus caché, l'opposition si fréquente chez les mystiques musulmans entre l'intérieur et l'extérieur (*al-zâhir wa al- bâṭin*)<sup>200</sup>.

<sup>197</sup> A. Meddeb, *L'exil occidental*, op. cit., p. 52.

<sup>198</sup> *Ibid.*, p. 53

<sup>199</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>200</sup> Termes qui, dans la philosophie arabe, correspondent respectivement au « sens apparent, manifeste » et au « sens caché, intérieur, ésotérique » Voir article de I. Poonawala, « *al-zâhir wa al- bâṭin* », in *Encyclopédie de l'Islam*, tome XI, V-Z, Leiden, Brill, 2005.

Meddeb reprend consciemment des concepts propres à la mystique soufi pour dresser un nouveau discours poétique.

Une dernière remarque permettant de confirmer ce que nous venons de déterminer s'impose. Le désert, lieu dangereux, lieu de solitude et de recherche de l'absolu, a été choisi par de grands hommes et prophètes en tant que lieu de retrait spirituel. Dans la religion chrétienne, par exemple, c'est dans le désert que le Christ a été mis à l'épreuve, et c'est toujours dans le désert que les prophètes ont le plus souvent prêché. Il suffirait de penser à Saint Jean Baptiste, qui s'auto définissait comme « celui qui crie dans le désert »<sup>201</sup>. Mais bien d'autres ascètes avaient l'usage de méditer dans le désert, d'y vivre avec tous les risques que cette vie comportait (bêtes sauvages, climat hostile,...). C'était dans le désert que les révélations avaient souvent lieu, que le merveilleux se manifestait. C'était toujours dans l'élément naturel qu'habitaient certains *djinn*s et démons. Or, ce caractère surnaturel du désert comme lieu de visions et de manifestation du surnaturel est assimilable à celui que la forêt avait dans le Moyen Âge européen.

Dans un article consacré à certains lieux très représentatifs du merveilleux et du mystique médiévaux, Jacques Le Goff propose une intéressante réflexion sur le désert et la forêt<sup>202</sup>. Il y souligne que la civilisation médiévale associait aux cadres géographiques une signification précise, un jugement de valeur et une échelle d'états d'âme. Par exemple, c'est au Moyen Âge que les idées d'effroi et de solitude liées à la forêt se renforcent, et ce n'est pas un cas fortuit, puisque la littérature contribue à resserrer les liens entre l'aventure et les lieux de cette aventure. Le côté mystérieux est celui qui a fasciné le plus l'époque médiévale, car dans la forêt sont cachés les choses secrètes, les ermites, les fous. Ce dernier trait marque une forte correspondance entre les mondes occidental et oriental : tous les deux ressentent une grande fascination pour le lieu sauvage, la *silva* européenne se transformant en un désert en Orient.

C'est dans le désert et dans le bois, qui sont presque une constante dans la littérature dont nous nous occupons, qu'advient la rencontre du héros avec le merveilleux ou le surnaturel : la connaissance d'une *mirabilia* se fait dans la solitude de ces lieux.

---

<sup>201</sup> Voici le texte de la Bible (Saint Jean I, 19-28) : « Et voici quel fut le témoignage de Jean, quand les Juifs lui envoyèrent de Jérusalem des prêtres et des lévites pour lui demander : « Qui es-tu ? » Il le reconnut ouvertement, il déclara : « Je ne suis pas le Messie. » Ils lui demandèrent : « Qui es-tu donc ? Es-tu le prophète Élie ? » Il répondit : « Non. - Alors es-tu le grand Prophète ? » Il répondit : « Ce n'est pas moi. » Alors ils lui dirent : « Qui es-tu ? Il faut que nous donnions une réponse à ceux qui nous ont envoyés. Que dis-tu sur toi-même ? » Il répondit : « Je suis la voix qui crie à travers le désert ».

<sup>202</sup> J. Le Goff, « Le désert-forêt dans l'Occident médiéval », in *L'imaginaire médiéval*, Paris, Gallimard, 1985.

Par exemple, la scène initiale d'*Erec et Enide* de Chrétien de Troyes se situe à Caradigan, où le roi Arthur est venu tenir sa cour, et où il proclame :

« nous irons tous chasser le blanc cerf  
dans la forêt aventureuse.  
C'est une chasse pleine de merveilles »<sup>203</sup>.

La forêt constitue donc le site des merveilles, des enchantements, des dangers. De même, *Le roman de Tristan* de Béroul nous donne à entendre que les gens ont peur de la forêt :

« Tout le monde a peur dans les environs. La forêt suscite une telle terreur que nul n'ose y demeurer ».<sup>204</sup>

Or, la forêt, site non habité et peu connu, inhospitalier et solitaire, est comparable au désert, car dans la littérature arabe et persane et dans celle européenne, leur fonction est similaire : c'est dans le désert qu'habitent les fous, les exilés, les hommes qui recherchent dieu. Pour donner un exemple assez célèbre, nous citerons l'histoire de *Layla et Madjnûn*. *Ḳays*, devenu fou à cause de son amour impossible (d'où le nom *Madjnûn*, qui signifie littéralement « possédé par les djinns »), s'exile dans le désert, loin de sa tribu :

« il prit le chemin vers les montagnes et le désert, il prépara ses affaires comme un nomade et il s'en alla. [...] il ressemblait à un étranger, ses vêtements déchirés [...]. Ayant l'aspect d'un fou, criant le nom de Layla en toute direction, sa veste candide déchirée, le corps nu, tombé dans la réprobation, sans plus distinguer le bien du mal, il chantait des poésies d'amour ».<sup>205</sup>

Ce passage de Nezami écrit en 1188 nous semble très riche d'informations. D'abord, les fous sont des gens possédés par les esprits, et les esprits (جَنِّي/جَنِّ) habitent, d'après les croyances orientales préislamiques, dans les éléments naturels. Ensuite, sa folie amoureuse amène le héros à partir loin de sa tribu, à s'exiler vers une zone habitée par les bêtes sauvages, le désert. Enfin, le fou chante des poèmes, autrement dit, il devient poète. Nous reviendrons sur cette dernière caractéristique qui lie le blâme à la poésie. Nous nous attarderons pour l'instant sur l'élément géographique et sur la folie de l'exilé. Nous retrouvons en effet le

<sup>203</sup> Chrétien de Troyes, *Erec et Enide*, Paris, Le Livre de Poche, 1994, v. 64-66.

<sup>204</sup> Béroul, *Le roman de Tristan*, Paris, Le Livre de Poche, 1989, p. 103.

<sup>205</sup> Nezami, *Layla e Majnun*, Milano, Adelphi, 1985, p. 36-37.

même caractère de folie associée au lieu non civilisé, la forêt comme le désert, chez Chrétien de Troyes. Dans le roman du chevalier au lion, Yvain a abandonné sa femme et, accablé par les remords et la honte, vit un certain temps loin de la cour et des tournois :

« Alors il lui monte un tourbillon  
 dans la tête, si puissant qu'il perd la raison ;  
 puis il déchire ses vêtements et s'en dépouille  
 et s'enfuit par les champs et les vallées  
 [...]
 Il guette les bêtes dans les bois  
 il les tue et puis il mange  
 la venaison toute crue.  
 Il demeura si longtemps dans la forêt,  
 comme un homme privé de raison et sauvage,  
 qu'il finit par trouver la maison d'un ermite [...] ». <sup>206</sup>

Ce que nous voyons ici, c'est une parfaite correspondance entre deux auteurs appartenant à la même époque, qui nous décrivent l'endroit isolé et sauvage comme un lieu dangereux, lieu d'exclusion et de marginalisation des fous et de contact avec le surnaturel ou l'élément religieux. Il y a alors un rapport d'égalité entre *Mađjnûn*, héros oriental, le fou d'amour qui se réfugie dans le désert à cause de sa passion et Yvain, héros occidental qui devient fou à cause de Laudine et se cache dans un bois. La vie sauvage, les vêtements déchirés et la folie reviennent sans cesse. La forêt et le désert représentent le non apprivoisé, le non cultivé, le sauvage : ce qui fait peur, c'est leur caractère si éloigné de la civilisation et de l'organisation humaines, aussi bien en France qu'en Perse, ainsi que leur pouvoir surnaturel.

Si nous nous attardons à creuser ce rapport entre désert et forêt, c'est que cette idée est reprise par Meddeb dans *L'exil occidental* :

« mots proférés en russe dans le désir du désert qui, dans l'espace de la langue et de la géographie, se concrétise à l'intérieur de la forêt, se réalise ainsi dans son antithèse, désert de la forêt, par imitation des Pères égyptiens, syriens, palestiniens, pour goûter le retrait, la solitude, le silence, l'éloignement, la fréquentation des bêtes, [...] ».

---

<sup>206</sup> Chrétien de Troyes, *Le chevalier au lion ou le roman d'Yvain*, Paris, Le Livre de Poche, 1994.

Il est étrange que dans la migration des lettres entre les lieux et les langues le désert se confonde avec la forêt, l'un et l'autre ayant été exercés comme métaphore de l'écriture, bien que [...] nous retrouvions le désert chez l'inventeur de la *selva oscura*, site qui accueille le cheminement conduisant à l'avènement de l'écriture [...];

tandis que les poètes arabiques d'avant l'islam instaurent le désert comme métaphore de l'écriture animant le poème en son commencement dédié au désert de l'amour, à travers le paradigme de la trace, par quoi et autour de quoi le poète nomade cherche à construire un sens, traces, ruines, vestiges ».<sup>207</sup>

Ce passage résume la relation qui se dresse entre désert et *silva*, deux lieux poétiques recouvrant la même fonction.

L'œuvre poétique et romanesque de Meddeb s'inscrit donc dans cette perspective de la trace dans le désert, elle est à la fois recherche d'une absence et reproduction des traces qui lui permettent de trouver un chemin au cours de son exil.

---

<sup>207</sup> A. Meddeb, *L'exil occidental*, op. cit.

## 2.3 Babel

Le mythe de Babel, histoire de la séparation des peuples et de la formation des langues, est réactualisé dans l'œuvre de Meddeb sous plusieurs formes.

La Bible nous dit cela :

« La terre n'avait alors qu'une seule langue et qu'une même manière de parler.

Et comme ces peuples étaient partis du côté de l'Orient, ayant trouvé une campagne dans le pays de Sennaar, ils y habitèrent ;

Et ils se dirent l'un à l'autre : Allons ! Faisons des briques, et cuisons-les au feu. Ils se servirent donc de briques comme de pierre, et de bitume comme de ciment.

Ils s'entredirent encore : Venez ! Faisons-nous une ville et une tour qui soit élevée jusqu'au ciel, et rendons notre nom célèbre avant que nous nous dispersions en toute la terre.

Or le Seigneur descendit pour voir la ville et la tour que bâtissaient les enfants d'Adam,

Et il dit : voici, Ils ne sont tous maintenant qu'un peuple et ils ont tous le même langage ; et ayant commencé à faire cet ouvrage, ils ne quitteront point leur dessein qu'ils ne l'aient achevé entièrement.

Venez donc, descendons en ce lieu, et confondons-y tellement leur langage, qu'ils ne s'entendent plus les uns des autres.

C'est en cette manière que le Seigneur les dispersa de ce lieu dans tous les pays du monde et qu'ils cessèrent de bâtir cette ville.

C'est aussi pour cette raison que cette ville fut appelée Babel, parce que c'est là que fut confondu le langage de toute la terre. Et le Seigneur les dispersa ensuite dans toutes les régions »<sup>208</sup>.

Le texte biblique nous donne des indices qui sont importants dans la création littéraire de Meddeb : Dieu a plongé l'homme en une sorte d'exil permanent, car il a dispersé les peuples dans les régions du monde et il a rendu difficile la communication entre les groupes en leur donnant des systèmes de communication différents. Il s'agit donc d'une double séparation, par l'espace géographique (« Sur la face de toute la terre ») et linguistique (« L'Eternel confondit le langage de toute la terre »).

L'idée du récit est que les hommes auraient voulu atteindre le ciel par le biais d'un bâtiment, qui représente donc l'élévation vers le ciel et le contact entre ciel et terre, caractéristiques propres de tout sanctuaire. Or, l'action de Dieu s'oppose à ce désir des hommes, qui n'habitent plus le Paradis et qui n'occupent donc plus la même place que Lui. Dieu agit en brouillant la langue des constructeurs pour définir la place des hommes par rapport à Lui. Qu'il s'agisse d'un châtement divin à un désir insensé ou d'une punition abrahamique, nous retenons de ce mythe l'étiologie de la

<sup>208</sup> *La Bible*, Genèse, XI, 1-9, traduction de Lemaître de Sacy, Paris, Robert Laffont, 1990.

diversité des langues et des peuples, ainsi que l'origine des civilisations et la séparation entre Dieu et les hommes. Or, Babel, probablement l'ancienne Babylone des ziggourats, est un symbole de la confusion, comme le remarquent Jean Chevalier et Alain Gheerbrant dans leur *Dictionnaire des symboles*<sup>209</sup>; c'est aussi le récit d'une dispersion et d'un exil, ajoutons-nous, ce qui a fait disparaître l'unité de la langue « adamique » au profit d'une pluralité de langues.

C'est ce que semble suggérer Meddeb lorsqu'il fait référence à la tour de Babel.

L'auteur donne d'abord une interprétation du mythe, perçu comme l'événement qui apporta la séparation et la guerre entre les peuples :

« Le mythe de Babel raconte comment les langues se sont multipliées pour diviser l'homme, le soulever contre lui-même. La séparation des langues instaure la guerre. La dissension entre les peuples s'aiguise avec le partage des territoires d'après l'usage des langues »<sup>210</sup>.

D'une certaine manière, la décision divine de séparer la langue première en plusieurs autres langues a pour effet immédiat l'incompréhension entre les hommes, et la non compréhension de l'autre amène par conséquent au conflit.

Ailleurs, le mythe est rejeté, sa vérité historique niée :

« De langue à langue, la citation se trouble au profit de la réminiscence. Ainsi est déclarée périmée la quête de l'origine. Il n'y a point de peuple premier, ni de langue fondatrice ».<sup>211</sup>

La contradiction peut susciter des interrogations chez le lecteur, mais nous ne n'y attarderons pas, car le message est toujours présent : Babel est le symbole de la multiplicité des langues et des langages et de ce fait, il inscrit tous les êtres humains en une situation d'errance à la « quête de l'origine ». Cette quête meurt, n'à plus lieu, puisque le peuple premier n'existe pas. L'élément fondateur, qui réunit les langues et les peuples, serait plutôt la citation des textes, leur voyage à travers les siècles et les pays. D'une certaine manière, Meddeb opère une substitution qui est à la fois identification entre la Babel d'avant le châtement divin et les textes, qui parlent encore aujourd'hui à travers des citations ou des réminiscences.

Cette théorie pourrait se heurter aux considérations qui ressortent de deux poèmes de *Tombeau d'Ibn Arabi*. Dans ces deux passages, le mythe de Babel revient, et, au lieu d'être nié, il apparaît

<sup>209</sup> Cf. J. Chevalier et A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Le livre de Poche, 1997.

<sup>210</sup> A. Meddeb, *Phantasia*, Paris, Sindbad, 1986, p. 82.

<sup>211</sup> *Ibid.*, p. 57.

comme véridique pour le narrateur, lorsqu'il est question d'idiomes et de peuples émigrés ayant laissé des traces :

« les formes bougeaient et transmuiaient, et je m'étais senti capable de les accueillir toutes, je m'étais vu errant dans les pays, balbutiant tous les idiomes, touchant toutes les écritures, entrant et sortant, au hasard des rencontres, d'une scène à l'autre, admirant la trace des peuples, voyageant »<sup>212</sup> ;  
 « têtes émigrées, entre le corridors ruinés, et les portes murées, idiomes de Babel, qui coupent l'être en deux »<sup>213</sup>.

Les différents idiomes semblent ici être liés à l'errance ; en effet, le mythe veut qu'à partir de la dispersion des hommes, les différentes communautés commencent à parler chacune sa langue. « Tous les idiomes » et « toutes les écritures » proviennent donc d'un déplacement, d'un voyage qui a laissé des traces, et le narrateur semble vouloir nous dire qu'il est à la recherche de ces peuples à travers les traces qu'ils ont laissées.

De plus, l'évènement de Babel se situe à l'origine de la création des langues, et le plurilinguisme qui hante le texte de Meddeb pourrait s'inscrire dans cette poursuite de la trace des langues et des peuples.

Analysons alors de plus près en quoi consiste ce plurilinguisme, cette dispersion du langage narratif qui erre d'un pays à l'autre, ayant pour moyen de transport la langue française.

Dans son travail consacré à *Talismano* et *Phantasia*<sup>214</sup>, Abdellatif El Alami repère, lors d'une étude minutieuse de *Talismano*, cent quarante et une occurrences en arabe, neuf occurrences en italien, une occurrence en latin, une en turc, une en persan, une en chinois. De même, *Phantasia* présente une grande diversité linguistique, car le corpus se répartit sur douze langues : toutes celles de *Talismano* plus l'hébreu, l'hindi, l'égyptien antique, l'akkadien, le sumérien et le japonais. Nous assistons même à une présentation graphique de langues écrites en d'autres alphabets, avec d'autres graphies et systèmes d'écriture (par exemple, les idéogrammes).

Une deuxième forme de plurilinguisme réside aussi dans le procédé de citation, pastiche, reprises d'autres textes, car cela fait entendre une pluralité de voix à l'intérieur de la narration, avec un nombre infini de rappels et de « souvenirs de lecture ».

<sup>212</sup> A. Meddeb, *Tombeau d'Ibn 'Arabi*, Paris, Noël Blandin, 1990, Stance XII.

<sup>213</sup> *Ibid.*, stance XXI.

<sup>214</sup> A. El Alami, *Métalangage et philologie extatique (Essai sur Abdelwahab Meddeb)*, Paris, L'Harmattan, 2000. Le chapitre dont il est question ici est celui qui s'intitule « Plurilinguisme et métalangage dans *Talismano* et *Phantasia* », p. 29-52.

Dans un article consacré à *Tombeau d'Ibn Arabi*<sup>215</sup>, Anna Zoppellari parle de « polyphonie » :

« L'emploi du français est déjà le signe de cette complexité et le fruit d'un choix personnel aux origines complexes [...]. En fait, s'il écrit en français, Meddeb analyse plus d'une fois l'importance du substrat langagier arabe dans son œuvre et dans sa formation littéraire ; il complique le rapport consacré de l'écrivain maghrébin avec la langue arabe (langue maternelle) par le recours de la double instance du maternel et du paternel »<sup>216</sup>.

En effet, la langue maternelle, l'arabe dialectal de Tunis, est mise à plusieurs reprises en opposition avec la langue paternelle, c'est-à-dire l'arabe du Coran, et tout cela se mélange au français, langue de l'exil et de l'écriture, et à toutes les autres langues qui apparaissent au fil de la narration et des poèmes.<sup>217</sup>

Nous constatons par là que les romans et les poèmes de Meddeb sont eux-mêmes, en quelque sorte, des Babel possibles : Babel étant le symbole de la multiplicité des langages et des civilisations, et en même temps symbole aussi de l'unicité préexistante, le texte poétique ou romanesque mélange les langues et les auteurs comme Dieu l'a fait pour les « fils des hommes » dans le récit biblique. Le brouillage des références à travers des citations indirectes à d'autres textes, parfois repérables, parfois non, ressemble à l'opération de brouillage (c'est une des significations du mot « Babel ») que Dieu a mise en acte à Babylone.

Nous pouvons trouver une illustration de ce que nous venons d'affirmer dans une image qui apparaît dans le roman *Talismano*, à la toute dernière page du deuxième chapitre, « Idole ghetto »<sup>218</sup>. Seule image du roman, faisant partie du texte en tant que complément à celui-ci, le dessin reproduit un talisman, associant mots et figures. Les phrases qui encadrent les symboles dessinés sont écrites en alphabet arabe, mais à l'intérieur du tableau l'idéogramme *tao* accompagne un autre mot arabe et des cercles accompagnés d'une épée et d'un calame. L'image représente parfaitement le mélange des langues et des références, car elle associe non seulement la figure à la parole écrite, mais aussi

<sup>215</sup> A. Zoppellari, « Notes sur *Tombeau d'Ibn Arabi* de Abdelwahab Meddeb », in *Voix tunisiennes de l'errance*, a cura di G. Toso Rodinis, « Nouveaux rivages. Collana di saggi franco-mediterranei », Padova, Palumbo, 1995, p. 4.

<sup>216</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>217</sup> On retrouve cette idée dans *L'exil occidental*, Paris, Albin Michel, 2005, p. 91 :

« j'ajoute l'évocation de l'initiation à la langue étrangère dès l'âge de six ans, cette langue dont les mots tissent le texte que vous êtes en train de lire, et qui est venue à mes yeux, à mes oreilles, après la langue maternelle (qui est l'arabe vulgaire de Tunis), après ce que j'appelle la langue paternelle (qui est l'arabe du Coran) ».

Il est question des langues aussi dans *Phantasia*, p. 138 :

« Aurais-je adopté la liberté d'esprit que requiert le scepticisme si je m'étais décidé à écrire en arabe, qui est pour moi une langue paternelle, comme l'est pour Dante la langue de Virgile, langue arabe que la génération des nourrices et des mères analphabètes entendent à peine, à travers les repères approchant de leur dialecte ? ».

Voir aussi A. Meddeb, « Le Palimpseste du bilingue », in *Du bilinguisme*, Paris, Denoël, 1985, p. 125-144.

<sup>218</sup> A. Meddeb, *Talismano*, Paris, Sindbad, 1987. Le narrateur parle du talisman à la page 136 et il place l'image de l'objet à la page 137.

plusieurs paroles en langues et alphabets différents, ainsi que des dessins. Nous pouvons observer aussi que le tableau est inscrit dans un roman dont le titre, en italien, annonce déjà le plurilinguisme. En ce sens, le talisman est lui aussi une Babel.

Babel, symbole d'une multiplicité et aussi de son contraire, représente donc l'évènement qui a séparé les hommes, qui a brouillé leur système de communiquer et qui les a condamnés à se disperser sur terre, en d'autres mots à s'exiler de leur première patrie. Nous parlerons dans un autre chapitre de l'opposition unité-multiplicité. Nous remarquerons ici que la dispersion initiale des hommes est assimilée, dans *L'exil occidental*, au mélange de races et cultures qui peuplent les alentours de la gare de Florence :

« On y accède en traversant la place homonyme qui, à cause de la proximité de la gare, a été élue lieu de croisement pour tous les émigrés, palabres fusant hors la bouche des Vietnamiens, Sri Lankais, Pakistanais, Somaliens, Egyptiens, Maghrébins, cauchemar des Florentins, rumeur de Babel rongant les deux obélisques »<sup>219</sup>.

Ce passage rapproche la ville mythique de l'antiquité avec une ville du présent, à signifier que le croisement de langues différentes est quelque chose qui ne s'arrêtera pas. C'est probablement en ce sens que le narrateur déclarait, dans une phrase déjà citée, l'impossibilité de retrouver (ou de trouver, si cela n'a jamais existé) un seul peuple qui est à l'origine de tous, une seule langue qui donna naissance à toutes les autres.

---

<sup>219</sup> A. Meddeb, *L'exil occidental*, op. cit., p. 80.

## 2.4 L'écriture nomade : voyage et exil.

Meddeb exploite le thème du voyage sous de nombreuses formes et modalités. Si le voyage évoque un déplacement d'un lieu à l'autre, une traversée, cela est vrai d'un point de vue corporel autant que spirituel. Les perspectives sont multiples, et nous nous concentrerons d'abord sur le voyage matériel, pour passer ensuite à analyser un voyage qui concerne davantage l'esprit et les pensées, tout en sachant que les deux sont intimement liés.

Le voyage dans les écrits meddebiens est omniprésent : la visite des villes de la Méditerranée et des sites archéologiques, la promenade dans Paris, le déplacement d'un endroit à l'autre sont des constantes. Par exemple, dans le premier chapitre de *Aya dans les villes*<sup>220</sup>, le narrateur raconte d'une visite à la montagne que la tradition identifie comme étant l'endroit du sacrifice d'Abraham. Une longue description du voyage à pied pour monter au sommet fait l'objet de cette partie, alterné avec des souvenirs et des réflexions personnelles :

« le cheminement en ce triomphe de pierre sera âpre ».<sup>221</sup>

« J'avance dans le sillage d'Aya [...]. Nous longeons un chantier où l'on édifie un pont ».<sup>222</sup>

« Nous pénétrons dans le tunnel par lequel commence le *siq* obscur, suivis par le regard du berger, [...]. En cette traversée du tunnel, nous devançons la nuit qui approche ».<sup>223</sup>

« Notre trio avance, chacun concentré sur lui-même, mesurant son effort. Parfois un duo se forme, et le troisième reste seul. A cause du ralentissement dû à la conversation, la distance se creuse et les détours de la spirale ôtent les compagnons de la vue. Aya se détache ».<sup>224</sup>

« Après la halte à l'ombre des cavernes, nous reprenons la marche ».<sup>225</sup>

« L'épreuve du corps augmente lorsque nous parvenons trois heures après midi au bord du théâtre et que nous entreprenons l'escalade des degrés taillés à même le roc en direction du Haut-Lieu, sur la montagne du sacrifice ».<sup>226</sup>

« Le corps emprunte machinalement l'itinéraire qui mène au musée ».<sup>227</sup>

« Aya va explorer les parages. Jean et moi nous refugions dans la grotte ».<sup>228</sup>

<sup>220</sup> A. Meddeb, *Aya dans les villes*, Saint-Clément-la-Rivière, Fata Morgana, 1999.

<sup>221</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>222</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>223</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>224</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>225</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>226</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>227</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>228</sup> *Ibid.*, p. 30.

« Parfois nous gravissons des marches. D'autres fois, nous avons le choix entre plusieurs couloirs ». <sup>229</sup>

Tous ces exemples montrent un déplacement sous la forme d'une randonnée dont le narrateur décrit toutes les étapes, en nous montrant ce qu'il voit et ce que ses amis font.

Les chapitres qui suivent cette description constituent eux aussi des descriptions des villes visitées ou de pays explorés par le narrateur. En effet, dans le deuxième chapitre il est question d'un « retour à Fès », comme le titre l'indique, axé sur le moment de l'arrivée en ville, suivi par une description de la promenade dans Fès et par l'évocation, déclenchée par des odeurs, d'un autre voyage:

« je suis porté par la vitesse, Aya est assise à côté de moi, elle dort, le pays défile sous mes yeux, partagé par le contraste des ombres et de la lumière » <sup>230</sup>

« Le train vibre, sa cadence berce » <sup>231</sup>

« Nous nous établissons intramuros, sur le flanc nord de la médina, à l'angle oriental, dans un pavillon collé à la haute muraille aux créneaux droits »

« le goût de la graine dont je reçois l'odeur m'envahit le palais et me déporte vers une halte de mes pérégrinations italiennes, dans une auberge toscane où j'avais croqué, en guise d'apéritif, des fèves crues accompagnées de grana, en buvant une grande rasade d'un vin blanc local, vif, fougueux et qui ne voyage pas ». <sup>232</sup>

Le vin « qui ne voyage pas » semble ici en opposition totale avec le narrateur, qui est en une situation d'errance perpétuelle.

Un autre chapitre très intéressant, concernant le mouvement et le déplacement, est celui sur la Ka'ba ; dans cette partie, il est question d'un voyage à la Mecque, pèlerinage caractérisé par la déambulation circulaire autour du sanctuaire. Double mouvement du narrateur donc, d'abord pour se rendre à la ville sainte et ensuite pour tourner autour de la pierre noire :

« Rien qu'un atome dans la foule, je suis flux humain et j'entre dans le domaine sacré. [...] Je m'approche de la Caaba noire, me frayant un chemin à travers l'immense cour envahie par la dense foule, habillée de blanc ». <sup>233</sup>

« le pèlerinage comporte quatre fondements : la circumambulation [...], puis la station debout à Arafa et la course entre Safa et Marwa ». <sup>234</sup>

<sup>229</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>230</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>231</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>232</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>233</sup> *Ibid.*, p. 75.

Il est encore question de bouger : « flux humain », « je m'approche », « me frayant un chemin », « circumambulation », « course » sont tous des mots qui évoquent le mouvement.

Dans le chapitre « Un tombeau pour l'exil », la description s'attarde sur la ville de Marseille, définie « célébration de l'universalité méditerranéenne, à l'interstice où s'annule la différence entre la Grèce, Rome, l'Égypte ». <sup>235</sup>

À l'errance dans cette ville se substituent ensuite un voyage sur l'île de Malte, un autre à Carthage, et un retour à la maison natale, entrecoupé d'un souvenir concernant Florence.

Les voyages réels, ou présentés comme tels, apparaissent donc dans cet ouvrage comme des étapes d'un chemin dont le but semble celui de retrouver la femme perdue, Aya. En effet, dans le chapitre qui s'intitule « La chouette et le djinn », une phrase revient à plusieurs reprises :

« à la recherche d'Aya »<sup>236</sup> ;

« corps en dérive, à la recherche d'Aya »<sup>237</sup> ;

« à la recherche vaine d'Aya »<sup>238</sup> ;

« et tu ne rencontres pas Aya »<sup>239</sup> ;

« à la recherche d'Aya »<sup>240</sup>.

Le narrateur confirme cette hypothèse du voyage comme quête de l'aimée en disant :

« le culte de la beauté que ravive sur les sentiers du monde la recherche assidue d'Aya ». <sup>241</sup>

En d'autres mots, la visite d'un lieu et le déplacement du narrateur d'un endroit à l'autre semblent être dictés par une volonté de retrouvailles et par l'espoir d'arriver au bout de la quête.

Mais ce qui s'avère vraiment intéressant, c'est la réflexion sur le voyage contenue dans le chapitre « Métropole bis ». À travers l'alternance entre la dimension du voyage matériel et la dimension psychique, le narrateur nous livre un texte construit sur la superposition de ces deux sortes de voyage. Voici le passage :

---

<sup>234</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>235</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>236</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>237</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>238</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>239</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>240</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>241</sup> *Ibid.*, p. 69.

« Ville, mille villes dans la ville, je me perds dans les villes de la ville, je n'ai pas besoin de quitter ses murs pour voyager, ainsi dans les rues, je reconstitue le labyrinthe, je marche en lui, je tourne et retourne sur mes pas, dans la volonté de me perdre et je ne me perds pas, [...], je m'avance à travers la barrière de pierres, [...] le voyage sur place, à la rencontre des peuples et des langues n'enlève pas l'oppression qui me pèse, qui m'écrase le corps, [...] j'appelle le djinn qui est mon allié, qui vient d'habitude à mon appel, qui m'emmène à la seconde où je veux, [...] ce djinn est reconnu ami, il m'a conduit à Samarcande, à Sanaa, dans la ville de cuivre, chez les cannibales ». <sup>242</sup>

Dans cet extrait, la ville se multiplie et se constitue en dédale, où le narrateur s'égare à mi-chemin entre une volonté de se perdre et un malaise dont il ne peut pas s'échapper. Entre départ (« quitter », « marche », « je m'avance », « voyage », « à la rencontre », « m'emmène », « il m'a conduit ») et retour, voire impossibilité de partir (« retourne sur mes pas », « je ne me perds pas », « l'oppression qui me pèse », « voyage sur place »), le narrateur joue avec deux mouvements opposés, qui constituent les deux modalités de voyager, c'est-à-dire physiquement et psychiquement. En déclarant qu'il n'a pas besoin de sortir de l'enceinte de la ville pour voyager, le personnage prend conscience du pouvoir de son imagination, représentée comme un ami esprit (un *djinn*) lui donnant l'inspiration. Cependant, le *djinn* est capricieux et il n'obéit pas à ses ordres, malgré ses efforts ; autrement dit, l'imagination du narrateur est un moyen pour voyager qui n'est pas fiable :

« cette fois mon vœu ne sera pas exaucé, je continuerai de marcher dans la ville, parmi le profil des tours et le règne de l'asphalte et de la pierre, je ne pourrai même pas inventer au fil des pas une médina ».

Ce passage montre clairement le double procédé qui fait superposer à l'errance réelle dans une ville une autre errance, celle des pensées. Le désir de voyage constant qui semble animer le personnage pourrait se résumer en une phrase : « cette hantise de l'autre lieu où que je sois, ce désir fou de l'ubiquité, qui ne te laisse pas jouir du lieu où tu es ».

Même si l'imagination ne répond pas à l'appel, le narrateur éprouve la nécessité du voyage perpétuel, il n'arrive pas à profiter de l'instant qu'il vit car il a besoin de se projeter dans une autre dimension, soit-elle temporelle ou spatiale. L'errance spirituelle est pour cela le seul moyen de réaliser son « désir fou de l'ubiquité », car l'imagination représente sa seule ressource pour se

---

<sup>242</sup> *Ibid.*, p. 87.

projeter dans l'ailleurs tout en accomplissant en même temps un déplacement réel. Ubiquité qui se résume dans cette phrase de *Talismano* : « écrire et dire Tunis rêvée rebelle en ce Paris printanier ».<sup>243</sup>

L'ici et l'ailleurs sont reliés par le rêve à travers l'écriture.

Voyons maintenant quelle est la place du voyage, en commençant par l'analyse de *Tombeau d'Ibn Arabi*, pour en tirer des conclusions s'appliquant à d'autres textes.

D'abord, le recueil contient des passages qui se construisent sur l'alternance des verbes « partir » et « revenir », ce qui donne l'idée d'un personnage tout le temps en mouvement entre deux lieux :

« je quittais à la hâte les lieux, roulant au pied du soleil, au rythme de la rocaïlle, je disais, jamais, en tel désert, je ne reviendrais, et me voici revenant par les cieux »<sup>244</sup>.

« J'ai erré, perdu, gagné »<sup>245</sup>.

« l'on s'apprête au départ, voyage nocturne, les étoiles tracent le chemin »<sup>246</sup>.

« Et toi qui erres, n'avance pas si vite, courtise l'arrêt, le temps se fige dans la trace, halte-là »<sup>247</sup>.

« Je prends le chemin qui mène au jardin de l'erreur »<sup>248</sup>.

Dans ces exemples, toutes les phrases contiennent des mots synonymes décrivant un départ, ou une arrivée, ou une pause entre les deux. Il nous semble très intéressant de nous arrêter un instant sur la notion de « voyage nocturne », évoquée dans la strophe XVIII et répétée plus ou moins explicitement dans *Talismano* et *Phantasia* :

« au moment de l'ascension éclairée nocturne, voyage interminable vers les hauteurs »<sup>249</sup>

« Au retour du voyage nocturne, je m'éjecte hors de la machine »<sup>250</sup>.

« La vision dernière dont Mohammad reçoit le don, au terme de son voyage nocturne *إسراء* et de son ascension *معراج*, mesure la proximité d'après l'unité qui calcule la distance de l'eau surgie pour que survive Ismaël, au défi du désert »<sup>251</sup>.

Le monde musulman associe à cette formule, à ce voyage un peu spécial, l'histoire du *mi'râdj*, c'est-à-dire l'ascension nocturne du Prophète Mahomet dont il est question dans une sourate du Coran. Voici l'extrait :

<sup>243</sup> A. Meddeb, *Talismano*, Paris, Sindbad, 1987.

<sup>244</sup> A. Meddeb, *Tombeau d'Ibn Arabi*, Paris, Noël Blandin, 1990, strophe XVI.

<sup>245</sup> *Ibid.*, strophe XXIX.

<sup>246</sup> *Ibid.*, strophe XVIII.

<sup>247</sup> *Ibid.*, strophe XX.

<sup>248</sup> *Ibid.*, strophe XXVIII.

<sup>249</sup> A. Meddeb, *Talismano*, op. cit., p. 18.

<sup>250</sup> A. Meddeb, *Phantasia*, Paris, Sindbad, 1986, p. 95.

<sup>251</sup> *Ibid.*, p. 58.

« O transcendance de Celui qui fit aller de nuit, en un instant de la nuit, Son adorateur de l'Oratoire consacré à l'Oratoire ultime dont Nous avons béni le pourtour, afin de lui découvrir de Nos signes ! ». <sup>252</sup>

Cette sourate plutôt obscure parle d'un voyage nocturne de Mahomet, probablement de Jérusalem au royaume céleste, sorte de rêve ou de vision lors de laquelle le prophète aurait rencontré tous les anges et les patriarches, jusqu'à entrevoir le trône divin <sup>253</sup>. Un voyage mystique dont nous ne connaissons pas exactement la nature (corporelle ou spirituelle), vision extatique liée à la Révélation qui aura un retentissement énorme sur les expériences mystiques des confréries soufi qui essayent de l'imiter. Or, cette histoire a fasciné beaucoup d'auteurs et elle a connu une grande fortune dans les pays du Moyen Orient ; en réalité, le Coran parle de cette ascension d'une façon assez imprécise, mais les indications de ce voyage dans les cieux ont été suffisantes pour donner naissance à de fréquentes allusions (grâce au procédé esthétique très répandu parmi les poètes persans nommé *talmih*, qui consiste en une allusion savante à faits ou personnages coraniques) et à un cycle de récits mystiques qui s'inspirent à cela, en constituant ainsi une vraie « littérature de *mi'râdj* ». Le *mi'râdj*, voyage de l'âme dans l'âme d'après les soufis, est en effet présent dans les commentaires coraniques, dans les œuvres philosophiques ou poétiques d'al-Ghazali, de Bisâtâmî, de Sanâ'î, d'Avicenne, de Suhrawardî. Nous nous limitons ici à ne citer que les plus connus, mais la liste serait longue. Or, ce qui s'avère intéressant, c'est que Meddeb non seulement parle du *mi'râdj* dans ses poèmes et ses romans, mais qu'il parle aussi des auteurs qui en ont parlé ; il traduit Bisâtâmî et Suhrawardî, il réécrit *Hayy bin Yaqzân*, récit d'Avicenne (m. 1037) repris par Ibn Tufayl (m. 1185). On dirait qu'il n'arrête pas de réécrire une légende de la même façon qu'il n'arrête pas de voyager.

<sup>252</sup> *Coran*, XVII, 1, J. Berque trad., Paris, Albin Michel, 2002.

<sup>253</sup> Voici ce que dit M. Chebel dans son *Dictionnaire des symboles musulmans*, Paris, Albin Michel, 1995, à propos du *Mi'râdj* :

« (Litt. Ascension [au ciel]). Légende hagiographique, mais rapportée par le Coran, selon laquelle le Prophète aurait effectué, sur un cheval fabuleux appelé *al-Bouraq* ou *Bourak*, une ascension (*mi'raj*) au Septième ciel en l'an 615, le 27 du mois de *radjab*. Il serait parti de La Mecque, où se trouve la Mosquée sacrée, fit une étape à Jérusalem, lieu de la Mosquée extrême (peut-être le Paradis) et rejoignit le ciel après. *Mi'raj* signifie « ascension » ou « échelle » : symboles de la monture mythologique. La Tradition rapporte que l'Ange Gabriel s'occupa des préparatifs dudit voyage, fit l'onction du Prophète, lava à l'eau sainte de Zemzem les viscères et le cœur, puis referma la poitrine du dormant sans qu'il s'en rende compte.

Par ailleurs, la 17<sup>e</sup> sourate du Coran porte en titre « Le voyage nocturne », *al-Isra'*, première partie du *mi'raj*, celle qui sépare La Mecque de la Mosquée sacrée (Jérusalem) : "Gloire à Celui qui a transporté son serviteur, la nuit, de la Mosquée sacrée à la Mosquée très éloignée..." (XVII, 1).

Cette ascension symbolise la réalisation du Prophète au sens où l'entend Rûmî (1207-1273) : « un *mi'raj* conçu comme l'être même de l'Homme respirualisé, dans la mesure où cette élévation est en elle-même une intériorisation ».

Parmi les auteurs persans et arabes qui ont cité ce fait extraordinaire pour introduire leurs textes mystiques, dont une liste assez exhaustive est contenue dans un article de Carlo Saccone, nous citerons 'Aṭṭâr, Rûmî et Naser-e Khosrow Dehlevi.<sup>254</sup>

Dans *Le langage des oiseaux*<sup>255</sup>, le maître soufi 'Aṭṭâr nous livre, dans son introduction, juste quelques lignes consacrées au voyage nocturne, sans s'y attarder :

« Une nuit il monta au ciel, et tous les secrets lui furent dévoilés. Il devint alors, par sa majesté et sa dignité, l'objet des deux qiblas ; [...] son ascension fut l'objet du respect des prophètes ».<sup>256</sup>

Or, il est vrai que la référence au *mi'râdj* est à peine esquissée, mais si nous considérons le texte du poème en entier, nous nous rendons compte qu'il est question d'un voyage à travers sept vallées pour arriver au roi des oiseaux, Simorgh, et que ce parcours rappelle d'une façon assez explicite l'expérience du Prophète. Le poème, réélaboration d'une épître d'Avicenne, est en effet un récit initiatique, où les oiseaux, métaphore des fidèles, accomplissent leur initiation spirituelle à travers des stations (les sept vallées), pour arriver enfin au royaume de leur seigneur, qui n'est autre qu'un miroir où ils se voient eux-mêmes ; le récit se termine donc par une disparition des oiseaux dans le Simorgh, métaphore de l'annihilation du mystique en Dieu.

Le récit d' 'Aṭṭâr est d'ailleurs présent dans *Talismano*:

« à se réparer fable de 'Attar et à s'armer quêtant quelque Simorgh. [...] par vallée du voyage spirituel ».<sup>257</sup>

Double réécriture donc : 'Aṭṭâr réécrit une histoire coranique et un récit d'Avicenne et Meddeb réécrit les deux.

En ce qui concerne Rûmî, nous retrouvons dans ses poèmes aussi des renvois à l'ascension céleste de Mahomet, considérée comme le prototype de la suprême expérience mystique :

« Va tel l'Elu dans la nuit sombre,  
Cherche la clarté car ce roi,  
Dans la nuit de son ascension,

<sup>254</sup> Nous rappelons ici que le *mi'raj* occupe une place assez étendue non seulement dans la littérature musulmane, mais aussi dans les recueils d'*hadith* et dans leur interprétation ; par exemple, Ibn Ishaq, dans sa *Sira rasul Allah*, transmet à lui seul une dizaine de *hadith* sur le voyage nocturne du Prophète. À ce sujet, voir l'intéressant article de C. Saccone, « Alla ricerca del tempio ultimo : dalla tradizione del mi'raj ai viaggi ultraterreni nelle letterature musulmane », in *Viaggi e visioni di re, sufi e profeti*, Milano-Trento, Luni, 1999, p. 19-85.

<sup>255</sup> Farid Ud-Din 'Aṭṭâr, *Le langage des oiseaux*, G. de Tassy trad., Paris, Albin Michel, 1996.

<sup>256</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>257</sup> A. Meddeb, *Talismano*, op. cit., p. 34.

Devint sans égal ni pareil »<sup>258</sup>.

Le texte de Naser-e Khosrow dit cela:

« Une nuit, noire comme le cœur des indignes, pendant que tout le monde dormait, j'étais éveillé : ma Raison bougeait, mon corps était immobile.

Derrière le voile, l'Amour qui éclaire le monde surgit, et cette nuit-là Il devint Lumière. Et je fus transporté vers l'est, vers l'ouest, plus haut que les étoiles ».

Comme nous le voyons, donc, le passage coranique a donné naissance à une série de légendes, de poèmes et d'œuvres mystiques, aussi bien en arabe qu'en persan. En Europe, cette légende fut connue grâce à une traduction en latin d'époque médiévale du récit<sup>259</sup>, le *Liber Scale Machometi*, *Le livre de l'échelle de Mahomet*.<sup>260</sup> Meddeb en parle dans *Blanches traverses du passé* :

« J'en viens enfin à l'Ascension et au Voyage Nocturne du Prophète qui suscita dans l'imagination des poètes et des spirituels tant de légendes et de broderies narratives chatoyant bien des œuvres dont *Le Livre de l'Echelle* ». <sup>261</sup>

Le titre du récit évoque un élément eschatologique, l'échelle, que tous les hommes, d'après la théologie canonique, verraient surgir entre le ciel et la terre au moment de mourir. Le récit rapporte que Mahomet était couché lorsque l'ange Gabriel lui apparut pour l'emmener prier avec lui :

« Gabriel me conduisit à l'extérieur du temple et me montra une échelle qui allait du premier ciel jusqu'à la terre où je me tenais. Cette échelle était la chose la plus belle que l'on eût jamais vue. [...] ses degrés : [...] chacun [...] était fait d'une pierre précieuse différente, tous rehaussés de perles et de l'or le plus pur [...]. Elle était [...] toute entourée d'anges qui la gardaient. Son éclat était tel qu'un homme pouvait à peine la regarder »<sup>262</sup>.

<sup>258</sup> Mowlana, *Le livre de Chams de Tabriz : cent poèmes*, M. Tajadod trad., Paris, Gallimard, 1993, p. 241.

<sup>259</sup> Il semble que cette tradition était très connue au Moyen Age et certains orientalistes comme Don Miguel Asin Palaciòs sont arrivés à identifier ces légendes avec les sources de la *Divina Commedia* de Dante. A ce sujet, voir M. Asin Palaciòs, *La escatologia musulmana en la Divina Commedia*, Madrid, 1919, et E. Cerulli, *Il libro della scala e la questione delle fonti arabo-spagnuole della Divina Commedia*, Città del Vaticano, 1949. La relation entre Dante et les sources orientales est étudiée dans C. Saccone, « Il mi'raj di Maometto : una leggenda tra Oriente e Occidente » , postfazione a *Il libro della scala di Maometto*, R. Rossi testa trad., SE, Milano, 1991 et C. Saccone, «La Divina Commedia e una "commedia" musulmana», in *Viaggi e visioni di re, sufi e profeti*, cit.

<sup>260</sup> *Le livre de l'échelle de Mahomet (Liber Scale Machometi)*, G. Besson et M. Brossard-Dandré trad., Paris, Le livre de Poche, « Lettres Gothiques », 1991.

<sup>261</sup> A. Meddeb, *Blanches traverses du passé*, Saint-Clément-la-Rivière, Fata Morgana, 1997, p. 35.

<sup>262</sup> *Ibid.*, p. 109.

La suite du *mi'râdj* (du verbe *'aradja*, monter, escalader) est un compte-rendu de ce voyage aventureux entre deux dimensions, au cours duquel Mahomet aurait pu voir le trône divin.

Il est encore question du *mi'râdj* dans *Aya dans les villes*, où le narrateur dit, paraphrasant le texte ancien:

« comme si nous suivions la topographie du *Mi'raj*: monté sur sa jument ailée, orienté par l'ange Gabriel, le prophète, voyageant de nuit, eut la vision de l'enfer en un arrêt dans les cieux ». <sup>263</sup>

Ce voyage possède trois caractéristiques : il est tout d'abord vertical, car le mouvement qui emporte Mahomet va de la terre au ciel ; ensuite, c'est un double voyage, du corps et de l'esprit, car il est dit que le corps fut transporté par Burâk, mais il est vrai aussi qu'il s'agit d'une expérience spirituelle ; enfin, c'est un voyage entre deux mondes, une dimension de l'entre-deux, comme il est souvent question dans l'œuvre de Meddeb. Par exemple, nous retrouvons dans les poèmes de *Tombeau d'Ibn Arabi* des expressions telles que « entre les deux sexes », ou « j'erre entre le haut et le bas », ou encore, dans *Talismano*, l'« Ici-ailleurs », et « l'entre-deux » dans *L'exil occidental*.

Or, chez Meddeb les phrases et les vers qui évoquent un déplacement semblent être intimement liées à l'exil. N'est-il pas vrai que l'exil est une situation d'entre-deux, un état de dépaysement permanent au cours duquel l'individu se sent partagé entre deux mondes, entre deux pays ?

La notion d'entre-deux nous permet donc de passer de la notion de voyage en tant que déplacement ou visite d'un pays à la notion d'exil, situation de quelqu'un qui est obligé de vivre hors de sa patrie ou qui en est banni.

Dans un intéressant article sur Farès, Khair-Eddine et Meddeb <sup>264</sup>, Jacqueline Arnaud constate que :

« L'exil chez les écrivains maghrébins est un thème répétitif, lié à l'existence de l'émigration ; il s'est nourri d'une réflexion sur la brisure d'identité, qui peut conduire à l'errance physique et mentale d'êtres déracinés : il se dédramatise en voyage ». <sup>265</sup>

Nous partageons cette observation, et nous pensons également qu'Arnaud a raison de souligner que le mot « errer » correspond à deux étymologies : *iterare*, qui a donné l'acception d'errer, être égaré ;

<sup>263</sup> A. Meddeb, *Aya dans les villes*, op. cit.

<sup>264</sup> J. Arnaud, « Exil, errance, voyage dans *L'exil et le désarroi* de Nabile Fares, *Une vie, en rêve, un peuple toujours errants* de Mohammed Khair Eddine, et *Talismano* d'Abdelwahab Meddeb », in *Exil et littérature*, ouvrage collectif présenté par J. Mounier, Ellug, 1986.

<sup>265</sup> *Ibid.*, p. 55.

et *itinerare*, qui a donné errer, dans le sens de voyager. Cela prouve qu'il y a une correspondance étroite entre le thème du voyage et celui de l'exil, comme c'est le cas pour Meddeb.

Chez Meddeb, toutefois, cet état diffère de l'expression courante, car il s'agit la plupart des fois d'un exil volontaire, voulu, choisi, et d'un voyage axé sur une recherche, sur la quête de quelque chose.

Voici les passages que nous pouvons présenter en vue de définir cette affirmation :

« La pensée de l'exil envahit mon corps. [...] L'exil n'est pas un châtiment mais une quête. C'est une expérience qui n'ignore pas l'ordalie. [...] Et il y a ceux qui sont nés pour être étrangers et en exil, où qu'ils soient, même s'ils ne quittent pas le sol natal. L'exil instaure la sainteté au regard d'une situation sans racine, sans avenir ». <sup>266</sup>

« Il rendait visite à son fils sur le territoire de l'exil volontaire ». <sup>267</sup>

« Je quitte la résidence de l'exil, léger, sans bagage ». <sup>268</sup>

Le sentiment d'étrangeté éprouvé par le narrateur fait en sorte qu'il ne se sente pas tout à fait dépaycé dans une terre qui n'est pas la sienne. Au dépaysement, qui est pourtant présent, s'associe l'impression de se sentir chez soi partout. Pour cette raison, l'auteur choisit par exemple un mot étranger pour le titre de son premier roman, *Talismano*. En effet, comme le remarque M. El Houssi citant J. Arnaud<sup>269</sup>, le choix du mot italien, préféré à l'arabe et au français, indique une volonté de traverser la Méditerranée et ses territoires, marque une écriture qui, étant errante, a besoin d'errer avec les mots et les langues. Nous y reviendrons.

Pour l'instant, nous nous concentrerons sur l'étrange notion d'« exil occidental » qui semble occuper une place importante dans l'œuvre de Meddeb.

L'expression revient en effet à plusieurs reprises, et elle sert de titre à un recueil de poèmes, traductions et réflexions publiées en 2005<sup>270</sup>. Cet ouvrage doit son titre à la partie centrale, deux chapitres consacrés à l'exil. Le premier de ces deux chapitres est une traduction originale de l'arabe du *Récit de l'exil occidental*, conte mystique écrit par le maître soufi Suhrawardî et déjà traduit en français par Henry Corbin.<sup>271</sup>

<sup>266</sup> A. Meddeb, *Phantasia*, op. cit., p. 53.

<sup>267</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>268</sup> *Ibid.*, p. 207.

<sup>269</sup> M. El Houssi, «La halte et le passage dans les deux romans Talismano et Phantasia de Abdelwahab Meddeb», in *Le culture esoteriche nella letteratura francese. Le culture esoteriche nelle letterature francophone. Problemi di lessicologia e di lessicografia dal cinquecento al settecento (Atti del convegno della Società Universitaria per gli studi di Lingua e Letteratura Francese. Pavia, 1-3 ottobre 1987)*, Fasano (Brindisi), 1988.

<sup>270</sup> A. Meddeb, *L'exil occidental*, Paris, Albin Michel, 2005.

<sup>271</sup> Suhrawardî, *L'archange empourpré*, traduction d'Henri Corbin, Paris, Fayard, 1976.

Dans la narration de Suhrawardî, il est question d'un voyage « vers le pays d'Occident », pendant lequel le narrateur est fait prisonnier dans la ville de Kairouan. Dans sa prison, un puits profond et obscur, le narrateur vit dans les ténèbres, jusqu'au jour où il perçoit un oiseau, messager paternel, qui l'incite à rentrer chez son père. Le narrateur entreprend donc un voyage vers l'Est, sur une route dévastée par un désastre comparable à l'apocalypse. Pendant son chemin, il tue des proches et assiste à une série d'épisodes déplaisants. Il arrive enfin à retrouver sa maison, mais une fois arrivé en présence de son père, celui-ci lui demande de reprendre la route de son exil. Ce retour est jugé nécessaire jusqu'à ce que le narrateur se délivre d'une « entrave » qui le retient encore. Le père lui annonce qu'un jour, il pourra s'affranchir de ce poids et rester à jamais dans sa terre, sans devoir retourner en Occident. Le récit se termine par une considération sur les aïeux et une louange à Dieu. Or, le choix de traduction de Suhrawardî n'est, à l'évidence, pas aléatoire. En effet, le récit est encadré par une sorte d'entrée en matière et par une conclusion qui semblent faire partie du texte traduit. Le lecteur a du mal à distinguer la traduction à proprement parler du commentaire, car les deux textes sont écrits à la première personne et il n'y a pas de blanc typographique entre la fin de la traduction et les lignes du commentaire final. Autrement dit, l'exil commence déjà par la présentation concrète du texte, car le brouillage des références (qui parle de quoi?) marque une confusion initiale qui pourrait se rapprocher au sentiment qu'éprouve un homme en terre d'exil. La courte introduction au texte de Sohrawardi nous explique la raison de la traduction : le narrateur avait déjà découvert un texte admirable du Moyen Âge qui ne contient cependant pas d'allusions au « grand désastre ». Ce mot, hapax coranique<sup>272</sup>, indiquerait une sorte d'Apocalypse, de catastrophe, de désastre. Voilà la raison apparente du choix de reprise d'un texte ancien et de sa traduction. La conclusion semble toutefois contredire cette affirmation, ou plus exactement elle semble apporter une nouvelle interprétation aux arguments exposés au début :

« C'est moi qui suis au cœur de ce récit, moi pour qui le sort a tourné. Je suis tombé de la cime dans l'abîme, parmi un peuple d'incroyants ; je suis toujours détenu dans les demeures de l'Occident. [...] J'ai sangloté, imploré, soupiré à cause de la séparation. Cette accalmie ne fut qu'un de ces songes vite évanouis ». <sup>273</sup>

Ce passage met en parallèle le narrateur meddebien avec celui de Suhrawardî, les deux ayant choisi de reproduire un texte dans lequel ils se sont reconnus (Suhrawardî, à travers la narration, Meddeb à travers la traduction). La condition en commun aux deux narrateurs est celle d'être prisonniers dans

<sup>272</sup> *Coran*, LXXIX, 34 : « Puis quand viendra le grand cataclysme, le jour où l'homme se rappellera à quoi il s'est efforcé, l'Enfer sera pleinement visible à celui qui regardera »

<sup>273</sup> A. Meddeb, *L'exil occidental*, op. cit.

un pays occidental, comparé tantôt à un abîme tantôt à un puits. La différence est que cette expression représente, pour le maître soufi, une catégorie métaphysique, alors que, chez Meddeb, elle assume plutôt une signification existentielle.

Si nous nous concentrons sur les mots utilisés dans le titre, dans le commentaire et dans la traduction, nous verrons qu'un jeu savant est mis en œuvre avec une grande habileté. En effet, nous avons recherché les racines de « exil » et « Occident » en langue arabe, pour découvrir que ces deux mots proviennent de la même racine *غرب*. Les titres de la traduction et du recueil de Meddeb constituent donc un jeu de mots en arabe, *al-ghurba al-gharbiyya* (الغربة الغربية), où *ghurba* désigne l'exil et *gharbiyya* l'adjectif « occidental » décliné au féminin. Les références à la racine *gh*, *r*, *b* ne s'arrêtent pas là. Le verbe *gharaba* signifie en premier lieu « se coucher » (pour le soleil) à la première forme et « partir, s'éloigner » ou « aller vers l'ouest » en deuxième forme (*غَرَبَ*). Les mots dérivés sont en conséquence *al-gharb* (الغرب), l'Occident, *ghurba* (غُرْبَة) c'est à dire l'exil, la vie à l'étranger, *gharbiyy* (غربي), l'occidental, *ghurûb* (غُرُوب), le coucher du soleil, *gharîb* (غريب), l'étranger, *maghrib* (مغرب), l'endroit où le soleil se couche (par extension, *al-maghrib* c'est la partie la plus occidentale du monde arabe, le Maghreb). Ce n'est donc pas un hasard si Suhrawardî parle d'un voyage vers le « pays d'Occident » (*bilâd al-maghrib* بلاد المغرب), ni s'il est question d'abîme et de puits, car les deux mots sont associés à une obscurité terrible, et en arabe la racine *gharaba* désigne aussi la couleur noir foncé, *gharbîb* (غريب).

Le sentiment d'étrangeté revient dans le chapitre « Les fins de l'étranger », à la page 93, lorsque le narrateur dit :

« Étranger circulant parmi des étrangers venus du monde entier ».

Dans cette phrase encore, la racine d'exil revient : dans le mot étranger d'abord, *gharîb* (غريب), dans l'expression « monde entier » ensuite, car en arabe, un des moyens pour exprimer cette idée est donné par *mashâriq al-ardh wa maghâribuhâ* (مشارك الأرض و مغاربيها), ou, plus simplement, *al-mashriqân wa al-maghribân* (المشرقان و المغربان).

La racine apparaît aussi au cours du deuxième chapitre consacré à l'exil qui a pour titre « L'autre exil occidental ». Au cours de ce chapitre, le narrateur analyse ce qu'est pour lui l'exil, quelle relation lie son expérience personnelle à l'exil raconté par Suhrawardî et Avicenne. En une sorte de réflexion philologique et linguistique, nous apprenons donc quelles sont les acceptions du mot *gharaba* :

« L'autre racine *gh.r.b.* corrobore et étend le sens de l'exil en répartissant ses faisceaux entre partir, s'éloigner, se mettre à l'écart, disparaître. L'expérience du déplacement assimile l'exilé à l'étranger :

un même mot désigne l'un et l'autre. [...] la notion de disparition jette son filet pour saisir le spectacle du soleil couchant. Naissent alors les noms qui disent le coucher, l'ouest, l'Occident, et, par extension, l'obscurité, les ténèbres, le très-noir qu'incarne le corbeau, emblème du deuil, de la séparation ».<sup>274</sup>

À ce moment là, le narrateur répète encore une fois la notion d'exil, d'étranger, de disparition du soleil (donc des ténèbres), en faisant surgir aussi l'image du corbeau. Le corbeau, *ghurâb* (غُرَاب) est un oiseau qui incarne le malheur et aussi la séparation dans le monde arabe, car l'oiseau de mauvais augure, *ghurâb al-bayyn* (غُرَابُ الْبَيْنِ), est littéralement « le corbeau de la séparation ».<sup>275</sup>

Autrement dit, la langue arabe associe à l'ouest l'idée de départ et de pays étranger, et au départ l'idée de disparition, de séparation et de malheur; cette idée semble être à la base de la pensée de Meddeb, associée à l'autre racine arabe qui exprime l'exil, *h. dj. r.*

Dans le même chapitre qui parle d'exil, il est donc question du mot *hadjara* (هَجَرَ), racine qui désigne, encore une fois, « le départ, la rupture, l'abandon, le délaissement, l'éloignement. [...] C'est le départ d'un pays vers un autre qui donnera *hidjra*, illustrée, dans la geste de l'Islam premier, par les deux hégires [...] »<sup>276</sup>.

Le dictionnaire confirme que le verbe possède toutes ces acceptions, y compris celle d'abandonner sa patrie et de quitter quelque chose ou quelqu'un, même de s'enfuir. L'hégire à laquelle le narrateur fait référence est celle du Prophète de l'Islam en l'an 622, année de l'émigration de Mahomet de la ville de Mecque, devenue pour lui dangereuse, vers Médine, où il fonda une vraie communauté de croyants. Acte fondateur dans l'exil donc, et il s'agit bien d'une double fondation. Création d'une société ayant la même religion et le même chef, d'abord, et fondation d'une religion, institutionnalisation de cette foi ensuite, puisque l'hégire représente l'année zéro du calendrier musulman. Cela permet à Meddeb de formuler l'idée suivante :

« À l'instar d'Ismaël, Mohammed est le héros de l'orphelinage et de l'expatriement ».<sup>277</sup>

<sup>274</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>275</sup> Voici ce que dit M. Chebel dans son *Dictionnaire des symboles musulmans*, Paris, Albin Michel, 1995, à propos du corbeau :

« Oiseau à présage. Dans la plupart des écrits, le corbeau est présenté comme néfaste et roué. Selon El-Bokhari (810-870), il fait partie des animaux qu'un Musulman peut tuer. L'un des surnoms proche-orientaux de cet animal le suggère sans équivoque : *ibn al-berih*, litt. « Fils du malheur » !

Dans le Coran, le corbeau, qui apparaît une seule fois (V, 31), est associé à la mort. En effet, Dieu l'envoya pour montrer à Caïn comment il devait s'y prendre pour enterrer son frère, une fois le forfait commis [...]. Dans la symbolique 'attarienne, le corbeau évoque le soi prisonnier de la forme externe des choses en raison de son choix de se chercher lui-même, comme le fit le rossignol pour la rose, au lieu d'aller à la quête du Simorgh ; [...] ».

<sup>276</sup> A. Meddeb, *L'exil occidental*, op. cit., p. 72.

<sup>277</sup> *Ibid.*

Or, nous pouvons maintenant comprendre cette assertion : le Prophète est à la fois expatrié, en fuite de la Mecque et réfugié à Médine, et orphelin car l'histoire nous dit qu'il fut élevé par son oncle. Pourquoi est-il ici comparé à Ismaël ?

La réponse est toujours dans le même paragraphe :

« l'étrangère, l'exclue, l'exilée, je désigne Agar, décline son nom (Hâjar) sous l'édicule qui abrite la racine présentement scrutée. L'expérience de l'exil est la scène capitale »<sup>278</sup>.

En d'autres mots, la légende d'Agar et Ismaël<sup>279</sup>, rapportée dans la Bible et dans le Coran avec des variantes, est l'histoire de deux exilés (l'exil étant présent aussi dans le nom de la femme) qui auraient donné naissance à un peuple, de la même façon que, par la suite, le Prophète de l'Islam est émigré et a créé sa communauté lors de son exil. Il s'agit de deux histoires parallèles, qui se construisent avec les mêmes modalités, et qui sont axées sur le déplacement et sur le bannissement. C'est pourquoi, les deux histoires sont mises en parallèle :

« Ou d'Ismaël éconduit avec sa mère, Agar [...]. Exilé, fils d'exilé, depositaire du message dans la langue de l'enfant renié, orphelin, né d'une exogamie radicale, garçon de l'étrangère[...]. L'Islam invente son Livre après la répétition de l'orphelinat et de l'exil, dans la personne de Mohammad ».<sup>280</sup>

Dans *Phantasia*, l'exil est donc représenté par les trois figures d'Abraham, Agar et Mohammad, comme le constate Najeh Jegham dans sa thèse de doctorat<sup>281</sup>.

Meddeb cite encore ces légendes coraniques et l'exil dans d'autres textes narratifs et poétiques. En voici quelques échantillons, qui montrent bien que l'exil conduit en Occident et que l'errance peut être liée à un pacte:

« les chemins de l'exil, qui mènent vers les pays d'occident »<sup>282</sup>

<sup>278</sup> *Ibid.*

<sup>279</sup> L'histoire d'Agar est celle d'une jeune servante d'Abraham, qui lui donna un fils lorsqu'il était déjà très âgé. La femme du patriarche, Sarah, eut par la suite un fils, Isaac, qu'elle voulut reconnaître comme le seul héritier mâle. Suite à la jalousie de Sarah et pour ne pas être tuée, Agar dut s'éloigner dans le désert avec son fils Ismaël. Lors d'une grande détresse matérielle et spirituelle, Agar aurait invoqué l'aide de Dieu, qui fit jaillir une source d'eau peu loin de l'endroit où elle s'était arrêtée avec l'enfant. La fuite de l'esclave et de son fils est encore rappelée aujourd'hui lors du pèlerinage annuel dans la région de la Mecque. Le Coran reconnaît Ismaël comme tant le fils d'Abraham et Agar et un prophète. Il lui attribue le rôle de constructeur du temple sacré de la Kaaba avec son père, et de victime sacrificielle à la place qu'aurait Isaac d'après la Bible, épargné par la bienveillance divine (Coran, XXXVII, 101-107). M. Chebel dit qu'Ismaël est en plus l'ancêtre éponyme des Arabes, le Père de leur nation (M. Chebel, *Dictionnaire des symboles musulmans*, Paris, Albin Michel, 1995, p. 217-218).

<sup>280</sup> A. Meddeb, *Phantasia*, op. cit., p. 58.

<sup>281</sup> Najeh Jegham, *Écriture de l'in-défini, in-défini de l'écriture: lectures de Phantasia de Abdelwahab Meddeb*, thèse sous la direction de Charles Bonn, Université Paris Nord, mai 1993.

<sup>282</sup> A. Meddeb, *Tombeau d'Ibn Arabi*, op. cit., stance XLIX.

« je m'étais vu errant dans les pays, balbutiant tous les idiomes, touchant toutes les écritures, entrant et sortant, au hasard des rencontres, d'une scène à l'autre, admirant la trace des peuples, voyageant dans le temps »<sup>283</sup>

« Le temps est étroit, mon corps est vide, je voyage, dans le clair de lune, je porte le pacte de l'homme »<sup>284</sup>.

Une dernière remarque s'impose: l'exil, le déplacement sont liés à des références antérieures, aussi bien historiques que légendaires. Quand Meddeb parle d'exil dans ses textes, c'est souvent en parallèle avec un autre auteur qui en a déjà parlé, ou à d'autres personnages qui ont vécu l'errance comme ses personnages. Autrement dit, l'exil semble évoquer le procédé intertextuel, il semble être le moteur qui déclenche un souvenir de lecture, qu'il s'agisse de textes sacrés ou de récits profanes. Deux passages semblent valider notre hypothèse.

Le premier évoque Dante et met en place un rapprochement entre l'exil du narrateur et l'exil du poète médiéval :

« L'exil t'apprend à te maintenir humble et fier. J'éprouve avec Dante :

...comme est amer/le pain d'autrui et comme il est dur/de gravir et descendre l'escalier d'autrui ».<sup>285</sup>

Le poète italien (1265-1321) fut banni en 1302 par les Guelfes Noirs et Charles de Valois, qui prirent possession de la ville. Dante connut un long exil pour ces raisons politiques, qui l'obligea à errer de ville en ville et qui l'empêcha de revenir à Florence, sa ville natale, pour le reste de sa vie. Au cours de cet exil, il écrivit beaucoup de traités et son chef-d'œuvre, *La Divina Commedia*. L'œuvre raconte le voyage imaginaire du narrateur qui se retrouve brusquement plongé au milieu d'une forêt sombre. Là il rencontre Virgile qui l'invite à pénétrer dans le monde de l'au-delà. Dante le suit et c'est par la visite de l'enfer que commence son périple, suivra le purgatoire et enfin le paradis. Guidé par Virgile, il descend d'abord à travers les neufs cercles de l'enfer, gravit ensuite les sept gradins de la montagne du purgatoire et enfin s'élève dans les neufs sphères concentriques du paradis. Le récit est un véritable voyage initiatique écrit à la première personne, au cours duquel le narrateur rencontre des philosophes, des hommes politiques, des poètes, des figures mythiques du passé. Or, dans les vers cités, le narrateur de *Phantasia* fait référence à un vers célèbre du *Paradis* dantesque<sup>286</sup> qui décrit, à travers la métaphore du pain salé, l'amertume de l'exil qui est le sien. Au

<sup>283</sup> *Ibid.*, stance XII.

<sup>284</sup> *Ibid.*, stance L.

<sup>285</sup> A. Meddeb, *Phantasia*, op. cit., p. 53.

<sup>286</sup> Dante Alighieri, *La divina commedia: Paradiso*, canto XVII, 55-60, commento di Umberto Bosco, seconda edizione, Torino, ERI, 1967:

passage que nous avons cité suit l'anaphore du mot « étranger » en début de phrase, ce qui renforce l'idée négative liée à la situation d'un homme exilé.

Le deuxième texte que nous portons à l'appui de notre lecture est une référence à Suhrawardî, à l'apparence plus cachée que la citation dantesque :

« Dans mon exil occidental, je me souviens de l'arak dont les effluves m'assaillent. Je retourne à ma prison, nostalgique. J'entends la voix dire : *l'islam est né en exil, il finira en exil* ». <sup>287</sup>

Si nous comparons cet extrait avec le *Récit de l'exil occidental*, la ressemblance est frappante, les mots employés sont les mêmes :

« Et ils nous emprisonnèrent dans un puits d'une profondeur infinie. [...] Et les effluves de l'arak cumulaient en nous extase sur extase. Nous étions émus, attendris, nostalgiques de la patrie. [...] une nuit de pleine lune, nous vîmes la huppe entrer par la lucarne et nous saluer [...]. Elle nous dit : "Je sais comment assurer votre délivrance" » <sup>288</sup>.

Dans les deux textes cités, il est question d'une situation d'emprisonnement : le héros de Sohrawardi est jeté (« emprisonné ») dans un puits et celui de Meddeb se trouve en exil, situations comparables car toutes les deux empêchent au personnage le retour dans son pays. De plus, l'exil chez Meddeb est « occidental », et nous avons vu que, en arabe, le mot occident est strictement lié au coucher du soleil, donc à l'obscurité. Dans le récit du maître sufi, il est aussi question de nuit, donc d'absence de soleil, et de puits profond, ce qui évoque l'absence de lumière. Ensuite, les deux passages parlent d'une liqueur au parfum d'anis, l'arak, dont l'alcool provoque une sensation d'extase, de rêve. Cette ivresse fait surgir une nostalgie provoquée peut-être par le désir de retourner dans sa patrie. En dernier lieu, les deux personnages entendent une voix qu'il ne nous est pas donné d'identifier. En tout cas, la voix de la huppe chez Sohrawardi aussi bien que la voix inconnue dans *Phantasia* apportent toutes les deux un message, et ce message est en relation avec la fin d'une errance ; pour Meddeb, il s'agit de la fin du chemin parcouru par l'islam, pour Suhrawardî il s'agit de la fin de l'errance du personnage et de son retour chez son père. Avec de petites

---

“Tu lascerai ogne cosa diletta  
Più caramente; e questo è quello strale  
Che l'arco de lo esilio pria saetta.

Tu proverai sì come sa di sale  
Lo pane altrui, e come è duro calle  
Lo scendere e 'l salir per l'altrui scale”.

<sup>287</sup> A. Meddeb, *Phantasia*, op. cit., p. 71.

<sup>288</sup> A. Meddeb, *L'exil occidental*, op. cit., p. 60.

variations donc, Meddeb nous reconstitue le texte de Suhrawardî qu'il a lui-même traduit, en donnant des indices pour retrouver la trace du mystique persan.

En s'appropriant de la voix d'autres auteurs, Meddeb fait donc surgir la question de l'exil sous toutes ses formes : exil de la maison paternelle, errance perpétuelle, impossibilité du retour, mais aussi exil volontaire et, bien entendu, exil occidental. Exil de la vie et vie d'exil, comme il dit dans *Phantasia* :

« Mon corps grouillant me restitue à la pensée de l'exil sans que le désarroi paralyse. Sois exilé parmi les exilés. La vie dans ce monde est un exil qui vous précipite dans l'errance »<sup>289</sup> ;

« Je me suis adapté à un climat, qui n'est pas le mien, [...] j'ai accroché mon cœur, phare qui signale la route, à ceux qui partent et à ceux qui les pleurent, je repose dans ma demeure, après les années de voyage »<sup>290</sup>.

Errance et voyage apparaissent ici comme des expériences inévitables au cours de la vie ; la vie elle-même apparaît comme un exil.

Quel sens aurait donc cet exil perpétuel, qui fait errer aussi bien les pensées du narrateur que son corps, d'une rive à l'autre de la Méditerranée ?

Le voyage aurait-il pour but la quête de quelque chose ou de quelqu'un ? Et l'exil serait-il une façon de voyager pour l'atteindre ?

Nous avons souligné que le voyage au fil du texte a souvent comme but de parvenir à Aya, la femme aimée. L'anaphore de l'expression « à la recherche d'Aya » que nous avons étudiée en est une preuve. Mais il se peut que la recherche n'aboutisse pas tout à fait à un personnage. Au contraire, il est possible que le voyage infini du narrateur, entre une ville et l'autre et aussi entre un auteur et l'autre, soit la métaphore d'un chemin plus important.

D'abord, nous pourrions affirmer que le voyage matériel du narrateur entraîne souvent un voyage des textes, puisque l'errance physique lui rappelle des auteurs lus et des livres feuilletés :

« J'ai revisité la Toscane pendant que je renouais avec ce texte ».<sup>291</sup>

« Le voyage continue sur les sentiers du monde, de ville en ville, à travers les continents, dans le déchiffrement des signes et des lettres, en mouvement, dans la marche, les mots fermentent, les pensées se cristallisent, le poème apparaît, dans l'aller retour entre dehors et dedans ».<sup>292</sup>

<sup>289</sup> A. Meddeb, *Phantasia*, op. cit., p. 55.

<sup>290</sup> A. Meddeb, *Tombeau d'Ibn Arabi*, op. cit., stance LIV.

<sup>291</sup> A. Meddeb, *L'exil occidental*, op. cit., p. 79.

<sup>292</sup> *Ibid.*, p. 157.

Autrement dit, le voyage du narrateur déclenche le souvenir d'un texte et il représente, par conséquent, la métaphore du voyage des textes. S'il est vrai que le texte peut voyager d'une rive à l'autre de la Méditerranée par la pensée, il est vrai aussi que ces voyages des textes correspondent à des réécritures constantes et susceptibles de changement. Meddeb opère des réécritures à plusieurs niveaux et avec plusieurs modalités : ce qu'il nous intéresse de souligner ici, c'est que ces renaissances des textes anciens opérées par un auteur moderne permettent à des auteurs presque inconnus en Occident de devenir plus familiers. L'opération de l'écrivain qui se proclame en exil occidental consisterait donc non pas à retourner chez lui, mais à ramener les écrits de chez lui, pour se sentir moins étranger en terre étrangère, ou peut-être pour partager une culture qu'il entend comme étant universelle.

Prenons par exemple le métatexte de *La gazelle et l'enfant*, sorte de postface à la pièce. Dans ce bref chapitre, l'auteur nous donne les coordonnées qui nous permettent de repérer les textes sources du récit d'*Ḥayy bin Yaqzân*. En voici un extrait :

« La réapparition de Haye [...] forge un chaînon supplémentaire dans la longue descendance de ce personnage que rappelle Eugenio d'Ors dans *Du baroque*. Cette reprise doit l'essentiel de son énergie et de ses détails à la fiction philosophique intitulée Haye ebn Yacdan, écrite par l'Andalou Ebn Tofail, mort à Marrakech en 1185 [...]. On pensait que c'est lui qui inventa la figure de cet homme seul dans une île déserte. Mais l'arabiste espagnol Emilio Garcia Gomez découvre [...] un conte arabe antérieur appelé *De l'idole, du roi et de sa fille*, et qui serait la source et d'Ebn Tofail et de Graciàn [...].

Chaque fois que renaît cette fable, elle se plie aux préoccupations contemporaines ».<sup>293</sup>

Or, Meddeb non seulement recourt à un procédé de réécriture, mais il nous livre aussi la généalogie du conte comme un philologue, avec toutes ses références. Cette action sur un texte ancien est appelée à la fois « réapparition », « descendance », « reprise », « renaissance » : tous ces mots indiquent la répétition d'un événement qui s'est déjà produit dans le passé, c'est-à-dire l'écriture d'une fable. Comme dans un jeu de poupées russes, à chaque fois que la même narration est reprise, elle s'insère dans une boîte qui la contient et qui a existé avant elle, et ainsi de suite. Toutes ces narrations espacées dans le temps ayant le même sujet deviennent donc des variantes d'un même schéma narratif, ou, pour reprendre la métaphore de Meddeb, des maillons d'une chaîne. Nous arrivons alors à la conjonction des textes, à l'élément qui leur permet de se retrouver en un point commun à tous : la reprise d'un texte est assimilable au procédé de la réécriture sur un parchemin-palimpseste, support sur lequel l'écriture est effacée pour laisser sa place à une autre écriture.

<sup>293</sup> A. Meddeb, *La gazelle et l'enfant*, Paris, Actes Sud, 1992, p. 53.

Cependant, le signe graphique effacé ne disparaît pas tout à fait, il laisse une trace que l'on peut voir apparaître entre une ligne et l'autre. Le voyage que les textes anciens font dans le temps et dans l'espace pour arriver à nous est donc à la fois un chemin, mais aussi le parchemin du palimpseste sur lequel toute réécriture est possible.

Le voyage pourrait, en conclusion, constituer une métaphore de l'acte d'écrire. Le voyage devient ainsi l'histoire de l'écriture d'un texte, et l'écriture se transforme en histoire d'un voyage, comme Meddeb le dit dans *Talismano* :

« Voyage : n'es-tu thème à écrire ? à porter le corps, vie et mort des mots ? A poursuivre le tangérois Ibn Battuta, entre Rayy et Mashad, maudissant la belle Asie pour son riz immangeable, [...] fabulant sur le chemin du retour [...] Laissant trace à Tanger même, sens illimité du merveilleux, [...]. Ecrire, c'est mentir en jubilant de son propre mensonge ; [...] glisser vers les territoires du fabuleux ; faire chronique de ses voyages ajoute confusion entre imaginer et vivre »<sup>294</sup>.

Au seuil de deux dimensions, de deux mondes et de deux époques, le voyage dans l'œuvre de Meddeb nous livre l'emportement du corps aussi bien que celui de l'esprit, et il nous relate les faits ou les idées qui poussent l'auteur à écrire.

---

<sup>294</sup> A. Meddeb, *Talismano*, op. cit., p. 215.

## 2.5 Le rêve

La dimension onirique est très forte dans les textes de Meddeb. Qu'il s'agisse en effet de romans ou de poèmes, l'auteur construit une esthétique du rêve très profonde qui, nous le verrons, assume un rôle principal dans la conception de son texte. La particularité des rêves chez Meddeb est non seulement d'être insérés au fil du texte, mais d'encadrer toute l'œuvre en la faisant dialoguer avec le monde réel, au point que même la réalité de ce monde est mise en doute au profit d'une ambiance onirique qui semble gagner. Nous aborderons donc le thème du rêve en voyant quelle importance il occupe dans l'œuvre meddebienne, en analysant les extraits concernant des scènes oniriques pour tenter ensuite de les expliquer.

Dans *Talismano*, le rêve connaît principalement deux actualisations. La première, c'est le récit que le narrateur fait de ses propres rêves, à partir d'une situation qui le met en condition de se remémorer du passé :

« L'espace partagé édifie la mécanique du rêve, l'ombre de la mosquée cairote se remémore plus vaste, plus varié »<sup>295</sup> ;

« N'ai-je pas [...] rêvé au Caire d'une vallée toute jonchée de reptiles aux couleurs diverses, de scorpions, d'arachnides [...] ? et je marchais en pleine égalité, ne me trompant jamais de position, à mettre pied là où parcelle vide le permettait [...].

Bien sur, c'était un rêve suite à une longue visite au musée pharaonique du Caire »<sup>296</sup>.

Ce dernier passage évoque un rêve que le narrateur a fait lors d'un voyage en Egypte, rêve qui s'étend sur plusieurs lignes, décrivant les animaux rêvés et les sensations éprouvées.

La deuxième typologie concerne les moments vécus comme des rêves :

« Tandis que l'aède déchire l'air par d'indéchiffrables mélodies [...] en cette régression collective au bout du rêve »<sup>297</sup>.

La différence est faible en effet, mais elle met l'accent sur le fait que parler d'un rêve et en faire le récit n'équivaut pas à faire le récit d'une scène qui se déroule comme un rêve.

<sup>295</sup> A. Meddeb, *Talismano*, Paris, Sindbad, 1987, p. 102.

<sup>296</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>297</sup> *Ibid.*, p. 120.

Une dernière acception du rêve est présente dans le roman. Il s'agit de courts passages du texte où le narrateur fait des considérations concernant le rêve, ses effets et ses dangers :

« Le chant de l'aède retentit au sortir de la rue voutée [...] : la vie n'est que rêve, songe de nuit »<sup>298</sup>.

« écrire et dire Tunis rêvée rebelle en ce Paris printanier »<sup>299</sup>.

« Parlant en secret à moi-même, [...] méditant pour ne pas périr de rêves sauvages, couleurs aux sept éclats »<sup>300</sup>.

« Pour finir là-bas à bout de rêve, par mesure d'absence, par secret de corps vide »<sup>301</sup>.

Le roman *Phantasia* présente des caractéristiques un peu différentes. Le rêve prend ici plus de place, il se fond avec la réalité. Le lecteur a plus de mal à distinguer les scènes oniriques, à la fois parce qu'elles sont nombreuses, parce qu'elles se mélangent au récit à travers le discours indirect libre, et enfin parce que le texte entier est placé sous une aura onirique qui donne même au récit non rêvé une allure onirique. Par exemple, lorsque le narrateur dit :

« Je suis éveillé même en songe. Chaque matin, je me lève, j'entre dans le réel, comme dans un rêve. Je suis une ombre »<sup>302</sup>

« la mémoire est un tiroir à ouvrir dans la crédence du rêve »<sup>303</sup>

« Le réel est comme un rêve »<sup>304</sup>

« Ma face est enfouie dans les draps du rêve »<sup>305</sup>.

Tous ces exemples montrent que le personnage vit dans une dimension ne lui permettant pas une nette distinction entre la vie réelle, qui est en tout cas fictionnelle puisqu'il s'agit d'un personnage, et la vie rêvée, fiction au deuxième degré, récit dans le récit.

Le narrateur de *Phantasia* parle encore de cette confusion, lorsqu'il dit :

« Entre le sommeil et la veille, le rêve avec la vision alterne. Je ne sais plus quelle fabrique produit ce que je vois. Je m'endors dans les bras d'un djinn robuste, pelure et face d'animal »<sup>306</sup>.

<sup>298</sup> *Ibid.*, p. 159.

<sup>299</sup> *Ibid.*, p. 168.

<sup>300</sup> *Ibid.*, p. 192.

<sup>301</sup> *Ibid.*, p. 199.

<sup>302</sup> A. Meddeb, *Phantasia*, Paris, Sindbad, 1986, p. 15.

<sup>303</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>304</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>305</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>306</sup> *Ibid.*, p. 74.

Le personnage est ensuite « enlevé » par cet esprit aux traits d'animal, qui le conduit dans une bacchanale longuement décrite, peuplée de djinns, où les souvenirs réels de l'initiation amoureuse se fondent avec des images bizarres et oniriques. La scène se termine par la phrase : « quand j'ouvre les yeux [...] cette fantaisie s'évapore ». L'allusion au titre du roman associée au verbe « évapore » renforce l'idée d'une production mentale légère et sans consistance.

Dans un autre passage, le narrateur revient sur l'origine imaginaire de l'aventure, en mettant en doute l'authenticité de son récit :

« Mon double met en doute la réalité du voyage. Serait-ce une illusion de plus, piège de l'imagination trompeuse ? Je lui dis : Non, ce n'est pas un rêve. Ou, si tu veux, c'est un rêve qui ne se déroule pas sur la scène du rêve »<sup>307</sup>.

Dans cet extrait, le narrateur adopte une autre façon d'expliquer l'entre-deux, l'état intermédiaire à mi chemin entre veille et sommeil, entre réalité et illusion. Son rêve se place au milieu, et de plus, comme il arrive souvent chez Meddeb, il est associé au voyage, à un déplacement irréal, voire à un vol aérien. Le dédoublement du narrateur contribue à créer cet effet de confusion, à mélanger les repères, ainsi qu'il mélange le lieu de l'action (monde réel ou monde imaginaire ?). Le questionnement du double ne résout pas l'énigme : nous ne savons toujours pas si nous sommes confrontés au récit d'un rêve ou à un récit véridique.

Si nous nous concentrons sur l'étymologie du mot « fantaisie » en français, nous trouvons une piste intéressante pour comprendre Meddeb : le dictionnaire Bloch Wartburg nous dit en effet que ce mot correspond à « vision », « imagination », du grec *phantasia*, « apparition », et par extension « imagination ». Le sens premier de « fantasia », surtout décliné dans la forme choisie par Meddeb, est donc celui d'apparition, faisant probablement référence aux visions et aux rêves qui hantent la narration, et qui concernent aussi bien la femme que le narrateur. Tous les épisodes oniriques évoqués sont des cas limites, des scènes nocturnes ou des scènes de folie collective ; par conséquent, après les avoir décrits, le narrateur remarque souvent que « le monde est un rêve », comme s'il voulait mettre en doute la véridicité de ses affirmations.

L'esthétique meddebienne réside en cela : créer le doute, situer le récit entre rêve et réalité, entre imagination (fantaisie) et vie réelle, autant de moyens pour déstabiliser le lecteur, qui doit donc se laisser transporter par les images et les réflexions données sans se demander si elles sont vraies ou fausses. Dans un univers où Dieu n'est plus présent, la vraie divinité capable de raconter le passé et de le situer dans la réalité ou le mensonge c'est le narrateur. Ce narrateur, tout en faisant semblant

---

<sup>307</sup> *Ibid.*, p. 80.

de se laisser transporter par le doute et le rêve, est en réalité conscient de situer son lecteur dans la même incertitude, dans le même entre-deux qui l'abrite.

À ce propos, les données intertextuelles confuses, éparpillée, allusives, souvent mystérieuses contribuent, dans le roman, à brouiller les références, à donner au lecteur l'impression de se trouver dans une scène onirique, ou du moins irréelle. Si chaque citation comportait des notes explicatives, cela le rattacherait trop au monde réel. L'exhortation finale du roman paraît donc claire :

« Le monde est un livre. Soyez-en le lecteur. Interprétez-le comme on déchiffre les rêves. [...] Saisissez ce qui se dérobe dans les plus des versets et des signes qui s'inscrivent sur la face du monde ».

La métaphore du monde-livre résume tout ce qui a été dit en précédence : si le monde est un livre, en effet, la vie réelle devient alors une énorme fiction. Le texte devient ainsi une fiction au deuxième degré, une citation du monde, ainsi que la citation à l'intérieur du texte, qui fait allusion à d'autres textes. Le livre de Meddeb devient, dans ce cas, une double citation, du monde d'abord, qui est fictif, et ensuite des livres anciens, utilisés pour confondre les éléments du réel avec ceux du songe. Meddeb reprend ici la formulation chère à Calderòn de la Barca et aux artistes baroques, « la vie est un songe », et il choisit de la décliner doublement : d'une part, la vie réelle devient une sorte de rêve à l'intérieur du roman, et d'autre part, le roman semble devenir plus vrai que la vraie vie, car il est dit que le monde réel est une fiction.

Pour pousser encore plus cette réflexion, il est intéressant de voir que Meddeb met en scène parfois dans ses textes les rêves d'autrui, à leur tour englobés dans les rêves du narrateur. C'est le cas du sujet qui, dans *L'exil occidental*, parle de son voyage en Toscane et d'autres pérégrinations; il décrit son « théâtre intérieur », « dans la résonance des espaces analogiques du rêve ». Mais, oscillant dans cette dimension presque onirique, il décrit en même temps le rêve de Suhrawardî, concernant le récit qui précède ce texte. « Le récit de Sohrawardi rapporte un cauchemar, rappelant le rêve catastrophique qui [...] avive l'énergie de la poussée vers la mort » ; inséré dans un autre rêve, celui du narrateur qui se souvient de ses voyages, la dimension onirique en ressort fortifiée, comme s'il s'agissait d'une mise en abîme du rêve même. De toute évidence, le « rêve catastrophique » du poète soufi, aspirant drôlement à la mort, est en relation avec le dernier texte de *L'exil occidental*, un poème consacré à Auschwitz ; d'emblée, le « rêve noir » de l'enfant juif correspond au cauchemar de Suhrawardî.

Le rêve est donc considéré chez Meddeb dans toutes ses formes : le cauchemar, qui est présent aussi dans la strophe XXIX du *Tombeau d'Ibn Arabi*, le rêve normal, la rêverie, la fantaisie, l'hallucination. Autant de formes pour exprimer une même idée, à savoir que le narrateur vit dans

une situation à mi-chemin entre réalité et imagination, et qu'il utilise tous les moyens, y compris ceux intertextuels, pour plonger dans cette même dimension son narrataire.

## 2.6 « Mon écriture a couleur de messe, deuil et funèbres veillées » : tombeau, mort et renaissance dans l'œuvre meddebienne

Le champ sémantique lié à la mort est récurrent et presque omniprésent dans l'œuvre de Meddeb. En effet, les morts occupent souvent une place centrale dans certains passages romanesques, ainsi que les tombeaux, le deuil, ou encore les cadavres et les momies. Sans devenir pour autant une pensée obsessionnelle, la mort revêt quand même un rôle important chez Meddeb, notamment en relation avec l'écriture et une sorte de renaissance que cette dernière provoque. Nous verrons donc ici quels sont les passages les plus significatifs évoquant le tombeau et le décès, et quelle est leur relation avec l'écriture ainsi que leur fonction intertextuelle.

Tout d'abord, l'importance de la tombe semble être au cœur de la problématique du héros voyageur et exilé. Par exemple, dans *Aya dans les villes*, le narrateur, faisant référence aux vieux lieux de culte des civilisations païennes dit :

« Ce sera plus tard, à la suite d'autres visites et après que l'image du temple/tombeau eut cheminé en moi, que cessera mon étourdissement »<sup>308</sup>.

« Quai Rive-Neuve, [...] au bord de la chaussée, fosse creusée au cordeau, [...] tombe sur mesure pour un héros de l'exil ».<sup>309</sup>

Dans ces deux extraits nous pouvons remarquer que la réflexion du narrateur sur le tombeau se lie directement à ses pérégrinations, aux mouvements du visiteur et de l'exilé.

Il en va de même pour le roman *Talismano*, qui s'ouvre par une promenade dans les ruelles de Tunis, lors de laquelle le narrateur enclenche la description d'un souvenir de mort. Il s'agit des funérailles d'une jeune fille, passage immédiatement suivi par des considérations sur la mort du désir et sur le cadavre. Le déplacement, l'errance du narrateur semblent donc rappeler des souvenirs ou évoquer des considérations liées à la mort et au tombeau.

Dans *Phantasia*, le narrateur décrit à plusieurs reprises des cimetières et des tombes, qui sont toujours blanches et « s'amoncellent en désordre »<sup>310</sup>, en référence sans doute à l'imaginaire funéraire maghrébin. En tout cas, nous nous trouvons encore face à une description de tombeaux faite à partir d'un voyage, réellement vécu ou imaginaire, en relation avec un déplacement. Lorsque

<sup>308</sup> A. Meddeb, *Aya dans les villes*, Saint-Clément-la-Rivière, Fata Morgana, 1999, p. 18.

<sup>309</sup> *Ibid.*, p. 98

<sup>310</sup> A. Meddeb, *Phantasia*, Paris, Sindbad, 1986, p. 136.

ce déplacement persiste en devenant rituel, comme dans le cas d'un pèlerinage, la règle ne change pas. Par exemple, le tombeau rappelle, dans *La chouette et le djinn*<sup>311</sup>, un pèlerinage lors duquel « les pèlerins approchent du tombeau » d'un saint. Nous remarquons alors une autre caractéristique : le tombeau est souvent lié à une figure connue, à un maître spirituel ou à un lieu chargé de signification mystique. La tombe est, dans la narration meddebienne, soit lieu de repos d'inconnus (une jeune fille, la grand-mère du narrateur) soit, plus souvent, le mémorial d'un grand *shaykh* du passé. Le mot mémorial évoque la puissance du tombeau, qui est établi dans ce cas pour garder à la mémoire le souvenir d'un être humain hors du commun. Evoquer la mémoire d'un personnage important signifie en quelque sorte ne pas le laisser mourir, le faire revivre à travers le souvenir. Nous pourrions donc dresser une comparaison entre ces observations et l'œuvre de Meddeb, qui se présente en quelque sorte comme un grand mémorial des maîtres de la littérature soufie. C'est pourquoi, par exemple, le titre du recueil poétique *Tombeau d'Ibn Arabi* évoque la sépulture du maître mystique qui a inspiré la composition des poèmes. En associant le mot qui dit la sépulture au nom de l'auteur, Meddeb en dresse en quelque sorte un hommage destiné à avoir les caractéristiques d'un mémorial. De même, dans *Talismano*, le narrateur, voyageur, va

« veiller sur la tombe mésopotamienne de Hallâj, afin de perpétuer son souvenir par d'incessantes prières qui répètent [...] la formule de l'unicité de l'être »<sup>312</sup>.

Nous voyons, encore une fois, qu'un mystique, guide spirituel et poète est évoqué afin d'en préserver la mémoire, dans un jeu intertextuel qui influence toute la production meddebienne. Mais il y a plus, car dans cet extrait, le narrateur semble pratiquer une sorte de *dhikr*, ce qu'il appelle « incessantes prières ». Or, cette pratique dans le monde musulman consiste à répéter d'innombrables fois le nom ou les attributs de Dieu. Nous avons un exemple très percutant de cette pratique du *dhikr*, par exemple, dans le roman *Syngué Sabour* d'Atiq Rahimi<sup>313</sup>, prix Goncourt 2008, où la répétition continuelle des noms divins, un pour chaque jour, devient l'unité temporelle qui permet de scander le temps du récit. Dans le passage meddebien, c'est le *huwa*, « formule de l'unicité de l'être », qui est répété. Mais l'effet de surprise dérive du fait qu'il n'est pas question ici de se souvenir de Dieu (le mot *dhikr* provenant en effet de la racine qui désigne le souvenir, la réminiscence), mais du mystique al-Hallâdj. Peut-être pour un effet de mise en parallèle, Meddeb choisit un propos presque blasphème, de la même façon que le maître soufi évoqué l'avait fait.

<sup>311</sup> A. Meddeb, *Aya dans les villes*, op. cit., p. 71.

<sup>312</sup> A. Meddeb, *Talismano*, Paris, Sindbad, 1987, p. 33.

<sup>313</sup> A. Rahimi, *Syngué Sabor. Pierre de patience*, Paris, P.O.L., 2008.

Ḥallâdj est évoqué à plusieurs reprises chez Meddeb, à la fois à travers des références à son nom, à sa mort, ou avec des citations de ses vers les plus connus :

« Hallâj sanglote éperdu à rire : *Tuez-moi, [...] c'est dans ma mort que je retrouve vie, [...]. Maqtûl, assassiné et non shahîd, martyr* ».

Nous verrons dans le chapitre consacré à ce maître soufi d'autres citations qui le concernent. Nous nous limiterons à observer ici que la relation maître soufi-mort constitue le point principal. En effet, Ḥallâdj est lié à une tradition de martyr, tué par une foule ayant mal compris ses assertions et l'ayant pris pour hérétique. Meddeb le fait revivre en tant que personnage dans ce court passage, en affirmant qu'il trouve dans sa mort sa raison de vie. Cette phrase n'a rien d'étonnant pour un mystique, si nous considérons que la mort est vue comme une étape lui permettant d'accéder au royaume divin et à un degré de connaissance supérieur. Le narrateur meddebien se trouve sur la « tombe mésopotamienne » du shaykh, et l'évocation d'un tel tombeau est importante : si nous prêtons attention à l'usage que Meddeb fait des tombeaux, et si nous considérons que les tombeaux sont souvent des mémoriaux de saints<sup>314</sup>, qui sont à leur tour auteurs et poètes, nous pouvons supposer qu'ouvrir leurs tombes équivaut à déterrer leur textes. En d'autres mots, suivant l'équation chère à Meddeb du texte écrit comme corps humain, sortir le corps d'un poète du tombeau oublié symbolise la renaissance des textes, et, de même, citer des textes équivaut à faire revivre leurs auteurs. Nous voyons donc que la *makbara* évoquée par Meddeb n'est rien d'autres que le cimetière des plus grands poètes du Proche Orient que le poète d'aujourd'hui fait revivre grâce à l'acte intertextuel. C'est pourquoi, le tombeau d'al-Ḥallâdj pourrait être celui qui conserve son corps aussi bien que celui qui renferme sa parole (son corpus de textes).

Si nous parlons d'une nouvelle naissance des textes anciens, c'est qu'en réalité cette idée est déjà présente dans le texte meddebien. Les passages qui concernent la mort basculent souvent, en effet, entre la description de la mort tout court et sa liaison avec une nouvelle vie. Par exemple, dans la stance XIX du *Tombeau*, le poète dit :

« viens, frappe à la porte, traverse le patio, entre les tombes,  
[...] je t'attendrai au fond du jardin [...], elle ferme l'œil, et s'endort avec les morts, puis elle renaît ».

<sup>314</sup> Nous remarquons que cette expression est aussi le titre d'un fameux recueil poétique de Farid Uddin 'Attar, *Le mémorial des saints (Tadhkira al-Awliya)*, traduction de A. Pavet de Courteille, introduction de Eva de Vitray Meyerovitch, Paris, Seuil, 1976.

Nous pouvons remarquer que ce passage contient à la fois la référence aux tombes et à l'alternance mort-renaissance.

Le couple vie-mort revient sans cesse et se réactualise dans le mythe du phénix, qui est très présent dans les textes de Meddeb. Par exemple, dans les passages suivants de *Talismano* :

« De même, n'est-il pas phénix, vie dans mort »<sup>315</sup> ;

« Aussi long que durera le voyage, nous mourrons et renaîtrons »<sup>316</sup> ;

« à la rencontre des oiseaux mêlés à la mort »<sup>317</sup>.

Comme nous le voyons, l'oiseau aux caractéristiques divines, qui renaît sans cesse de ses cendres, symbolise bien cette volonté meddebienne de glisser de la vie à la mort et vice versa. La résurrection opérée par le phénix est encore ici symbole des textes qui resurgissent sans cesse : car, en effet, Meddeb semble consacrer ses efforts d'écrivain à faire revivre des textes anciens et à les faire dialoguer avec les siens. Nous voyons alors que le thème du voyage devient indispensable pour que la métaphore fonctionne, puisque ces textes voyagent aussi bien diachroniquement que d'une rive à l'autre.

Il n'est pas étonnant donc de retrouver dans les personnages meddebiens les caractéristiques liées à la vie, à la mort, ou aux deux éléments à la fois :

« la chaleur [du hammam] décape l'homme, [...] elle dégage l'odeur de putréfaction qui est en lui, [...] elle extrait le minerai de la mort qui gît en ses tréfonds »<sup>318</sup> ;

« je renaiss après être passé par la mort, je reviens de l'autre monde »<sup>319</sup> ;

« Vivant, tu es mort. Mort, tu demeures. [...] Si ta matière se décompose, ton image survivra »<sup>320</sup>.

Nous pouvons souligner dans ces extraits que les personnages possèdent en effet en eux-mêmes les traits de la mort, ou de mort et vie mélangées.

Un de ces personnages, Aya, est très intéressant, puisque ses caractéristiques sont renforcées par son nom, qui signifie « vie » en arabe. Dans le texte, elle se lie aussi bien à la mort qu'à la renaissance :

« Le cercle est sans porte Aya gouverne

<sup>315</sup> A. Meddeb, *Talismano*, op. cit., p. 35.

<sup>316</sup> *Ibid.*, p. 120.

<sup>317</sup> *Ibid.*, p. 209.

<sup>318</sup> A. Meddeb, *Aya dans les villes*, op. cit., p. 52.

<sup>319</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>320</sup> A. Meddeb, *Phantasia*, op. cit., p. 28.

Au centre elle rabroue les formes

Qui lui échappe du vif et du mort »<sup>321</sup> ;

« Par l'intermédiaire d'Aya, et dans la mort recommencée, tu auras donc vu »<sup>322</sup>.

Nous analyserons, dans le chapitre consacré au personnage féminin, toute l'importance que celui-ci revêt dans la composition du texte meddebien. Nous soulignons toutefois ici qu'Aya semble posséder la double caractéristique de morte et de vivante, elle se situe peut-être dans « l'entre-deux », qui consiste en un état suspendu. L'expression « entre la vie et la mort » se clarifie donc et se charge de signification, comme dans la strophe XLVIII : elle fait sans doute référence à la condition intermédiaire qui est nécessaire au poète pour écrire. Voilà pourquoi le narrateur d'*Aya dans les villes* dit se situer

« à l'autre monde, où règne l'imagination, entre oui et non »<sup>323</sup>.

Cette dualité, très présente chez Meddeb, devient une évidence lorsque le narrateur ou le poète abordent le sujet de la mort, et elle rejoint la poétique meddebienne de l'entre-deux.

Si le narrateur se situe souvent dans l'entre-deux, il ne faut pas pour autant oublier que les expériences vécues dans les textes peuvent aussi aller d'un extrême à l'autre : c'est le cas de l'assassinat, de la momification d'un être monstrueux ou encore d'un *shaykh* au « corps déchiqueté » en mille morceaux. La mort ne se rapproche pas forcément à la paix des sens et au repos du corps, elle peut être une étape pour arriver au divin mais se présente aussi en tant qu'expérience monstrueuse et, par traits, violente.

De plus, le narrateur de *Phantasia* aussi bien que la voix poétique du *Tombeau* déclarent être déjà à moitié morts : la mort s'insinue dans leur être, elle est déjà présente en eux. Nous prenons, à titre d'exemple, la strophe XL :

« Je me vois en toute chose, [...] je me contracte, je me dilate, un pas dans la mort ».

De même, nous citons un passage de *Phantasia* :

« La pensée de la mort ne me quitte plus. Elle est dans mon cœur »<sup>324</sup>.

<sup>321</sup> A. Meddeb, *Les 99 stations de Yale*, Saint Clément-la-Rivière, Fata Morgana, 1995, Station 43.

<sup>322</sup> A. Meddeb, *Phantasia*, op. cit., p. 180.

<sup>323</sup> A. Meddeb, *Aya dans les villes*, op. cit., p. 109.

<sup>324</sup> A. Meddeb, *Phantasia*, op. cit., p. 142.

Les extraits montrent bien que la mort envahit les personnages, l'histoire, et que, sans être le seul thème abordé, il est sûrement important. Quand la mort se mélange à la mystique soufi, le narrateur éprouve l'expérience de l'annulation dans l'être aimé, ou plutôt dans la contemplation de ce dernier, comme Ibn 'Arabi l'explique dans son fameux ouvrage<sup>325</sup>.

Aimer et désirer un être autre que soi-même deviennent ainsi des épreuves intenses, car l'amour doit arriver à permettre d'oublier soi-même en devenant un seul être avec l'aimé ; l'histoire de la phalène racontée par Rûmî en constitue une illustration. Dans ce récit mystique, qui apparaît aussi dans l'œuvre de plusieurs autres maîtres persans et arabes, les phalènes réunies en conseil veulent trouver leur roi. Leur chef envoie donc une d'entre elles le chercher, et cette dernière retourne en disant avoir vu une lumière magnifique, comme un feu. Une deuxième phalène part à la recherche et dit avoir vu la même chose, et s'être approchée du feu. Mais aucune de ces deux n'a vraiment trouvé l'objet de sa quête puisqu'elles sont revenues. Une troisième phalène part, et lorsqu'elle trouve la bougie elle se jette dans le feu et brûle. Ne la voyant pas revenir, son maître comprend qu'elle s'est consummée dans la flamme, et qu'elle a éprouvé l'expérience authentique de l'annulation, qui est la seule façon d'avoir connaissance de Dieu. C'est probablement en référence à cela que Meddeb écrit :

« Je suis prêt à mourir, debout, devant la belle Arabe, [...] je meurs deux fois, aux autres, à moi-même, pour n'être que par elle »<sup>326</sup>.

Ce vers semble en effet rappeler l'expérience du fana' mystique, de l'annulation dans l'être aimé, représenté par une femme mais pouvant cacher une référence à l'essence divine. L'extinction dans l'être aimé, arrivant à se fondre en lui, paraît donc être la seule voie par laquelle on accède à la connaissance, et elle consiste, d'une certaine façon, à mourir.

Reste maintenant à se demander pourquoi la mort occupe toute cette place dans l'œuvre de l'écrivain tunisien, tantôt sous forme d'expérience mystique, tantôt sous des traits extrêmes et atypiques. Elle est en effet présente par les éléments qui la caractérisent (le tombeau, le cimetière) et apparaît aussi d'une façon violente lorsque le martyr et l'holocauste sont évoqués. C'est le cas, par exemple, du *Poème d'Auschwitz*, évoquant « le lieu qui a connu/ la mort absolue usine/ de la mort ». La réponse à notre question réside sans doute dans l'écriture. Ecrire semble en effet être le

<sup>325</sup> Ibn Arabi, *Le livre de l'extinction dans la contemplation*, traduit et présenté par M. Valsan, Paris, Les éditions de l'œuvre, 1984.

<sup>326</sup> A. Meddeb, *Tombeau d'Ibn Arabi*, op. cit., stance XLIV.

geste qui s'approche de la mort et de la renaissance qui en dérive ; l'écriture parle des morts, et la mort est nécessaire pour produire un texte. En effet, dans *Talismano*, le narrateur déclare :

« Je respire certes écrivant et les mots donnent l'illusion de suivre sans résistance mon trajet, voie royale menant à la tombe ».

Les mots empruntent donc le même trajet du corps du narrateur, les deux éléments procèdent vers leur fin, représentée par la mort. Plus que cela, le roman s'auto-définit, dans son *Prologue*, comme une « histoire qui n'est que mots et morts. [...] repos des morts ». L'écriture et le corps destiné à mourir sont donc encore une fois indissolublement liés, l'une ne pouvant pas exister sans l'autre. Quel est donc le rapport explicite entre les mots et la mort, entre l'écriture et le corps mortel ?

Le narrateur semble nous l'expliquer, toujours dans un passage de *Talismano* :

« Parce que je meurs souvent et reviens pour éjaculer mon style précieusement archaïsant. Parce qu'on n'écrit pas si l'on n'est pas déjà mort. Seules les paroles dites par des morts durent. Mon écriture a couleur de messe, deuil et funèbres veillées »<sup>327</sup>.

Cet extrait nous semble dense de considérations qui se placent au centre de la conception littéraire de Meddeb.

D'abord, la mort n'est pas seulement une nécessité pour l'écriture, mais elle s'associe à une renaissance, comme nous l'avons déjà vu : pour produire un texte, le narrateur doit mourir et ensuite revenir, comme s'il partait en voyage et qu'il relatait ensuite son expérience, lors de son retour. De plus, le style est comparé à un produit des entrailles, ce qui nous permet encore une fois de rapprocher l'acte d'écrire à l'acte sexuel et au corps. Si le style se dit « archaïsant », c'est qu'il reprend des expressions et des tournures du passé, avec des mots désuets ou savants et des références constantes aux textes anciens. Qui plus est, l'archaïsme constitue aussi, d'après le Petit Robert, une « imitation de la manière des Anciens ».

La mort, condition donc indispensable pour écrire, est l'élément qui donne une résonance particulière à la parole écrite. En conséquence, les mots « durent » lorsqu'ils sont prononcés par les morts, car cela leur confère un statut éternel d'importance et d'autorité.

En dernier lieu, le narrateur rappelle que son écriture s'associe aux éléments définissant la mort, puisque les morts qui parlent à travers son œuvre donnent un statut durable à l'écriture.

Le roman et le poème meddebiens se présentent donc comme des paroles faisant revivre et réactualisant les paroles écrites par des maîtres qui ne sont plus. Les morts semblent avoir le

<sup>327</sup> A. Meddeb, *Talismano*, op. cit., p. 21.

pouvoir de donner une valeur au texte nouveau, car le texte se construit sur une relecture des paroles des morts et sur leur renaissance. Le rapprochement corps-écriture devient nécessaire, puisque la mort intéresse aussi bien le corps humain que le texte, et puisque l'expérience du corps est indispensable à l'écriture. L'auto-exhortation de *Talismano* « Parlons des morts ! »<sup>328</sup> apparaît donc ici comme la clé de lecture du texte : écrire sur les morts ou citer leur texte équivaut à faire vivre un nouveau texte en passant par l'expérience de la mort. De plus, cela confère au texte une épaisseur lui garantissant, à son tour, une sorte de vie éternelle, dans le sillage des grandes paroles qui l'ont précédé.

Voilà pourquoi le narrateur, lors de son délire de mots, précise bien qu'il ne s'agit pas d'une « parole d'ivre », mais au contraire d'« un mort qui insuffle sa respiration à sa dulie, fragilité qui lui empêche le corps »<sup>329</sup>.

Nous voyons, encore une fois, que la mort, le corps et le texte sont liés entre eux. De plus, l'écrit et la parole écrite, bien que transformée et transmutée, semblent être la seule chose qui survit à la mort. L'expérience de la mort est donc indispensable pour écrire des textes en faisant revivre les textes anciens, et cela dans un souci de rapprocher l'acte d'écriture à un acte corporel qui prouve que la faculté d'engendrer est comparable à la production poétique.

---

<sup>328</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>329</sup> *Ibid.*, p. 44.

## 2. 7 Présence et absence de l'élément féminin, entre sacré et profane

L'élément féminin apparaît à plusieurs reprises dans les romans et les poèmes de Meddeb. La femme occupe en effet un rôle considérable, à la fois comme personnage romanesque et en tant que destinataire des poèmes. Ahmed Mahfoudh souligne, dans un article assez récent, que « la figure de la femme inspiratrice, celle dont l'amour dispose à la création poétique ou déclenche des états extatiques, a pris une place importante dans la littérature tunisienne de cette fin de siècle »<sup>330</sup>. Mahfoudh remarque en effet cette fonction inspiratrice du personnage féminin chez Majid El Houssi, Tahar Bekri et Hédi Bouraoui. Mais c'est chez Meddeb que cette caractéristique semble être le plus prononcée. La présence féminine assume des connotations différentes tout au long des textes meddebiens, mais nous retenons une particularité, à savoir l'omniprésence d'une femme qui s'appelle Aya. Le personnage d'Aya apparaît en effet dans les recueils poétiques *Les 99 stations de Yale* et *Tombeau d'Ibn Arabi*, dans le roman *Phantasia*, et évidemment dans l'ouvrage qui s'intitule *Aya dans les villes*. Il faudrait tout d'abord se demander s'il s'agit là de la même Aya, ou s'il s'agit de plusieurs personnages assumant le même nom dans tous les ouvrages cités. Nous croyons cependant qu'il s'agit là d'une fausse question, puisque notre analyse a pour but non pas celui d'identifier Aya, mais de voir quelle dimension elle prend dans l'œuvre meddebienne, quel est son rôle ainsi que sa fonction dans le texte. En effet, elle assume plusieurs rôles à l'intérieur de la fiction qui peuvent changer au fil du récit. Nous tâcherons ici de dresser un inventaire de la place occupée par ce personnage féminin, des aspects différents sous lesquels elle est présentée et de leur signification.

Tout d'abord, Aya se présente comme un personnage aux multiples visages, tantôt comme une compagne qui suit le narrateur dans ses voyages, tantôt comme une interlocutrice qui lui dévoile des vérités cachées. C'est donc une dimension qui peut être aussi bien active que passive, elle peut en effet agir ou être spectatrice. Car si certaines de ses actions paraissent tout à fait ordinaires (elle marche, elle se lave le visage, elle monte les escaliers, elle est assise et dort à côté du narrateur), elle assume dans certains passages la fonction de guide, et à ce moment-là elle prend des décisions, elle parle, elle arrive même à assumer la place du narrateur. Par exemple, à la fin de *Phantasia*, un discours d'Aya est rapporté indirectement, faisant assumer au personnage féminin le rôle de narratrice :

<sup>330</sup> A. Mahfoudh, « Erotisme et sacré dans le roman tunisien contemporain de langue française ou le féminin créateur chez Abdelwahab Meddeb », in *Le sacré et le profane dans les littératures de langue française*, textes réunis et présentés par S. Zlitni-Fitouri, Tunis/Bordeaux, Sud Editions/Presses Universitaires de Bordeaux, 2005, p. 335-354.

« Je m'appelle Aya. Je fus confirmée en mon nom par le mendiant d'Hérat »<sup>331</sup>.

Le monologue est suivi par un discours explicatif sur l'origine du nom féminin, dans une sorte de digression étymologique à travers plusieurs langues.

Quelques paragraphes plus bas, Aya reprend la parole pour expliquer que « le mendiant d'Hérat » est l'auteur de « Le livre du monde », psalmodié jusqu'à créer une sorte de souvenir de lecture en Aya, qui a composé à son tour des passages littéraires<sup>332</sup>. Cet enchâssement est très intéressant, puisqu'il montre à un double degré l'importance du personnage féminin : non seulement Aya est actrice et non pas simple spectatrice de l'action, mais elle constitue aussi un double du narrateur (qui, par définition, a composé le livre), lequel est à son tour un double de la voix de l'auteur, ou d'un deuxième narrateur (« Pourquoi mon personnage, qui, vous le savez, est mon double, ne rencontre-t-il pas Aya en ce point de la fiction ? »<sup>333</sup>). Trois degrés de narration se superposent donc, à l'aide d'un personnage, le narrateur féminin, qui semble être là pour dévoiler une vérité cachée. Dans son remarquable ouvrage sur Meddeb, Abdellatif El Alami remarque à ce propos que « la présence féminine, incarnée par cette figure emblématique de l'imaginaire amoureux du poète qu'est Aya » est un élément qui participe à déchiffrer et à interpréter les énigmes<sup>334</sup>. Nous voyons en effet qu'Aya initie son partenaire au secret des lieux, à l'extase sexuelle, à la découverte de la substance des choses.

Il semble donc que ce personnage possède à la fois la faculté d'initier aux plaisirs aussi bien qu'aux choses divines ou, en tout cas, spirituelles, et ce don est dévoilé à travers les procédés intertextuels. Dans *Phantasia*, par exemple, la fin du roman consacre une place importante au personnage féminin. Dans le chapitre qui commence idéalement à la page 167, lorsque le narrateur rencontre Aya, les deux personnages marchent ensemble jusqu'à la maison de la femme, où une scène d'amour et de jouissance sera décrite par la suite. Or, pénétrant dans la demeure où Aya réside, le narrateur remarque un « panneau de céramique » qui contient un petit tableau et une inscription. L'image représente un couple, sorte de mise en abyme annonçant la scène amoureuse qui va suivre ; à l'évidence, il s'agit d'un tableau oriental, puisque les personnages ont des « visages mongols » et les couleurs et les motifs représentés rappellent l'art céramique de l'Orient. Mais l'image, inscrite

<sup>331</sup> A. Meddeb, *Phantasia*, Paris, Sindbad, 1986, p. 198.

<sup>332</sup> La citation plutôt obscure de ce titre pourrait désigner *Le livre des merveilles du monde* de Marco Polo, ou, encore, un manuscrit persan trouvé et traduit par Henri Massé qui porte le même titre.

<sup>333</sup> A. Meddeb, *Phantasia*, op. cit., p. 167.

<sup>334</sup> A. El Alami, *Métalangage et philosophie extatique*, Paris, L'Harmattan, 2000.

dans un polygone<sup>335</sup>, est contournée d'une inscription coranique, fameux passage décrivant le Paradis promis par Dieu. La métaphore qui en dérive serait donc celle de la femme comme porte du paradis, dans un passage narratif annoncé par cette description picturale des délices édéniques. Quelques lignes plus bas, la scène de la séduction commence à travers l'acte de la femme introduisant son amoureux dans la pièce et lui servant à boire ; il n'est pas étonnant, à ce point, de trouver la traduction d'un poème d'Abû Nuwâs, poète du vin, insérée dans le texte narratif. Le poème bachique se relie à la scène qui se passe entre Aya et le narrateur, buvant du vin ensemble, et explique en quelque sorte le passage érotique qui suit. Nous constatons alors que l'intertextualité devient ici un moyen de rendre la scène décrite plus percutante, à travers des textes bien connus dans le monde islamique. Il est intéressant aussi d'analyser l'association des deux textes dans la même séquence narrative : le Livre Sacré par excellence s'unit au poète libertin par excellence, procédé qui sert probablement à évoquer la double nature du personnage d'Aya, substance angélique et en même temps initiatrice au plaisir de la chair.

El Alami a très bien démontré l'importance des deux fonctions initiatrice et rédemptrice d'Aya : en effet, elle apparaît dans *Phantasia* et dans *La tache blanche* comme un guide et comme un ange. Voici les passages concernés :

- « J'avance dans le sillage d'Aya »<sup>336</sup> ;
- « Tu mets tes pas dans les pas d'Aya »<sup>337</sup> ;
- « Aya va explorer les parages »<sup>338</sup>.

Comme nous pouvons remarquer, la femme a ici un rôle de guide, elle avance devant le narrateur en se frayant un chemin. Il n'est pas seulement question de simple guide, car cette fonction semble être en relation avec des facultés spirituelles très élevées :

- « Aya apparaît [...], ange aux cheveux noirs ».

C'est Aya même qui dit, lors d'une promenade :

- « J'entends le froissement d'ailes des anges », en faisant allusion peut-être au fameux récit mystique de Sohrawardi « Le bruissement des ailes de Gabriel ».

<sup>335</sup> Ce mot évoque à son tour *Le Polygone Etoilé* de Kateb Yacine, Paris, Seuil, 1997.

<sup>336</sup> A. Meddeb, *Aya dans les villes*, Saint-Clément-la-Rivière, Fata Morgana, 1999, p. 100.

<sup>337</sup> A. Meddeb, *Phantasia*, op. cit., p. 168.

<sup>338</sup> A. Meddeb, *Aya dans les villes*, op. cit.

Nous croyons repérer dans ces extraits une identification à l'essence angélique qui est, par définition, proche des secrets divins. Malek Chebel confirme, dans son *Dictionnaire des symboles musulmans*, que les anges sont les « symboles de Proximité avec Allah et de Beauté »<sup>339</sup>. Nous voyons en effet dans les extraits qu'Aya est souvent associée à des pouvoirs surnaturels relevant du divin, comparée à un ange ou en état d'entendre le bruit des anges. L'élément féminin dévoile donc les vérités cachées comme une sorte de guide spirituel :

« devant l'ange, qui me prête de sa lumière [...] qui m'indique le chemin de l'ascension »<sup>340</sup> ;  
 « Hèle les amantes toutes, Judith et Aya [...] demande-leur de te montrer le chemin »<sup>341</sup>.

La femme assume la même fonction qui est propre aux anges dans les récits coraniques, à savoir celle d'intercéder, de porter une révélation ou encore de guider l'homme. En ce sens, le rapprochement à Dante et à Ibn 'Arabî est révélateur :

« Aya inscrit son nom sur les cahiers des amantes qui dictent le chant, en son actualité, elle ranime la médiévale Nidam, la jeune persane, aînée de Béatrice, dont s'éprit Ibn Arabi »<sup>342</sup>.

Nous voyons en effet que dans un seul passage se concentrent deux références intertextuelles venant à consolider l'image angélique de la femme. Dans la tradition occidentale, notamment celle des poètes courtois et des poètes du *stilnovo*, la femme est comparée à un ange permettant d'accéder à la présence divine. Il suffit de penser, par exemple, au rôle de Béatrice dans *La Divine Comédie*, mentionnée par Meddeb dans sa conclusion au *Tombeau*. Aya y figure comme une sorte de descendante des personnages médiévaux qui mieux représentaient cette vision angélique de la femme, c'est-à-dire Béatrice en Europe et Nidham en Orient. En nommant les trois femmes simultanément, le poète d'aujourd'hui met donc en parallèle deux époques, deux littératures et deux zones géographiques différentes, il réactualise un motif poétique et fait vivre synchroniquement des auteurs et leur production poétique.

L'association femme-ange n'empêche pourtant pas de lire aussi cette dimension angélique sous son acception négative. Notamment, pour ce qui concerne l'angélologie musulmane, les anges peuvent aussi être des anges déchus : le plus connu est le diable, Iblis, mais d'autres, comme Harout et Marout, sont très intéressants aussi, car ils sont, d'après la mythologie persane et le Coran, les

<sup>339</sup> M. Chebel, *Dictionnaire des symboles musulmans*, Paris, Albin Michel, 1995.

<sup>340</sup> A. Meddeb, *Tombeau d'Ibn Arabi*, Paris, Noël Blandin, 1990 (2 éd), stance LVI.

<sup>341</sup> *Ibid.*, stance IV.

<sup>342</sup> A. Meddeb, "Ces LXI stances", in *Tombeau d'Ibn Arabi*, op. cit.

anges qui ont enseigné aux hommes les secrets de la magie et de la sorcellerie. Meddeb écrit en effet, en parlant d'une femme :

« Elle dit le secret à l'homme, la magie est dans ses mains »<sup>343</sup>.

De plus, dans *Les 99 stations de Yale*, Aya apparaît au centre d'un « cercle enflammé », gardant l'accès étroit qui mène à la connaissance et empêchant à « l'étranger » d'accéder au « secret »<sup>344</sup>. D'ici à rapprocher le personnage féminin à un ange déchu le pas est bref. Nous pouvons donc sûrement déduire qu'Aya, ou la femme en générale, occupe une place importante dans l'œuvre meddebienne, mais pas univoque, car elle peut aussi bien recouvrir une fonction angélique, en contact avec le surnaturel, qu'être initiatrice aux plaisirs charnels, liée à la partie obscure et démoniaque de l'être humain.

Si Aya est le personnage féminin par excellence, elle n'est pas la seule ; d'autres femmes apparaissent, notamment dans la narration de *Talismano* et dans le *Tombeau*.

La partenaire du narrateur semble en effet être représentée dans *Talismano* par Fatima, une jeune femme qui le suit dans la folle procession et qui partage avec lui des moments de plaisir. Fatima est un personnage multiple, mais le dénouement de son histoire est intéressant, car à la fin elle décide de partir avec le groupe qui veut « renouer avec le paganisme des Bani Murra » ; en d'autres mots, la femme retourne aux sources de la civilisation, au temps premier. De la même façon qu'elle donne la vie à travers la maternité, elle préserve les débuts, l'origine, le commencement. En ce sens elle peut être considérée comme un double du narrateur, qui opère de la même façon que Fatima, car il retourne constamment aux sources littéraires, citant sans cesse les textes anciens et médiévaux, renouant avec la tradition.

Le narrateur de *Talismano* suit aussi une femme dans la médina, une « belle dame » inconnue qui l'attire d'abord dans une pérégrination à travers les rues de la ville ancienne, et ensuite dans une maison où elle se donne à lui. Viennent ensuite les tatoueuses et les sorcières, bien plus chargées de signification car elles représentent à la fois l'écriture et la magie. Nous l'avons vu, la magie occupe une place importante dans le roman, car elle imprègne l'objet magique par excellence, le talisman, et qu'elle est liée au pouvoir féminin, à l'essence angélique et diabolique de la femme. En ce qui concerne l'écriture, elle est aussi emblématique, car, dans *Talismano* et *Phantasia*, c'est sur le trait graphique que se bâtissent de longues digressions narratives. Dans ces passages, le narrateur dresse une sorte d'hommage à l'écriture vue comme un procédé qui permet d'accéder à la vérité des choses et de voyager dans le temps et dans l'espace. Les tatoueuses sont en ce sens porteuses de

<sup>343</sup> A. Meddeb, *Tombeau d'Ibn Arabi*, op. cit., stance XXXI.

<sup>344</sup> A. Meddeb, *Les 99 stations de Yale*, Saint-Clément-la-Rivière, Fata Morgana, Stations 40 et 41.

symboles, car elles représentent le pouvoir des calligraphes laissant une trace indélébile sur la peau. Autrement dit, ce sont des figures féminines puissantes, car nous savons que Meddeb attache une grande importance à l'écriture et à l'art calligraphique, ainsi que liées au mystère du verbe, c'est bien le cas de le dire, incarné.

Si les femmes ont donc ces multiples visages et essences dans l'œuvre meddebienne, si elles sont liées à la fois à un pouvoir angélique et à un autre diabolique, il n'est pas étonnant de trouver, au sein du même récit ou du même recueil poétique, l'évocation d'une prostituée, d'une compagne, des figures légendaires de Shahrazade et d'Agar, des tatoueuses, des sorcières, des houris paradisiaques et des vierges. Tous les possibles féminins semblent être explorés et reductibles à un état d'âme, à un symbolisme caché et à un double sens que seul le procédé intertextuel a le pouvoir de déchiffrer.

De plus, une réminiscence nervalienne s'instaure dans les thèmes que nous venons d'aborder, notamment, dans la quête d'un archétype féminin, dans l'évocation d'une femme-guide et en dernier dans la place accordée au voyage et au rêve. En effet, dans *Aurélia ou le rêve et la vie*<sup>345</sup>, Nerval analyse la nature du phénomène onirique, en appelant le rêve « seconde vie », « monde invisible », ou encore « monde des Esprits ». L'importance de l'expérience onirique est d'autant plus grande que Nerval s'inscrit explicitement dans une ligne de continuité avec les grands poètes du passé, comme Apulée et Dante<sup>346</sup>, procédé qui est cher à Meddeb aussi. Mais le récit, qui évoque l'amour pour une dame, ressemble curieusement empreint d'un mysticisme que Meddeb évoque aussi dans son œuvre, celui des soufis comme Suhrawardî lié au voyage et à la recherche de la lumière spirituelle. Le narrateur d'Aurélia affirme vouloir aller « vers l'Orient », ce qui renforce les liens littéraires qui se tissent entre le *Récit de l'exil Occidental* du maître de l'*Ishrâk*, Meddeb et Nerval. Mais ce qui nous intéresse ici c'est le rôle féminin qui rapproche les deux écrivains : en effet, dans le récit nervalien, plusieurs femmes apparaissent, qu'il s'agisse d'un rêve ou de la dimension réelle. Ces apparitions ont la fonction de guider le narrateur dans ses actions et dans ses pensées, voire de faire avancer l'action. La figure d'Aurélia domine les autres, mettant ainsi ce personnage au milieu de la narration jusqu'à la comparaison avec une « divinité ». La ressemblance avec Aya est donc frappante, à la fois dans le ton utilisé pour décrire la femme (idole, déesse, initiatrice aux secrets) et dans son rôle de guide spirituel.

<sup>345</sup> G. de Nerval, *Aurélia, ou le rêve et la vie*, dans *Œuvres complètes III*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1993.

<sup>346</sup> La critique des sources, qui sont nombreuses dans *Aurélia*, a établi que la présence de Dante dans ce récit est très forte, notamment à travers les textes de la *Divina Commedia* et de la *Vita Nova*. Le double axe diégétique et symbolique qui caractérise les écrits dantesques et nervaliens est analysé dans les détails par Daniel Couty, dans son article « De la Vita Nova à la "Vie nouvelle" », in *Le rêve et la vie. Aurélia, Sylvie, Les chimères de Gérard de Nerval*, actes du colloque du 19 janvier 1986, Paris, C.D.U. et SEDES, 1986.

Nous pourrions affirmer que la femme et son corps, à travers lequel passe la jouissance, sont des éléments qui permettent au narrateur d'accéder à une connaissance supérieure. Les scènes érotiques constituent en effet un motif scriptural fondamental, provoquant « une introspection au cœur de la mémoire et du corps du sujet écrivain »<sup>347</sup>. Autrement dit, les scènes d'amour ne mettent pas seulement à nu les corps des personnages, mais aussi le procédé d'écriture, car elles dévoilent la relation existante entre l'acte sexuel et l'acte de création poétique. L'amour pour Aya apparaît par conséquent comme « une étape dans l'initiation à la foi et un chemin vers la divinité »<sup>348</sup>, élevant les pulsions du corps à un état spirituel extatique.

Si la femme, particulièrement dans la personne d'Aya, constitue un personnage aux pouvoirs multiformes, étant à la fois une sorte d'ange qui permet d'accéder à la gnose et une créature démoniaque qui initie au plaisir, il est intéressant de remarquer que même son absence est évoquée. Plus, l'absence de la femme serait un motif créateur de littérature, aussi bien dans la poésie que dans la prose meddebienne. Nous évoquons à ce titre le texte d'Aya *dans les villes*. L'ouvrage est composé d'onze chapitres, racontant tous des pérégrinations, aussi bien voyages réels qu'imaginaires. Or, la particularité de ces chapitres est celle d'être construits autour de la figure féminine d'Aya, de sa présence ou de son absence. Lorsqu'il y a présence d'Aya, une vision ou une connaissance en dérivent, ou encore, des considérations métalittéraires ou des scènes oniriques. Lorsque, à l'inverse, Aya est absente, la quête devient le thème principal, aussi bien sous la forme de voyage que de recherche spirituelle. La dispersion devient alors l'élément caractérisant de la narration, se manifestant aussi bien dans le changement fréquent de l'objet du discours que dans l'accumulation redondante des phrases, comme il arrive par exemple dans le chapitre « Métropole bis », qui ne contient pas de points pour interrompre le récit jusqu'à la dernière phrase. Une sorte de césure commence idéalement dans le chapitre « Hammam Fassi », où le narrateur, décrivant une scène dans le hammam, est transporté par un rêve causé par un djinn. À ce stade, le lecteur s'aperçoit qu'une différence s'est produite, à savoir qu'Aya n'est plus présente dans le récit mais seulement dans l'imaginaire du narrateur. La vraie césure s'opère cependant peu après, dans le chapitre « La chouette et le djinn », lorsque l'expression « à la recherche d'Aya » apparaît et se fait récurrente, comme une anaphore. À ce moment là, l'absence de la femme paraît évidente, et toute la narration procède par la suite en alternant le moment de recherche de la femme à la constatation qu'elle ne se manifeste pas, ou qu'elle n'est pas présente. L'absence provoque ainsi un espoir de retour d'Aya, vu que la quête semble être vouée à l'insuccès. Il nous semble important de souligner que cette absence entraîne une écriture poétique et romanesque aussi dense que celle en présence de

<sup>347</sup> K. Ouhmani, *L'écriture érotique et l'érotisme de l'écriture chez Abdelkebir Khatibi et Abdelwahab Meddeb*, thèse de doctorat, Paris IV, 1996 (microfiche).

<sup>348</sup> Ibid.

la femme aimée. Il n'est pas impossible de voir là un clin d'œil à un grand poète, Petrarca, qui établit son *Canzoniere*<sup>349</sup> en composant ses poèmes *in vita* et *in morte di Madonna Laura*. Le poète italien, que Meddeb connaît sûrement, aurait en effet composé ses poèmes d'amour pour Laura, qui s'organisent suivant la césure constituée par le décès prématuré de celle-ci : si en plus nous considérons que Petrarca fait partie de ce groupe de poètes évoqué plus haut, qui considéraient la femme comme une créature angélique, le rapprochement nous semble envisageable. Un vers de Meddeb unit les deux éléments liés au personnage féminin, c'est-à-dire sa substance angélique et son absence :

« Viennent à toi les anges pleureurs, ils chantent la gloire de l'absente »<sup>350</sup>.

La tristesse évoquée est inévitable, puisque l'absence est liée au départ, à la mort, à l'impossibilité ou à la difficulté de revoir l'objet de l'amour du poète.

Meddeb semble toutefois nous donner une autre clé interprétative qui prend plutôt une direction mystique. En effet, après avoir évoqué « la grande soufia du VIII<sup>e</sup> siècle, Rabia », il dit :

« Hanté par le paradoxe ainsi exprimé, je vais vers ce cube qui incarne la croyance en un Dieu à la fois présent et absent, visible et irréprésentable, palpable et transcendant, proche et lointain »<sup>351</sup>.

Ce passage nous montre clairement que l'opposition présence-absence, rapprochement-éloignement associé auparavant à Aya se lie aussi à l'essence divine. En effet, nous l'avons démontré, la femme possède toutes les caractéristiques employées dans ce passage pour parler de Dieu : elle est à la fois très proche du narrateur, au point de le toucher dans les scènes d'amour, et à la fois voilée d'une aura presque divine qui la rend distante et surnaturelle. Elle est décrite, mais en même temps nous avons du mal à la saisir complètement, car il s'agit plutôt de descriptions en morceaux, éparpillées tout au long de l'œuvre. Nous pourrions voir en cela une confirmation du fait que la femme se rapproche, chez Meddeb, des éléments divins, elle représente une sorte de porte sur la vie spirituelle, mais elle possède des contradictions intrinsèques qui la rendent aussi bien angélique que diabolique, divine et en même temps très humaine. Le « paradoxe » consisterait justement en cela.

L'absence de la femme et celle de Dieu apparaissent donc ici comme des éléments rapprochés, et cela n'est pas étonnant si nous considérons l'importance qu'assume la poésie sufi dans les premiers ouvrages de Meddeb. En effet, le moteur de cette poésie est dans la quête sans fin

<sup>349</sup> F. Petrarca, *Canzoniere*, testo critico e introduzione di Gianfranco Contini, Torino, Einaudi, 1985.

<sup>350</sup> A. Meddeb, *Tombeau d'Ibn Arabi*, op. cit., stance XVI.

<sup>351</sup> A. Meddeb, «La Caaba, mon amour», in *Aya dans les villes*, op. cit.

que le mystique entreprend pour s'approcher à Dieu, quête qui présuppose l'absence de l'objet cherché. L'objet de l'attention et de l'amour du poète est Dieu prenant les apparences d'un amant, ce qui fait confondre le destinataire de certains poèmes ressemblant à des ghazal d'amour mais faisant référence, en réalité, à la divinité. L'absence divine devient donc le prétexte et la condition *sine qua non* pour la composition des poèmes mystiques ; les auteurs du Moyen Âge persan et arabe ont longtemps spéculé sur la nécessité de se mettre à la recherche de Dieu, l'absence de ce dernier étant jugé comme douloureuse et difficile pour le disciple qui entreprend le voyage.

En dernier lieu, nous aimerions retourner sur la question de la femme comme instance créatrice et inspiratrice du texte littéraire : Mahfoudh souligne en effet, que la nature même d'Aya, ce personnage féminin omniprésent, a une signification et une fonction précises.

D'abord, Aya incarne la double nature de l'homme, la chair et l'esprit : cela se concrétise déjà dans son prénom, qui est « au croisement du sacré-Aya signifiant sourate- et du profane : lorsqu'il est associé à beauté, le mot désigne en arabe l'extrême beauté »<sup>352</sup>. La figure féminine représente « un lieu de convergence » du désir charnel et de l'amour spirituel, des appétits sexuels et de la quête mystique. En ce sens, sa double nature résume la double aspiration du narrateur à s'élever vers la divinité tout en passant par la jouissance corporelle : les désirs et les pulsions corporelles n'excluent pas la recherche d'une élévation spirituelle. Au contraire, le narrateur semble passer à travers l'extase des sens pour parvenir à l'extase spirituelle.

En deuxième lieu, Aya revêt une fonction : associée à la femme aimée par le soufi, son amour est une voie vers le sacré et vers la création littéraire. En effet, « son irruption désigne une énigme par laquelle l'au-delà entre dans la vie des poètes »<sup>353</sup>. Autrement dit, la vision et le contact d'Aya permettent au poète d'accéder à la création, à travers la jouissance spirituelle et charnelle. La femme constitue une créature « toujours inspirée et inspirante », à mi-chemin entre deux mondes et plusieurs expériences qui apportent au poète la matière et l'inspiration pour écrire.

---

<sup>352</sup> A. Mahfoudh, « Erotisme et sacré dans le roman tunisien contemporain de langue française ou le *fémmin créateur* chez Abdelwahab Meddeb », in *Le sacré et le profane dans les littératures de langue française*, op. cit., p. 344.

<sup>353</sup> *Ibid.*, p. 351.

## 2. 8 Une poétique de l'extase : amour spirituel et amour charnel

Dans un passage de *Phantasia*, le narrateur meddebien évoque la sculpture de Bernini *L'extase de Sainte Thérèse*, œuvre d'art représentant la sainte dans une attitude de ravissement aussi bien corporel (par sa posture) que spirituel (par son expression). Dans la scène est aussi présent un ange qui semble vouloir percer le cœur de la femme avec une flèche. Voici le passage de Meddeb concerné :

« Bernini [...] fige son personnage transi dans l'instant où le plaisir, à son paroxysme, basculerait vers toutes les douleurs de la mort, audacieuse manière d'animer le théâtre religieux par l'énergie sexuelle, [...] où l'ego s'annihile et le corps se consume, au nom de la transformation de l'âme en dieu »<sup>354</sup>.

Les considérations meddebiennes sur cette manifestation de l'extase sont très intéressantes, car elles se situent au centre du discours poétique et romanesque de l'auteur. Il y a en effet une présence assez importante de cette thématique dans l'œuvre de Meddeb, à la fois à travers l'évocation des récits soufis, de l'art baroque et de la mystique en général. Autrement dit, la plupart des romans et des poèmes de Meddeb semble reconduire à une vision extatique de la littérature, à cette condition d'émerveillement et de ravissement qui est propre des états mystiques.

Dans le passage que nous avons cité, le narrateur décrit donc une scène à la forte connotation mystique, où le personnage représenté assume presque le rôle d'un acteur. Le « théâtre » dans lequel ce personnage se trouve à agir est caractérisé par la polarité éros-thanatos, car le « plaisir » et « l'énergie sexuelle » s'opposent aux « douleurs de la mort ». En effet, cette statue « exprime à la fois souffrance et jouissance » grâce à une « tension dramatique » capable de créer une duplicité, celle de « la vie à travers la mort »<sup>355</sup>. Ces caractéristiques sont propres à la fois au baroque, dont Bernini et son œuvre font partie, et aux mouvements mystiques soufis. Nous verrons alors dans ce chapitre que Meddeb puise aussi bien dans la mystique soufi que dans l'esthétique baroque, et cela à travers la place considérable qu'il attribue à l'extase.

Le dictionnaire étymologique Von Wartburg définit l'extase comme un « égarement de l'esprit », le mot dérivant du verbe *existasthai* qui signifie « se mettre hors de » ou « être hors de soi ». La définition peut bien s'appliquer au corpus de romans et de poèmes meddebiens, car le mot « égarement » sous-entend que, pour se perdre, pour s'égarer, un mouvement est obligatoire. On ne perd pas son chemin si l'on ne bouge pas, donc l'égarement prévoit une condition, celle du départ,

<sup>354</sup> A. Meddeb, *Phantasia*, Paris, Sindbad, 1986, p. 182.

<sup>355</sup> Ces expressions entre guillemets sont empruntées à Umberto Eco, *Storia della bellezza*, Milano, RCS Bompiani 2004. (*Histoire de la beauté*, Paris, Flammarion, 2004).

d'une quête qui s'effectue comme une sorte de voyage. Nous avons déjà vu que tous ces éléments sont présents chez Meddeb, et que la perte de soi correspond dans son œuvre à cet « égarement » spirituel prenant forme à partir d'une pérégrination, d'un voyage. L'égarement a toujours une dimension intérieure, psychologique ou spirituelle, même lorsqu'il se présente comme étant réel.

À titre d'exemple, nous pouvons évoquer la scène où le narrateur se « retrouve de plain-pied médinant »<sup>356</sup>, néologisme qui désigne la promenade sans un but précis dans les ruelles de la médina.

La relation avec la peinture et la sculpture baroques est souvent évoquée dans *Phantasia* :

« Comme la peinture, mon écrit quitte la ressemblance pour mieux imiter le sentiment [...]. La peinture entre dans la scène visionnaire où les prophètes avaient édifié leur fictions »<sup>357</sup>.

Dans ce passage, nous voyons encore une fois que la catégorie des saints et des prophètes est à nouveau considérée pour sa proximité au monde fictionnel : dans le passage sur Sainte Thérèse il était question de théâtre, ici de « fiction ». La révélation faite pendant l'extase serait donc un récit de fiction, et de même, le récit de fiction chez Meddeb est traité et considéré en tant qu'extase. C'est la raison pour laquelle le champ sémantique de la vision occupe une place importante dans l'œuvre meddebienne, car la vision, expérience extatique, est le moteur qui permet au récit fictionnel de démarrer, il s'agit même de la condition *sine qua non* ce récit ne pourrait pas exister :

« Ma pensée poursuit la vision »<sup>358</sup> ;

« Des visions hâtives et récurrentes se profilent »<sup>359</sup> ;

« Par la vision, la pensée s'exprime. [...] Une plénitude me saisit et étend en moi l'absence ».

En continuant son voyage intérieur entre Paris et Tunis, le narrateur évoque à nouveau des « visions sans fin », une série d'images qui se présentent à lui comme des apparitions. Tout le texte de *Phantasia* n'est en réalité qu'une énorme collecte de ces visions et images : le roman est placé sous le signe de l'extase, pendant laquelle « se superposent les visions ». Il semblerait que le narrateur nous fait rentrer dans son paysage onirique, caractérisé par cette succession de transes, de visions divines, si bien que « le réel est comme un rêve ». À travers cette expression, qui paraphrase en quelque sorte Calderón de la Barca, Meddeb se place explicitement sous le signe du baroque, car il établit dans ses textes une duplicité entre vie et mort et une confusion volontaire entre songe et vie

<sup>356</sup> A. Meddeb, *Talismano*, Paris, Sindbad, 1987, p. 24.

<sup>357</sup> A. Meddeb *Phantasia*, p. 87.

<sup>358</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>359</sup> *Ibid.*, p. 49.

réelle. De plus, l'obsession, nous l'avons vu, pour les thèmes de la mort, d'une méditation puissante, fixée pour l'éternité, et de l'amour physique comparé à l'amour divin font tous partie de la sensibilité baroque<sup>360</sup>.

À cause de son écriture qui associe les contraires et qui se présente comme une extase prophétique, Meddeb semble se rapprocher davantage du baroque décrit par Eugenio d'Ors dans son ouvrage *Du Baroque*<sup>361</sup>, lorsque ce dernier affirme :

« L'esprit baroque veut le pour et le contre » ;

« Tout art de réminiscence ou de prophétie est toujours plus ou moins baroque. Et la littérature universelle [...] a marqué l'entrée de la forêt du baroque, par l'érection de deux hautes colonnes qui portent les noms du poète Milton et de l'évangéliste Saint Jean : *Le Paradis Perdu* et *Apocalypse* ».

Dans ces extraits, d'Ors semble confirmer la tendance meddebienne à mettre en place des contradictions, des dualités dans sa production littéraire : par exemple, l'opposition fréquente entre plein et vide, positif et négatif, caché et manifeste.

Dans un passage métaromanesque de *Phantasia*, le narrateur dit que son personnage doit « circuler comme un fantôme dans un roman qui juxtapose aux paysages du dehors les visions du dedans »<sup>362</sup>. Le *zâhir* et le *bâtin*, termes musulmans qui désignent le visible et l'invisible, apportent encore une fois une touche baroque à la scène fictionnelle. La phrase de d'Ors est aussi la base de l'esthétique meddebienne, car tous les deux associent le baroque à l'élément mystique, caractérisé par un style prophétique : c'est le cas de l'Apocalypse mentionnée dans le passage.

De plus, l'œuvre de Meddeb est placée sous le signe de la « réminiscence » et de la « prophétie » : la réminiscence consiste à reprendre tout au fil du texte des souvenirs de lecture, à citer des ouvrages, des auteurs, des phrases qui peuvent réactualiser le discours littéraire. L'ensemble de notre chapitre sur l'intertextualité avec des auteurs arabes et persans vise à démontrer que l'originalité de Meddeb puise dans un univers littéraire préexistant, dans la réactualisation de thèmes et de formes qui semblaient perdues.

La prophétie réside dans la volonté de l'auteur à présenter ses écrits comme des moments d'extase, à concevoir la littérature comme une parole chamanique, en contact direct avec l'essence divine. Les passages fictionnels sont alors autant d'« étapes » où le narrateur s'absente du monde réel, « ballotté par les flots de cette divine divagation »<sup>363</sup>.

<sup>360</sup> Nous nous appuyons, pour affirmer cela, sur le texte d'Yves Bottineau, *L'art baroque*, Paris, Citadelles et Mazenod, 1986-2005.

<sup>361</sup> Eugenio D'Ors, *Du baroque*, Agathe Rouart-Valéry trad., Paris, Gallimard, 1935 (titre origin. *Lo Barroco*)

<sup>362</sup> A. Meddeb, *Phantasia*, op. cit., p. 139.

<sup>363</sup> *Ibid.*, p. 40.

L'ouvrage d'Eugenio d'Ors est d'autant plus important qu'il est cité par Meddeb dans son paratexte de *La gazelle et l'enfant* :

« La réapparition de Haye, [...] forge un chaînon supplémentaire dans la longue descendance de ce personnage que rappelle Eugenio d'Ors dans *Du baroque*. Cette reprise doit l'essentiel de son énergie et de ses détails à la fiction philosophique intitulée *Haye ebn Yacdan* »<sup>364</sup>.

Comme nous pouvons le remarquer ici, Meddeb met en place explicitement « l'art de la réminiscence », car sa « reprise » d'une ancienne fiction et la « réapparition » du personnage constituent cette volonté de mettre en acte la « littérature universelle » dont parle Eugenio d'Ors.

Nous avons vu que l'extase associe des contraires, et son actualisation dans le sentiment amoureux le prouve. En effet, le texte meddebien joue avec l'opposition voulue entre amour charnel, représenté par l'acte sexuel, et amour spirituel, union avec Dieu qui est, par définition, immatérielle. Les scènes d'amour dans les romans meddebiens sont décrites à la fois comme actes sexuels et comme expériences mentales, spirituelles. Le corps semble être une porte d'accès à une jouissance plus métaphysique, et cette considération est explicitée par Meddeb dans *Phantasia* :

« Je dédie cette séquence à Ibn Arabi, pour qui le coït est une réalisation spirituelle qu'incarne le plus accompli des prophètes, Mohammad [...]. Chez le soufi, le vol de l'esprit se concrétise dans l'acte de chair ».

L'identification des deux expériences amoureuses, l'une spirituelle et l'autre corporelle, semble être ici évidente, et elle n'est pas sans rappeler l'expérience du « mariage spirituel » de Thérèse d'Avila. La sainte est en effet encore citée peu après ce passage, lorsque le narrateur fait un rapprochement entre l'expérience des soufis et celle des « épouses mystiques » du monde chrétien :

« leurs propos érotiques ne seraient que métaphores nommant le transport de leurs âmes »<sup>365</sup>.

Il rappelle les propos de la sainte qui parlait d'un

« ravissement qui fond sur elle avec une impétuosité si soudaine que les sens se troublent avant d'être suspendus, et que le corps devient si léger, perdant son poids, [...] supportant dans le bonheur les spasmes de l'agonie. En cette souffrance accompagnée d'une indicible joie, la sainte est emportée dans un vol *suave, plain de délices et sans bruit*. Elle reste, longtemps après sa descente, absorbée,

<sup>364</sup> A. Meddeb, «Un mythe andalou», postface à *La gazelle et l'enfant*, Paris, Actes Sud, 1992.

<sup>365</sup> A. Meddeb, *Phantasia*, op. cit., p. 181.

enivrée, hors d'elle-même, comme *qui a eu un long sommeil plein de rêves et qui n'est pas arrivé à se réveiller complètement*<sup>366</sup>.

Cette citation n'est à notre avis pas fortuite, car Meddeb prend la peine de citer les propos de Sainte Thérèse en insistant sur les effets que l'extase a provoqués en elle.

Or, si nous confrontons ce passage avec la description des nuits d'amour entre le narrateur et Aya, nous remarquons une grande ressemblance de termes et d'images. Par exemple, l'impétuosité du ravissement prend la forme, chez Meddeb, d'un « vertige » récurrent et d'un rythme accéléré. Le vol évoqué par la sainte devient un « voyage nocturne », une « ascension », qui assume aussi un caractère onirique, puisque le *Mi'raj* peut se lire comme un rêve. La béatitude de l'état extatique est ainsi décrite par Meddeb :

« Au-delà de la pensée, derrière la vision, je resplendis béat, vide après la méditation, conscience nulle »<sup>367</sup>.

Le narrateur semble atteindre un degré très élevé d'expérience mystique, car, tout en venant de décrire une scène érotique, il arrive par la jouissance du corps à une annihilation de son être. La plénitude provoque donc son contraire, un vide, une « conscience nulle » et la jouissance du corps permet d'atteindre les secrets divins, l'extase mystique :

« Parvenu toi aussi à l'extase, tu atteins [...] la vision dernière dans le cri. [...] Par l'intermédiaire d'Aya, et dans la mort recommencée, tu auras donc vu »<sup>368</sup>.

Le voyage à mi-chemin entre songe et réalité s'explicité, car il devient un aller-retour de la vie à la mort et vice-versa ; l'aboutissement de l'acte sexuel se transforme en une sorte de renaissance, comme si le narrateur arrivait à franchir le seuil de la mort et à en revenir. La définition la plus courante d'extase, « état dans lequel une personne se trouve comme transportée hors de soi et du monde sensible », s'avère donc tout à fait juste. La solution à l'acte amoureux est encore à rechercher dans la renaissance qui suit une mort temporaire : « de mes cendres, je renais » dit le narrateur de *Phantasia*. L'amour, soit-il divin ou terrestre, réside dans cette jouissance extrême qui conduit à l'extase des sens et à une sorte de mort ; cette étape franchie, le fidèle, « fidèle d'amour » ou croyant, commence une nouvelle vie qui sera marquée à jamais par l'expérience vécue, dont il portera les stigmates.

<sup>366</sup> *Ibid.*, p. 181-182.

<sup>367</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>368</sup> *Ibid.*, p. 180.

La femme recouvre, dans ce contexte, le rôle d'intermédiaire entre terre et ciel, elle est le moyen qui permet d'accéder au divin et elle se présente comme une sorte de sainte : ses qualités telles que la « placidité », la ressemblance avec une « orante » et les « divins genoux » la rapprochent davantage au monde spirituel. Nous avons vu, dans le chapitre consacré à la femme, que les personnages féminins de Meddeb, Aya en particulier, possèdent cette caractéristique angélique et surnaturelle, qui les rend semblable aux intermédiaires entre les hommes et Dieu. Aya est en effet comparée à Sainte Thérèse :

« En t'attribuant le dit du soufi, tu prends la posture de l'ange devant Aya défaite, comme une sainte baroque, avant qu'elle se rassemble, et revienne à son gîte ».

Ce passage est doublement intéressant, car il confirme la nature divine d'Aya tout en affirmant aussi que le narrateur assume le rôle de l'ange provoquant l'extase grâce à sa flèche. Cela est confirmé par le passage précédent :

« Tu t'approches d'elle dans l'innocence de l'ange messenger »<sup>369</sup>.

Nous pouvons voir alors que le groupe statuaire de Bernini est représenté dans le texte, comme dans une mise en scène théâtrale, où le narrateur joue le rôle de l'ange et Aya celui de Sainte Thérèse : dans cette scène d'extase, l'ambiguïté demeure cependant, car le narrateur est lui-même ravi dans l'extase amoureuse (« Parvenu toi aussi à l'extase ») et la femme est comparée à un ange. Les rôles semblent donc être interchangeables.

En tout cas, le narrateur semble par moments assumer la fonction d'envoyé divin, ange qui agit une flèche ayant plusieurs significations : si la métaphore avec l'organe sexuel est envisageable, nous croyons toutefois que la flèche représente aussi les armes dont l'auteur se sert pour écrire, c'est-à-dire les mots, ou plus précisément les mots anciens, les dits soufis qui, disséminés dans son texte, font l'originalité de sa production romanesque.

Le mélange des contraires, douleur et plaisir, trouve donc sa synthèse dans l'extase, qui contient les pôles positif et négatif ; dans ce contexte, l'amour prend donc une place particulière. Conçu à la fois comme érotisme et expérience d'élévation de l'âme, l'amour dans les textes meddebiens procède par une succession et une contraposition d'images et de visions. Ce trait relève aussi d'une esthétique baroque. En effet, Eugenio d'Ors parle, dans son ouvrage, de « schémas

---

<sup>369</sup> *Ibid.*, p. 179.

« multipolaires, fondus et continus ». Le baroque serait constitué, aussi bien en littérature que dans les arts plastiques, d'un rythme brisé abritant des directions opposées, une dualité d'intentions, des oppositions. Meddeb se montre donc baroque dans sa prédilection pour la multiplicité, pour l'« antagonisme des formes » et l'« état de rupture intérieure » qui caractérisent son texte. En effet, le texte meddebien possède une « multipolarité » lui donnant un aspect fragmenté. En réalité, il y a une unité sous-jacente, et aussi une continuité entre un texte et l'autre, aussi bien en poésie qu'en prose. Par exemple, l'accumulation de références aux auteurs du Moyen Âge rend son texte riche et organisé autour de plusieurs pôles d'attraction ; le lecteur se trouve confronté à une succession surabondante d'images, de citations, de souvenirs qui s'enchaînent et s'enchâssent, en rendant la lecture parfois difficile.

Cette multipolarité constitue la vraie pérégrination du narrateur, intérieure et difficile car elle rencontre des obstacles. En effet, une « entrave » lui barre parfois le chemin, l'empêchant d'arriver à la « vision » :

« Ainsi je parle et encore me sépare de mon double, qui ne cesse de m'obstruer le passage »<sup>370</sup>.

Lorsque l'obstacle est écarté, l'objectif n'est pas si loin :

« La vision extrême m'est promise. [...] Je parcours les étapes ultimes du voyage. Je parviens à la station de la proximité »<sup>371</sup>.

Ces extraits nous confirment que l'extase et le ravissement spirituel assument toujours la forme d'un voyage, d'un mouvement de type ascensionnel, parfois d'un « naufrage », comme d'Ors définit l'expérience de Sainte Thérèse.

L'extase représente aussi l'élément qui unit l'amour terrestre à l'amour divin, un amour passionnel et charnel à un sentiment plus spirituel ; c'est pourquoi Meddeb peut se permettre de citer, dans le même discours, Ibn 'Arabî dans sa perfection de mystique suivi peu après par un poème d'Abû Nuwâs. Encore une fois, dans une esthétique qui se rapproche du baroque, deux poètes semblant être opposés se côtoient dans le même texte, et ils semblent même s'y fondre. Les deux contraires sont en réalité deux parties de la même entité, le texte romanesque, qui se présente comme texte extatique. Sous cette qualification, les deux sortes d'amour, représentées chacune par un auteur, peuvent coexister. Ce trait commun prend tout son sens si l'on pense qu'Ibn 'Arabî et les soufis

---

<sup>370</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>371</sup> *Ibid.*, p. 93.

décrivent leur ivresse mystique avec les mêmes mots et images utilisés par Abû Nuwâs, poète bachique.

L'ivresse, soit-elle spirituelle ou réelle, est un élément qui unit et rallie deux auteurs apparemment très éloignés ; Meddeb opère donc une synthèse originale dans ses romans, puisqu'il fait dialoguer des pôles opposés dans un même discours, sous le signe d'une esthétique extatique. Abdellatif El Alami appelle ce phénomène « philologie extatique », en mettant ainsi l'accent sur le travail de récupération des textes anciens, et sur la perspective contemplative et de ravissement que cela entraîne. Nous pourrions même imaginer que, de la même façon que les mystiques sont ravis dans la vision de Dieu, annihilés en Lui, le texte meddebien procède par visions, et veut lui aussi s'unir avec les textes anciens.

L'unité avec l'aimé, qui est en effet le but ultime de tous les mystiques considérés, aussi bien chrétiens que musulmans, semble être une métaphore du procédé stylistique de Meddeb, qui incorpore d'autres textes au sien pour créer une nouvelle vie, un texte nouveau. La fragmentation n'est en réalité que recherche d'unité, l'inspiration extatique étant le dénominateur commun entre les poètes du passé et le poète d'aujourd'hui.

Nous pourrions ajouter à ce point de notre analyse que l'acte d'écriture, ressemblant à l'acte sexuel, joue avec cette double référence : actes créateurs tous les deux, ils caractérisent les scènes érotiques chez Meddeb, qui sont toujours liées à l'écriture. Par exemple, dans le passage de *Phantasia* dédié à Ibn 'Arabî, où le personnage rencontre Aya et passe une nuit d'amour avec elle, le moment d'union charnelle correspond à un moment d'écriture, car le héros trace sur la peau d'Aya des lettres invisibles, utilisant le corps comme une page blanche (p. 174). L'association des deux actes pourrait alors nous amener à conclure alors qu'il y a identité créatrice entre l'acte sexuel et l'acte d'écriture, les deux étant caractérisés par deux éléments phalliques : le membre masculin et le stylo. C'est ce que remarque Michael Glünz dans un article consacré aux métaphores du pouvoir masculin en poésie persane lié à la création littéraire<sup>372</sup>. Glünz explique que, d'après la conception freudienne de l'œuvre, la littérature est une forme de sexualité sublimée, et que le poète-écrivain cache derrière un voile (de mots) son désir. Or, cela est vrai pour les auteurs persans de la période médiévale, qui insèrent dans leur poésie l'inconscient, le « discours de l'Autre », pour reprendre une expression de Lacan. L'épée, la plume et le phallus seraient dans le contexte de cette poésie la même instance liée au pouvoir masculin, et au pouvoir pur et simple d'aller au-delà de la vie et de la mort. Car si la plume et le membre masculin permettent à l'homme, de par leur action, de survivre, à la fois à travers les textes et à travers une descendance biologique, l'épée aussi est symbole du

<sup>372</sup> M. Glünz, « The Sword, the Pen and the Phallus: Metaphors and Metonymies of Male Power and Creativity in Medieval Persian Poetry », in *Edebiyât. The Journal of Middle East Literatures*, volume 6, n. 2, 1995, Amsterdam, OPA, 1995.

pouvoir temporel concernant la guerre et la paix, et par conséquent l'abondance et la survie d'un peuple. Les trois termes ont donc en commun la forme allongée et l'effet que leur utilisation provoque ; en quelque sorte, Meddeb reprend ce symbolisme du membre masculin et de la plume liés au pouvoir créateur et créatif. Dans la scène évoquée, ce n'est donc pas par hasard que le désir se lie à une scène mêlant écriture et acte sexuel, prouvant encore une fois que l'extase liée au plaisir est aussi extase poétique liée aux mots et à l'évocation de maîtres ayant déjà rendu des pages sublimes à propos de l'amour. En ce sens, par exemple, le narrateur de *Talismano* s'adresse aux scribes, en liant leur acte d'écriture à un acte d'amour, à travers le mot « extase » :

« Et vous calligraphes [...], ascètes séculaires à la recherche d'une extase en telle station où par fiction ils rencontrent Dieu »<sup>373</sup>.

Une dernière remarque s'impose : l'extase est la condition d'écriture par excellence, et ses manifestations comme le délire, le débordement des sens sont nécessaires à la création poétique. Meddeb exprime cette idée dans son introduction à *Les dits de Bistami*. En mettant l'accent sur l'importance de l'ivresse pour le maître soufi, il définit en effet le *shath* comme « langage extatique » et « divagation extatique ». En vrai philologue, il donne ensuite l'étymologie du mot arabe *shath*, « mouvement qui produit le débordement ». Le dépassement des limites et l'aller au-delà de quelque chose semblent constituer donc le mouvement poétique par excellence. L'extase est ainsi définie comme une ivresse, comme un caractère qui bouge « intensément », « ne parvenant pas à se contenir dans la lumineuse tension intérieure ». Le fruit de ce débordement est la parole poétique des soufis :

« leur extase déborde et court sur leur langue ».

Ce n'est donc pas un hasard si le narrateur de *Talismano* décrit ce débordement dans la « danse, cycle d'ivresse, perte de soi », et que le délire de la foule soit une « progressive entrée en transe » où « le vertige emporte ».

C'est bien parce que l'écrivain est lié à ces débordements, aux visions extatiques, moments qui inspirent son écriture, que Meddeb affirme, dans « Matière du poème » :

« cela n'empêche pas le poète d'avoir la certitude d'être chaman, prophète, homme de la vision et de la voyance »<sup>374</sup>.

<sup>373</sup> A. Meddeb, *Talismano*, op. cit., p. 189.

<sup>374</sup> A. Meddeb, *L'exil occidental*, Paris, Albin Michel, 2005, p. 146.

Bien plus qu'un égarement de la conscience, l'extase « qui est au bout de l'ivresse » est donc la condition qui permet de créer un discours poétique, c'est un état impératif pour tout poète créant un texte. Voilà pourquoi l'esthétique de Meddeb est faite d'accumulations, de fragments, de périodes longues construites sur le monologue intérieur : ce style baroque, compliqué, lourd de références est un produit du débordement de l'esprit provoqué par l'extase. La transe, comparée dans *Talismano* à un voyage, est donc métaphore de la condition d'écriture, de cette « vision » qui projette l'esprit dans d'autres dimensions, le faisant déplacer d'une rive à l'autre.

Pour cette raison, nous croyons pouvoir définir la recherche meddebienne « une poétique de l'extase », en reprenant une idée qui avait déjà été amorcée dans le travail d'Abdellatif El Alami, l'extase et son symbolisme se liant à la condition de création littéraire indispensable pour l'écrivain tunisien.

## 2.9 L'idole

Un roman meddebien, *Talismano*, se construit sur la figure d'une créature monstrueuse, appelée « l'idole ». L'idole, qui donne le titre au deuxième chapitre, occupe une grande place dans la narration, d'abord à travers la description minutieuse qu'en fait le narrateur, et ensuite par des apparitions constantes de la créature. Pour que cette dernière prenne forme, une sorcière assemble des parties dérobées de cadavres:

« Elle revint au cimetière la première où elle prospecta, matière et nom, les tombes fraîches et indiqua à ses compagnons ce qu'il y avait à prendre : éventrez telle tombe et arrachez-en le cœur, de telle autre le foie ; le choix résonne nom et cadavre en infraction ; de celle-ci, l'œil gauche, de celle-là la rate, de l'autre le dentier d'or, de l'autre encore le membre gauche, et ainsi de suite jusqu'à reconstituer par une sélection sévère d'organes, dépouilles disséquées, le corps fétiche à restituer à la vue et à reproduire partout dans la ville par simulacre de culte »<sup>375</sup>.

L'origine et la nature de l'idole ont ici une grande importance : en effet, le « simulacre de culte » est formé à partir de morceaux de cadavres ramassés dans les tombes. Chaque corps mort contribue, de par ses parties, à la constitution d'un nouvel ensemble, qui apparaît, nous le verrons, comme un corps nouveau, ne partageant au final rien avec les corps d'origine. Ronnie Scharfman confirme cette hypothèse lorsqu'il dit que Ya'qûb le Juif a « gardé le secret subversif de l'art de momifier, ainsi que la même nostalgie pour une unité (textuelle) perdue »<sup>376</sup>.

Or, nous croyons que la description de l'idole faite à partir de corps déchiquetés est une mise en scène métaphorique de l'utilisation de l'intertextualité par l'auteur. En effet, si nous considérons les cadavres, par métonymie, comme les ouvrages des auteurs morts, et leurs parties arrachées comme les morceaux de texte cités ou reproduits dans l'oeuvre contemporaine, nous pourrions obtenir un nouveau texte-idole. Le cimetière représenterait l'ensemble du corpus auquel Meddeb s'inspire, chaque référence, allusion ou citation devenant ainsi comme les organes et les membres détachés des corps des défunts. La sorcière qui choisit les morceaux et les assemble pour en faire une

<sup>375</sup> A. Meddeb, *Talismano*, Paris, Sindbad, 1987, p. 81.

<sup>376</sup> R. Scharfman, « Starting from *Talismano*: Abdelwahab Meddeb's Nomadic Writing », in *L'esprit créateur*, vol. XXVI, n. 1, spring 1986. Il est intéressant de remarquer ici que le nom donné au personnage qui possède l'art de momifier n'est pas choisi au hasard : non seulement il rappelle, en effet, le patriarche juif, mais aussi le sultan de Marrakech qui vécut au début du XII<sup>e</sup> siècle. Or, le sultan Ya'qub était le protecteur d'Ibn Ṭufayl, le grand savant dont il est longuement question chez Meddeb dans son conte théâtral *La gazelle et l'enfant*. Nous croyons voir dans cette correspondance un clin d'œil de l'auteur aux jeux intertextuels qu'il dresse de façon incessante dans son oeuvre. Nous connaissons la relation sultan Ya'qub-Ibn Ṭufayl grâce à l'article d'Eva de Vitray-Meyerovitch, « La poétique de l'Islam », in *La traversée des signes*, Paris, Seuil, 1975.

nouvelle créature serait à l'évidence un double de l'auteur, qui possède, comme elle, des pouvoirs magiques et créateurs, ainsi que le don de voyance. Et le nouvel objet obtenu, l'idole, serait par conséquent le nouveau texte que l'auteur a créé à partir de l'assemblage des fragments d'autres textes, son originalité consistant en son aspect, qui diffère des corps-livres desquels il provient.

La métaphore filée du corps de l'idole-texte meddebien continue dans la page successive avec la description de la créature :

« Corps cousu par les mains habiles de la sorcière, mince, [...].

Les organes ainsi saturés font voltiger une singulière odeur de symbole : une tête de femme, cheveux longs, aériens et comme agités par les bulles qui se dessinent dans le formol où ils baignent, corps bougeant à chaque déplacement du cylindre transparent qui l'enferme. Yeux triples : l'un pers, l'autre bleu ; celui du front, on aurait dit douceur noire et plainte de gazelle. Oreilles grandes [...]. Dentition tout or scintillant derrière les lèvres raides et ouvertement charnues. Nez en boule, [...] Les épaules étroites, les membres longs, posture élégante. La poitrine : quatre seins nourriciers [...] un ventre légèrement bombé [...] vagin agrandi comme fleur ou blessure [...].

Voici l'idole : qu'en faire ? »<sup>377</sup>.

La présentation de l'idole est très intéressante, puisque tous les traits décrits dans ce passage correspondent à l'oeuvre littéraire. L'action de coudre, l'art du tissage maîtrisé par la sorcière symbolise en effet l'écriture, l'art de créer un texte littéraire : ainsi, ses « mains habiles » évoquent la connaissance et la conscience du travail de l'artiste, qui possède donc la maîtrise de sa matière. Ensuite, l'odeur dégagée par l'idole rappelle des « symbole[s] », et la liste de morceaux qui suit fait en effet correspondre à chaque partie du corps une actualisation du texte. Par conséquent, les cheveux baignant dans une matière liquide pourraient correspondre aux idées nécessaires à la création du texte, qui se trouvent sous une forme « aérienne » parce qu'elles n'ont pas encore pris forme. La proximité des cheveux à la tête, siège du cerveau, nous sert d'appui à notre hypothèse. Ensuite, la présence de trois yeux sur le front évoque d'emblée la théorie du troisième œil, à laquelle Meddeb semble très attaché. Le concept de troisième œil, dérivant des philosophies indiennes, situe entre les deux yeux une troisième fente, qui constituerait un œil intérieur donnant le pouvoir de clairvoyance. Or, cette faculté est évoquée à la page 88 du même roman, lorsque le narrateur dit, en parlant de peinture :

« Les couleurs viennent par vagues comme une inspiration qui nourrit le troisième œil ».

<sup>377</sup> *Ibid.*, p. 82. La phrase finale de ce passage rappelle de façon étonnante l'épisode biblique de l'*Ecce homo*.

L'œil intérieur semble correspondre à une sorte de « vigilante perspicacité »<sup>378</sup>, une perception qui va au-delà des choses et qui excède la vision normale pour s'ouvrir à une vision plus large et intime. À ce propos, Meddeb écrit :

« Chacun de ces voyages m'aura confronté à des facettes d'un monde multiple, mouvant. Il faudrait l'éveil perpétuel du troisième œil pour être dans cette vigilance qui, sans cesse, élargit le champ du regard »<sup>379</sup>.

Ce texte, qui porte sur le Maroc, montre en réalité une théorie plus vaste, à savoir que « la chose vue ne délivre sa pertinence qu'à la condition que la perception visuelle s'ouvre à ce qu'il appelle le "troisième œil" »<sup>380</sup>. Meddeb considère que, en tant que voyant, le poète doit posséder cette faculté presque divinatoire de surpasser les choses telles qu'elles sont perçues par le regard commun. Le troisième œil étant non seulement initiateur, mais aussi inspirateur de littérature, son importance est capitale pour l'auteur, dont le regard doit s'élargir.

Voilà alors que l'idole, à l'instar de l'auteur, possède un troisième œil, c'est-à-dire une vue différente sur les œuvres.

Que dire de plus de ces yeux, sinon que même leur caractérisation joue avec l'intertextualité ? L'œil « pers » rappelle en effet, par assonance, le mot « perse » ou « persan », indiquant ainsi la langue et les textes de la plupart des soufis cités par Meddeb. De plus, l'œil du front de l'idole étant associé à la gazelle, cela rappelle d'emblée le texte de Meddeb *La gazelle et l'enfant*.

Poursuivant notre analyse de la description de l'idole, nous soulignons aussi que cette dernière possède des « oreilles grandes » car, comme l'œuvre littéraire, elle est à l'écoute des textes antérieurs ainsi que de la musique, art qui revêt une grande importance dans la production meddebienne. L'auteur se dit, en effet, très stimulé par la musique, ainsi que par le rythme poétique : à ce propos, ses expérimentations avec la ponctuation, et ses choix de traductions des poètes de l'antiquité montrent une recherche constante du rythme de la phrase et des assonances pouvant donner une allure musicale au texte.

L'or évoqué à propos des dents rappelle la légende, biblique et coranique, du Veau d'or. La statue de l'idole fabriquée par Aaron est en effet constituée d'or, et Meddeb exploite en abondance ce mythe, comme nous le verrons dans le chapitre consacré aux réminiscences coraniques. De plus, l'histoire du Veau d'or, qui narre de la fabrication d'une statue et d'une foule adorante à ses pieds, rappelle dans ses traits fondamentaux la scène décrite dans *Talismano* : le roman narre l'histoire très

<sup>378</sup> A. El Alami, *Métalangage et philosophie extatique*, Paris, L'Harmattan, 2000.

<sup>379</sup> A. Meddeb, « L'excès et le don », in *Librement, Regards sur la culture marocaine*, n. 1, 1988, Casablanca.

<sup>380</sup> A. El Alami, *Métalangage et philosophie extatique*, op. cit., p. 262.

ressemblante d'une foule qui, dans un moment de folie, fait construire une idole pour l'adorer. Mais ici, l'or est resté seulement dans la bouche de la statue, le reste du corps étant assemblé à partir de morceaux de corps humains.

Ensuite, l'idole possède des attributs sexuels et séduisants malgré sa laideur : des « lèvres charnues », « quatre seins » et un « vagin agrandi comme un fleur ». Autrement dit, de l'idole semble se dégager une féminité affirmée et poussée, ainsi qu'un pouvoir de séduction et de procréation non négligeable. Et si la métaphore de l'idole comme œuvre littéraire tient, le trait féminin réside dans sa capacité d'être engendré par des fragments d'autres textes et d'engendrer à son tour de nouveaux textes. Les seins doubles sont en effet la preuve d'une matière créatrice de vie, et par conséquent pouvant enfanter et nourrir d'autres textes. Cet élément est confirmé par la description du ventre de l'idole, « légèrement bombé » comme au début d'une grossesse, caractéristique de tout texte littéraire possédant déjà en lui le fœtus, les gènes d'une autre œuvre : le bébé à son stade initial de formation représente donc toute œuvre postérieure susceptible de se nourrir du texte présent, c'est-à-dire le roman meddebien. Ce n'est donc pas un hasard si Meddeb fait souvent référence à l'écriture comme à un « accouchement », à une « renaissance ». L'idole de *Talismano* nous dit-on, est fêtée et portée en procession à travers la ville, sortant de la mosquée sur un « palanquin ». Le cortège qui fait défiler cette idole à la fois féminine et monstrueuse à la fois fait surgir à l'esprit du narrateur une série d'histoires, de rêves, de digressions, de récits dans les récits, comme si voir passer l'idole-texte sous ses propres yeux était déjà un motif inspirateur.

Le palanquin, qui fait allusion, comme nous le verrons, à des poètes médiévaux comme Ibn 'Arabî, fait passer un autre message. En effet, dans Ibn 'Arabî, le mot « idole » s'associe à la femme, dans le cadre d'une esthétique visant à faire de la femme un objet d'adoration comparable à la divinité. En réalité, les poèmes mystiques utilisent la figure féminine pour parler de l'amour pour Dieu, ce qui transforme donc la femme en une « idole ». Meddeb, plagiant un poème d'Ibn 'Arabî, dira en effet :

« elle déambula autour de moi, idole païenne, elle chanta [...] un épisode de la Passion, elle dressa, en cercle, des pierres droites et plates, elle me convia à les embrasser, à les toucher, à tels ex-voto, elle proclama sa profession de foi, lèvres contre lèvres, les feux de nos corps »<sup>381</sup>.

Dans ce poème, la femme est une idole qui ne fait pas partie d'une religion monothéiste ; elle professe un culte païen et entraîne le poète dans ce culte, lui faisant embrasser les pierres et se

<sup>381</sup> A. Meddeb, *Tombeau d'Ibn Arabi*, Paris, Noël Blandin, 1987, stance XII.

donnant à lui par la suite. Il est d'ailleurs question du « culte des pierres dressées » dans *Aya dans les villes*<sup>382</sup>, lorsque les personnages voient des « bétyles » : le narrateur d'adonne alors à des considérations sur ce culte, en passant aussi par la citation du verset coranique qui parle des divinités préislamiques. Le passage du *Tombeau* est intéressant pour notre analyse, car il enrichit l'imaginaire de l'idole : ayant toujours des caractéristiques féminines, elle n'est plus inerte mais joue un rôle actif en incitant le poète à embrasser son culte à travers l'amour. Le poète accède ainsi à la définition de fidèle d'amour (*fedele d'amore*<sup>383</sup>), et continue la tradition qui avait été auparavant attribuée à Dante, Ibn 'Arabî et les soufis. Mise en parallèle avec l'extrait d'*Aya dans les villes*, la femme assume donc le rôle d'idole poussant le narrateur/poète à l'adoration des pierres, culte païen par excellence.

Quelques pages plus loin, les trois personnages visitent la montagne du sacrifice abrahamique, et lorsqu'Aya fait semblant de s'immerger dans la cuve rituelle sous l'autel sacrificiel, une citation hallâgienne fait son apparition :

« "Divinité insatiable, épargne mon fils, ma fille, à toi le chevreau, le bouc, sois ivre de leur sang. Prêtre, apporte-moi l'idole, je la purifierai par des ablutions de sang". Cette expression qui a glissé sous ma plume, il me revient qu'elle est de Hallaj »<sup>384</sup>.

La référence intertextuelle de ce passage sur l'idole est double : d'une part, elle rappelle le récit coranique et biblique d'Abraham, sacrifiant son fils, d'autre part il cite un vers hallâgien. La scène du sacrifice se bâtit autour de la couleur rouge, représentée par le « sang » et par l'ivresse, état donné en général par le vin. Ici, le sang se substitue au vin, et à l'eau aussi, car les ablutions dont il est question à la fin du vers sont faites dans le sang. L'idole est donc une chose impure, liée au sang, qui doit être lavée dans le sang même pour être purifiée ; la métaphore fait sans doute référence à un autre récit concernant le patriarche, l'épisode du Veau d'or, dans lequel Abraham ordonne à son peuple ayant pêché d'idolâtrie de tuer un membre de leur famille ou un ami de leur propres mains. La figure du patriarche est d'ailleurs liée à l'idole par le refus ; en effet, le narrateur de *Phantasia* nous rappelle que « Abraham rompt avec le culte des idoles »<sup>385</sup>, réactualisant ainsi le récit coranique qui relate que ce personnage fut le premier monothéiste (*hanîf*).

Ainsi, une correspondance s'établit entre deux récits apparaissant dans les textes sacrés, un verset de Ḥallâdj et deux récits meddebiens, *Talismano* et *Aya dans les villes*, et cela grâce à la figure de l'idole, qui permet de les relier.

<sup>382</sup> A. Meddeb, *Aya dans les villes*, Saint-Clément-la-Rivière, Fata Morgana, 1999, p. 17.

<sup>383</sup> Expression que Meddeb cite en italien dans *Talismano*, op. cit., p. 119.

<sup>384</sup> A. Meddeb, *Aya dans les villes*, op. cit., p. 26.

<sup>385</sup> A. Meddeb, *Phantasia*, op. cit., p. 57.

L'idole de *Talismano* est évoquée aussi dans *Phantasia*, car le narrateur, décrivant des statues africaines, dit :

« Le bois de la statue est strié. À croire que l'ancêtre avait affronté comme proue l'épreuve du vent et des embruns. A moins qu'il ne fut ballotté sur palanquin »<sup>386</sup>.

La référence au palanquin rappelle d'emblée la description du cortège faisant parader l'idole dans les rues de la médina. L'idole, figure anthropomorphe adorée comme une divinité, pourrait donc bien être un fantoche, comme c'est le cas dans *Talismano*, ou une statue. Meddeb va encore plus loin en associant cette idole fabriquée par un art plastique (la sculpture) d'autres idoles aux formes féminines, représentées en poésie et en peinture :

« Ne serait-il pas convenant à mes cultes mêlés d'associer cette « Baigneuse » à quelque nymphe ou Vénus de l'âge maniériste ? »<sup>387</sup>.

L'idole apparaît, en tant que femme, représentée dans tous les arts : littérature, peinture, sculpture ; tout le monde de la création artistique paraît hanté par ce culte de l'idole. Bien sûr, l'adoration fait aussi partie d'une conception mystique propre aux soufis, comme le rappelle l'auteur de *Phantasia*, en citant Râbi'a :

« Invoque Dame Rabia dont la sainteté profère le blasphème. *Kaba*, idole adorée sur terre, jamais Il n'y a pénétré et pourtant Il ne l'a point quittée »<sup>388</sup>.

L'hérésie réside ici dans l'association du lieu le plus saint à une idole, devenant ainsi point d'adoration qui détourne le sujet de l'adoration divine tout en lui étant intimement lié. Mais la solution de cette interrogation concernant le culte nous est offerte par Meddeb dans *Aya dans les villes* ; le narrateur marque en effet une pause dans la narration pour mettre en avant des réflexions concernant « l'interprétation d'Ibn 'Arabî du Veau d'or » :

« Moïse reprochait à Aaron de n'avoir pas perçu que les adorateurs du Veau ne pouvaient qu'adorer Dieu dans cette forme. [...] Les degrés du Vrai sont multiples, [...] : en toute forme adorée il y a une épiphanie du Vrai »<sup>389</sup>.

<sup>386</sup> *Ibid.*, p. 154.

<sup>387</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>388</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>389</sup> A. Meddeb, *Aya dans les villes*, op. cit., p. 36.

Dans ce passage, le narrateur semble vouloir justifier sa vision panthéiste à travers l'allusion akbarienne, en soulignant que sa poétique, qui place la femme au centre de l'adoration du poète, comme le faisaient les poètes « *fedeli d'amore* », exprime en réalité l'amour pour la divinité.

Le rapprochement entre idole et femme aimée est évident, par exemple, dans « Rêve de Samarcande »<sup>390</sup> :

« Sous la coupole Aya immobile  
Statue entre la niche et la chaire ».

Aya se transforme en effet en statue-idole, placée à un endroit qui rappelle une église ou un lieu de culte. De même, dans la strophe XXXII du *Tombeau* :

« je rencontre des idoles, [...] où j'embaume mes maladies, [...], je la retrouve, dans la réalité ».

Dans ce passage, les idoles sont associées à des figures féminines et à l'amour pour celles-ci, puisque, nous l'avons vu, la maladie s'associe au sentiment amoureux.

L'idole revêt alors une double fonction : d'un côté, alter ego de la femme, elle sert de double du personnage de la femme aimée, et elle est donc adorée de la même façon qu'Aya, elle, est aimée<sup>391</sup>. De l'autre côté, l'idole de *Talismano* se propose comme une métaphore du texte, assemblage de fragments intertextuels de la même façon que l'idole est formée de parties de corps morts. Ces deux éléments peuvent en réalité se rejoindre, si nous considérons que la femme possède les mêmes attributs que le texte-idole : les deux sont en effet dotés d'un pouvoir créateur, et peuvent enfanter quelque chose qui aura son effet pour les générations à venir.

<sup>390</sup> A. Meddeb, «Rêve de Samarcande», in *Matière des oiseaux*, op, cit.

<sup>391</sup> A ce même sujet, nous remarquons qu'Aya, le personnage féminin d'*Aya dans les villes*, pourrait être jalouse de la Ka'ba, car le narrateur dit, lors du pèlerinage, qu'il veut faire de la Pierre Noire son idole. Une sorte de compétition amoureuse se mettrait donc en place entre les deux éléments qui sont appelés « idoles ».

## 2. 10 La maladie

Deux mots existent en langue arabe pour dire la « maladie » : le premier, *'illat* (عَلَّة), désigne une affection, une faiblesse, une indisposition, une maladie, un malaise, et le deuxième, *maradh*, affection, maladie, mal, qui dérive du verbe *maridha* (مرض), devenir/être malade.

Meddeb semble avoir présentes les deux racines lorsqu'il parle de maladie dans ses textes, puisqu'il décline ce thème dans plusieurs variantes. Il utilise en effet le mot en relation à la douleur, à la fièvre, aux blessures, et il peut aussi bien se référer aux maladies du corps qu'aux troubles psychiques.

D'abord, nous remarquerons que la maladie est un sujet que Meddeb aborde dans toute sorte d'écrit : qu'il s'agisse de fiction romanesque, de poèmes ou d'essais, la maladie apparaît de façon presque omniprésente. Les essais s'intéressent en particulier à cette idée en tant que métaphore de la situation actuelle de l'Islam, c'est à dire l'état de malaise et d'incertitude qui caractérise actuellement le monde musulman.

Si nous nous attachons d'abord à décrire la maladie dans les textes théoriques de Meddeb, nous verrons que la métaphore filée du mal intéresse tous les quatre essais de l'écrivain. Entre 2002 et 2008, Meddeb publie en effet quatre ouvrages où il réfléchit sur la condition de l'Islam moderne, en le rapportant aux grands penseurs de l'Islam, aux sources de la tradition coranique ainsi qu'aux courants mystiques. L'assertion que « l'Islam est malade » est une idée qui parcourt donc les quatre textes, en décrivant d'abord les symptômes pour essayer d'amorcer une solution menant à la guérison. La thèse de l'écrivain est que « l'intégrisme est la maladie de l'islam »<sup>392</sup>, et que le sujet malade, le monde musulman, est donc confronté à cette crise pour sortir de laquelle le recours à un médecin est nécessaire. Or, cette thèse, qui est déclinée avec des nuances dans tous les essais meddebiens, trouve sa force dans la métaphore exploitant le champ sémantique de l'infirmité. La superstition, par exemple, est vue comme une « maladie mortelle », qui peut être combattue seulement à l'aide de la raison.

L'écrivain se propose à ce stade comme un guérisseur, pouvant transmettre à travers son œuvre les idéaux médicamenteux tels que la tolérance, la connaissance et le renouveau. Ce rôle de médecin de l'homme de lettres est confirmé dans *La maladie de l'Islam* :

« Il est du rôle de l'écrivain de pointer la dérive des siens et d'aider à leur ouvrir les yeux sur ce qui les aveugle »<sup>393</sup>.

<sup>392</sup> A. Meddeb, *La maladie de l'Islam*, Paris, Seuil, 2002, p. 12.

<sup>393</sup> *Ibid.*, p. 10.

Le savant serait, en d'autres termes, un guide, qui montre les lumières à ceux qui sont frappés par la cécité. Il est intéressant de voir, à ce point du raisonnement, que l'Islam est comparé, dans son statut de malade, au peuple allemand qui ferma les yeux devant le fléau du nazisme. C'est pourquoi, le *Traité sur la tolérance* de Voltaire est cité comme exemple de médicament destiné à ouvrir les yeux des disciples des intégrismes. La réflexion qui suit est capitale : les causes de la maladie ne sont pas seulement attribuables à l'américanisme et au sentiment de frustration de l'islam postcolonial. Elles sont au contraire à rechercher aussi et surtout dans la « fin de la créativité, la fin des apports qui ont façonné la civilisation islamique »<sup>394</sup>. Le sujet islamique serait devenu stérile en ce qui concerne sa capacité d'engendrer des esprits scientifiques et rationnels. Comme il n'est plus créateur depuis plusieurs siècles », et cela aussi bien dans les sciences que dans l'évolution technique, l'homme musulman se trouve confronté à un mal-être qui n'est pas soignable si l'on ne recommence pas à être producteurs de culture, littérature et science.

L'écrivain, dans *Sortir de la malédiction*, met en garde cependant contre les faux médicaments : la rationalisation, comme dans le cas de l'aventure mu'tazilite, ne peut être un moyen de guérir que si elle est associée aux « Lumières ».

Il est intéressant de remarquer que, dans *Sortir de la malédiction*, l'auteur cite une tentative de rénovation au sein de l'Islam médiéval à travers la figure d'un homme de lettres, Abû Nuwâs. À travers une dynamique intertextuelle qu'il applique volontiers, Meddeb montre que le chantre du vin et des amours illicites écrivait des poèmes emblématiques, contenant des dichotomies qui permettaient d'envisager la guérison du sujet. Par exemple, Meddeb cite ce vers :

« Bois trois verres/et récite un verset, le bien au mal s'est mêlé ».

L'auteur fait une référence poétique à ce qu'il vient de dire : arriver à faire la part des choses, équilibrer la vie religieuse avec les plaisirs sont des éléments de base pour envisager la disparition du mal. Ici, la citation littéraire illustre une solution envisagée, elle sert à expliciter et à appuyer une théorie concernant la maladie de l'Islam.

Avec le même procédé, lorsqu'il parle de la nécessité de trouver une solution au rapport avec l'autre et à l'inégalité des femmes, Meddeb utilise à l'appui de sa théorie un texte en défense des femmes, écrit par Averroès au XII<sup>e</sup> siècle ; il le commente en disant :

---

<sup>394</sup> *Ibid.*, p. 22.

« Cette défense des femmes est écrite en langue arabe par un homme musulman du XII siècle ; elle peut encore servir de plaidoyer pour arracher les femmes à l'inégalité et à la réclusion »<sup>395</sup>.

L'intertexte sert donc ici pour justifier et donner plus de force à la thèse, en choisissant les écrits d'un auteur considéré comme une autorité dans le monde savant.

Le vide culturel qui caractérise, d'après l'auteur, des pays d'islam détruisant et déchirant les livres d'Ibn al-'Arabî, Abû Nuwâs, Ibn al-Muḳaffa', Ibn Ḥazm, ne peut être vaincu qu'en réhabilitant les écrits du passé. Pour le dire avec les mots d'Ibn al-Fârîd, souvent cité par Meddeb, il faut que l'individu se laisse transporter par l'amour qui l'a rendu malade, sans avoir peur du savoir.

Même si la réflexion meddebienne sur la maladie occupe une grande importance dans les essais et dans les pamphlets qui prônent un islam illuminé et savants, le narrateur meddebien est étroitement lié, lui aussi, au thème de la maladie.

Dans *Talismano*, par exemple, tout le lexique lié à la souffrance et à la maladie est déployé :

« La peur du mal invisible risque de cueillir l'œillet de jeunesse » ;  
 « Vient ensuite la blessure » ;  
 « passage stagnant mobile d'un sang qui tourne dans un corps en coupure » ;  
 « Rien que douleur ; décidé à me poursuivre sans résister à mon mal ».

Ces extraits montrent bien que le narrateur opère plusieurs digressions en décrivant son état d'infirme, en se montrant comme un être affaibli et malade. Tout le passage de la page 57, par exemple, est une longue description de cette blessure narcissique, métaphore peut-être de l'écriture même. Tout le vocabulaire lié à la maladie s'y trouve : « perte de soi », « cicatrisante », « plaie », « douleur », « cure », « exil » vu comme le début de la maladie, « sang coagulé sur la blessure ».

De même, dans *Aya dans les villes*, le narrateur fait référence à un « étouffement, [...] l'oppression qui me pèse, qui m'écrase le corps, qui m'amène à éprouver de la difficulté pour respirer »<sup>396</sup>.

Le mal-être du personnage revient dans le recueil poétique, où le poète, malade d'amour, ne peut pas s'épargner la douleur de sa condition d'amant touché par la maladie d'Eros. Ainsi, dans la strophe XV il est question d'une « larme qui blesse », et dans tous les autres poèmes sont parsemés des indices de la maladie, à travers les mots brûlure, tourment, affliction, douleur. La strophe XXIII, entièrement dédiée à cette métaphore de l'amour comme maladie, dit:

<sup>395</sup> A. Meddeb, *Sortir de la malédiction : l'Islam entre civilisation et barbarie*, Paris, Seuil, 2008, p. 42.

<sup>396</sup> A. Meddeb, *Aya dans les villes*, Saint-Clément-la-Rivière, Fata Morgana, 1999, p. 87.

« mes joues saignent, [...] je la couche sur le lit de ma maladie [...] la maladie m'a vêtu, d'un blanc albâtre [...] elle hume le sang coagulé, qui capture ma maladie, la convalescence commence [...] cachant celle qui, dans ma maladie, s'égaré [...] entre la blessure et la caresse, je retourne à la maladie, que ses lèvres aggravent ».

La fièvre amoureuse est ici accrue par les actions de la femme, en une sorte de désespoir de guérison, jugée presque impossible. Les baisers, nommés à travers les lèvres par métonymie, semblent ici être les armes qui provoquent la blessure du poète au lieu de la soigner, ce qui revisite le *topos* littéraire d'Eros perçant les cœurs des amants avec des flèches. En ce sens, nous voyons en effet qu'un autre élément récurrent est celui de l'amour comparé au poison, source donc de maladie mortelle:

« Comme une vipère [...] elle mord, et tu tombes dans la maladie »<sup>397</sup>.

Le poison est un trait qui revient en effet dans *Talismano*, où le narrateur dit :

« À vous de tester le mal dont l'origine échappe. À vous de vous laisser entraîner par le poison du texte et de vous abandonner surpris par le secouement de mon corps »<sup>398</sup>.

Si le venin empoisonne l'individu pris au piège par l'amour, il est intéressant de voir, dans ce dernier exemple, que non seulement le personnage, mais aussi le lecteur est empoisonné. Car « le poison du texte » serait alors une expression métatextuelle pour définir le pouvoir du texte littéraire d'influencer son destinataire.

Le poison provoque en tout cas un « vertige [...] et le mal ne baisse pas », comme le rappelle la strophe LVII. Le thème du poète malade d'amour, assez fréquent en littérature, est décrit par Ibn al Fâriḍ dans un poème que Meddeb connaît bien :

« S'il avait eu quelque raison, l'homme malade d'amour ne l'aurait point choisi.

[...]

Au début tu es malade, à la fin tu en meurs.

Mais pour moi, la mort en lui, par amour, c'est la vie »<sup>399</sup>.

<sup>397</sup> A. Meddeb, *Tombeau d'Ibn Arabi*, Paris, Noël Blandin, 1987, Stance LII.

<sup>398</sup> A. Meddeb *Talismano*, Paris, Sindbad, 1987, p. 107.

<sup>399</sup> « Il n'est d'autre loi que l'amour », dans 'Umar Bin al Faridh, *Poèmes mystiques*, traduits et commentés par J. -Y De L'Hôpital, Damas, IFEAD, 2001.

Dans le premier vers, le mot arabe pour exprimer l'idée de malade est مُضْنَى, du verbe ضني, être faible, maladif ; d'où l'idée d'un amour qui a fait abandonner ses défenses à l'individu, qui l'a rendu faible, désarmé.

Le poète qui languit par amour peut même arriver à la mort, comme le montre Ibn al-Fâriḍ, ou alors devenir fou.

Nous considérons donc ici que la folie est une sorte de maladie atteignant le sujet. Lorsque Meddeb parle, dans *Talismano*, d'une « perte de soi, perte de la raison » il décrit sans doute une folie, qui concerne à la fois le personnage égaré et la foule dansant au rythme de la transe. En parallèle avec la figure de *Majnoun*, le fou d'amour par excellence dans le monde islamique, le narrateur meddebien, ainsi que la voix poétique, se présentent souvent comme des personnages rendus fous par la maladie de l'amour ou de l'exil. La maladie peut provoquer une contagion, comme Meddeb l'explique dans *Sortir de la malédiction* :

« À chaque entité sa maladie. Celle-ci peut devenir si contaminante qu'elle s'assimile à un fléau ravageant les consciences ».<sup>400</sup>

Or, même si l'auteur parle ici de contagion en référence à la crise actuelle que l'islam traverse, il est intéressant de voir qu'il expose et décrit cette situation à travers l'intertextualité. Autrement dit, l'écrivain aussi ne serait pas à l'abri d'une contagion des textes, qui fait en sorte que son ouvrage soit atteint par d'autres textes, en mettant ainsi en place un phénomène de passage, de contamination, qui caractérise aussi la diffusion d'une maladie. Seule différence : la contamination des textes est vécue comme un phénomène positif, une sorte d'antipoison qui se trouve à l'intérieur même du texte, pour arriver à la guérison souhaitée.

---

<sup>400</sup> A. Meddeb, *Sortir de la malédiction*, op. cit., p. 10.

## 2. 11 Les oiseaux

Les oiseaux sont le thème central d'un recueil poétique de Meddeb publié en 2001. *Matière des oiseaux* est en effet un ouvrage constitué d'un ensemble de huit longs poèmes suivis par un commentaire final de l'auteur.

Le titre peut paraître doublement étrange. D'abord, parce-que son premier élément, « matière », évoque à postériori un autre texte de Meddeb explicitant la théorie de l'auteur dans le domaine de la création poétique. De plus, le mot « matière » pourrait être utilisé dans son acception philosophique, en évoquant ainsi un débat philosophique qui eut lieu aussi bien en Orient qu'en Occident. Mais surtout, le mot « oiseaux » évoque, dans l'imaginaire oriental, plusieurs références mythologiques et littéraires, dont les plus connus sont sans doute le Coran et le *Mantiq al-ṭayr* du maître soufi Farîd al-Dîn 'Aṭṭâr.

L'ouvrage d' 'Aṭṭâr, un *mathnawî*, est connu en Occident grâce à plusieurs traductions, dont celle de Garcin de Tassy en français ; le mot *manṭiq*<sup>401</sup> du titre, dérivé de la racine arabe *n.ṭ.k.*, désigne la faculté de parler, l'énonciation, l'élocution, la parole ainsi que le raisonnement logique. Le titre est donc habituellement traduit par « La conférence des oiseaux », ou encore « Le langage des oiseaux ». Le long poème allégorique constitue un mélange savant de thèmes qui puisent à la fois dans l'ancien héritage iranien, dans la philosophie arabe, dans la mystique indienne et dans certains résidus d'origine hellénique. L'ouvrage avait, comme le démontre C. Saccone dans un article consacré au poète soufi, des antécédents connus dans *L'épître de l'oiseau* d'Avicenne et dans un poème homonyme d'al-Ghazâlî<sup>402</sup>. Moins connue, l'encyclopédie des *Ikhwân al-ṣafâ*<sup>403</sup> semble avoir joué aussi un rôle dans la composition du récit. Mais Saccone souligne aussi l'originalité et l'unicité de 'Aṭṭâr, qui place par exemple au milieu de son récit la huppe, oiseau coranique qui ne figure pourtant ni dans le récit avicennien, ni dans celui d'al-Ghazâlî. La huppe 'attarienne est donc une création poétique originale, faisant allusion à un passage coranique et représentant, en même temps, le guide spirituel et la faculté supérieure de l'âme réunissant les autres facultés pour les canaliser.

<sup>401</sup> *manṭeq* selon la prononciation persane.

<sup>402</sup> C. Saccone, « L'angelo terrestre tra il sè e l'altro. Il viaggio dell'intelletto nel mistico persiano Faridoddin 'Attar », in *Viaggi e visioni di re, sufi e profeti*, Milano-Trento, Luni, 1999.

<sup>403</sup> Œuvre considérée comme fondamentale par les Ismâ'iliens, elle est écrite par un ensemble d'auteurs se cachant sous ce pseudonyme. Voir Y. Marquet, « *Ikhwân al-ṣafâ* », in *Encyclopédie de l'Islam*, tome III, H-IRAM, Leyde/ Paris, Brill/Maisonneuve et Larose, 1971.

Nous prenons donc l'exemple du premier poème du recueil, « La Chine à New York », dont la matière aérienne est annoncée par des mots tels que « vide, nuages, l'air, flottant, s'élève, vent », et par l'expression « vole très haut au loin des cieux ». Le vide, le haut des cieux et les nuages sont des images qui reviennent à plusieurs reprises, avant d'arriver à la partie centrale du poème, où le dragon et les oiseaux font leur apparition. À partir de ce moment, le poème ne cesse de nommer des oiseaux, cités non pas génériquement, mais avec un mot bien précis qui les définit. Autrement dit, le poète identifie chaque oiseau qu'il décrit, et le simple fait de nommer les espèces rend toute description inutile: par exemple, pour chaque oiseau cité, nous pouvons détecter les dimensions, les couleurs, la forme de l'animal. Or, cette précision n'est à notre avis pas fortuite : les oiseaux possèdent une connotation importante dans la construction du poème, dans sa signification globale et dans l'imaginaire musulman. Comme le souligne Habibollah Sharifi :

« Dans la mythologie iranienne, l'oiseau est un voyageur divin qui est à la fois corps sur la terre et ailes dans le ciel. L'oiseau est aussi synonyme de présage, de message, de liberté, de légèreté et de libération de la pesanteur terrestre. L'oiseau qui s'envole était utilisé comme symbole mystique au cours des danses rituelles : il est une métaphore de l'âme s'échappant du corps. L'oiseau symbole apparaît de même dans la plupart des histoires saintes »<sup>404</sup>.

Tout ce que Sharifi remarque est d'autant plus vrai pour Meddeb, car les oiseaux du poème se présentent sous différentes formes et assument plusieurs significations, mais leur choix n'est pas dicté par le hasard.

Le premier oiseau dont il est question est le seul à être nommé par une périphrase, « oiseau du malheur », tout de suite suivi, au sein de la même strophe, par l'apparition d'un « vautour ». La strophe qui nomme ces deux oiseaux veut en réalité donner la même idée, à savoir celle d'une force obscure, de couleur noire, qui mange la chair et le sang. L'allusion aux oiseaux est assez explicite : le vautour, animal qui se nourrit de charognes, représente le « sang » évoqué deux vers après ; l'« oiseau du malheur » désigne par conséquent un autre oiseau connoté négativement, le corbeau, d'où la référence au « voile noir » du premier vers de la strophe. En effet, comme nous l'explique Malek Chebel<sup>405</sup>, le corbeau est, pour la civilisation musulmane, un « oiseau à présage », « associé à la mort » dans un épisode coranique<sup>406</sup> et considéré comme néfaste. Le corbeau est appelé en arabe « Ibn al-berih », « fils du malheur », d'où probablement l'expression meddebienne que nous

<sup>404</sup> H. Sharifi, « Les oiseaux dans la littérature persane », in *Images et représentations en Terre d'Islam*, Actes du colloque international de l'Université de Strasbourg, Département d'Etudes Persanes, 3 et 4 février 1994, Hossein Beikbaghban éditeur, Téhéran, Presses Universitaires d'Iran, 1997, p. 217-228.

<sup>405</sup> M. Chebel, *Dictionnaire des symboles musulmans*, Paris, Albin Michel, 1995.

<sup>406</sup> Le corbeau est en effet l'animal qui, dans le Coran, doit montrer à Caïn comment enterrer son frère après l'homicide (*Coran*, V, 31)

retrouvons dans le poème. Il n'est pas étonnant que, suivant la tradition coranique, Meddeb cite encore le corbeau, dans le deuxième poème du recueil, en l'associant à une scène de mort :

« les corbeaux ébranlent les couvercles  
des boîtes où dorment les dèes et les os ».

Mais nous trouvons aussi fascinant que, alors que dans l'épisode de Caïn le corbeau est un envoyé divin qui apprend à l'homme l'art de la sépulture des morts, l'oiseau devienne ici l'exact contraire de l'ancienne légende, à savoir une force qui déterre les morts en ouvrant leurs tombeaux.

Dans le roman *Phantasia*, le narrateur parle du corbeau en ces termes :

« Le corbeau est le volatile de l'exil. Il dit le retrait, l'écart. Sa couleur noire couvre l'esprit par le voile de la séparation. Dans l'exercice du deuil, il consentirait à rapporter les traces du nom à tout étranger »<sup>407</sup>.

Nous voyons, dans cet extrait, que la croyance de mauvais présage lié à cet oiseau se confirme, et qu'elle assume une deuxième signification dans le rapprochement de l'animal à l'exil. Cette relation, qui peut paraître étrange à un lecteur occidental, est expliquée dans *L'exil occidental* à travers la racine arabe *gh. r. b.* En effet, le texte, qui s'adonne à une réflexion sur la notion d'exil et sur les mots arabes exprimant cette idée, joue avec la racine du mot corbeau, en arabe *ghurab*, qui est la même qu'exil, *ghurba* ; c'est pourquoi, l'oiseau devient « emblème du deuil, de la séparation ». Abdellatif El Alami repère des échos entre obscurité et exil, actualisés dans la même figure du corbeau, dans un vers de *Tombeau d'Ibn Arabi* (Stance XIV) qui parle d'un « oiseau de jais ». Cette expression fait en effet partie d'un vers où il est question aussi d'une « nuit » sombre comme la couleur des plumes de l'animal. El Alami identifie dans cette correspondance « une sorte de continuité entre les différents éléments de l'univers », car le noir, présent en surabondance, permet de rapprocher la nuit avec le corbeau et la pierre (« l'obsidienne »). De plus, la surabondance de l'image du noir « fait l'objet d'un surcodage, et ce par le recours à la réminiscence coranique, la formule "noir sur noir" », libre adaptation de la sourate XXIV, 40 parlant de « ténèbres par couches amoncelées »<sup>408</sup>.

Le corbeau, qui annonce presque toujours dans le *Tombeau* l'éloignement des amants, est donc associé à l'exil pour sa racine arabe, et pour le symbolisme qui l'identifie comme étant de mauvais

<sup>407</sup> A. Meddeb, *Phantasia*, Paris, Sindbad, 1986, p. 203.

<sup>408</sup> *Coran*, XXIV, 40, traduction de J. Berque, Paris, Albin Michel, 1995.

augure ; ce caractère s'actualise dans la strophe XLIX de *Tombeau*, où la relation corbeau-exil est encore plus explicite :

« le corbeau survole de nuit, les chemins de l'exil, qui mènent vers les pays d'occident ».

Encore une fois, nous retrouvons la formule associant l'oiseau à la nuit et à l'exil, enrichie en plus par le mot « occident » (*maghrib*), qui possède, en arabe, la même racine que « corbeau » et « exil ».

Il est intéressant de considérer le corbeau et le vautour non seulement dans leur pouvoir symbolique spécifique, mais aussi en relation aux autres oiseaux: nous voyons en effet par la suite que le poème joue sur les couleurs, la blancheur opposée aux couleurs vives ou au noir, et sur la caractérisation, positive ou négative, des volatiles.

Quelques strophes plus bas, nous assistons à l'apparition d'autres oiseaux, parmi lesquels un « cygne », caractérisé par son plumage blanc, et d'un « goéland », oiseau palmipède marin (« *ṭayr al-harrâth* » en arabe, l'oiseau du laboureur).

La présence d'une « hirondelle » évoque d'emblée une référence religieuse, car cet oiseau est considéré comme saint (« *sharîfa* ») et est souvent appelé « hirondelle du Prophète ». En outre, certains commentateurs coraniques reconnaissent dans l'hirondelle l'oiseau cité dans Coran, CV, 3, le « *ṭayr al-abâbil* » qui aurait « mitraillé de pierres » une armée menaçant la Mecque<sup>409</sup>. Ensuite, Meddeb mentionne un « canard », oiseau qui figure comme un des personnages du poème attarien : l'oiseau y est représenté vivant dans l'eau et ne se sentant pas prêt à quitter son environnement pour aller à la recherche du Sîmurgh. La huppe lui reproche, dans le récit d'Atṭâr, de ne pas être pur comme l'eau qui l'entoure : par conséquent, elle exhorte le canard à partir pour atteindre la vraie pureté.<sup>410</sup>

Deux oiseaux mythologiques sont présents aussi dans le poème de Meddeb, le « perroquet » et le « phénix ». Les perroquets, évoqués pour leurs splendides couleurs, possèdent des vertus mythiques, et en raison de la mention faite dans la strophe au vert de leur plumage, ils seraient apparentés à la perruche d'Atṭâr. Dans le poème soufi, la perruche est « vêtue de vert comme la

<sup>409</sup> Cette information est relevée par F. Viré dans son article « Ta'ir ,Tayr », dans *Encyclopédie de l'Islam*, Tome X, T-U, Leiden, Brill, 2002. Nous en trouvons confirmation dans la traduction française de la sourate par R. Blachère, La Coran, Paris, Maisonneuve et Larose, 1999 :

« N'a-t-il point lancé contre eux des oiseaux, par vols,  
Qui leur jetaient des pierres d'argile,

En sorte que ton Seigneur en fit comme feuillage dévoré ? »

<sup>410</sup> L'épisode du canard se trouve dans le chapitre 6 d'Atṭâr, *Le langage des oiseaux*, trad. de Garcin de Tassy, Paris, Sindbad, 1982, p. 59-60.

pistache », et « partout la verdure est le reflet de ses plumes ». Associée au Khiḍr en vertu de sa couleur, elle peut être comparée au perroquet meddebien, car l'évocation de la forêt d'Amazonie et du bleu de l'eau est en effet en parallèle avec la légende musulmane liée à Khiḍr et à la source de vie. Les couleurs constituent ici le point de liaison qui nous autorise le rapprochement.

En ce qui concerne le phénix, il est mentionné à deux reprises, une fois explicitement (« il leur envoie dragons et phénix ») et peu avant implicitement (« oiseau ressuscité »). L'imaginaire musulman accorde une place très importante à cet oiseau, qui figure dans plusieurs légendes et possède la caractéristique de mourir en brûlant et de renaître de ses cendres. L'actualisation du phénix dans les récits légendaires se fait à travers les figures du Sîmurgh, de Rukhkh et d' 'Anḳâ'<sup>411</sup>. Le Rukhkh, semblable à l'autruche, aurait la faculté de transporter un éléphant, ses ailes et ses œufs seraient énormes. Les fables qui le concernent, et qui le font souvent assimiler au Sîmurgh, remontent au X<sup>e</sup> siècle, mais c'est surtout sa mention dans les *Voyages* de Sindbad le Marin qui le fit connaître<sup>412</sup>. Le 'Anḳâ' est un oiseau fabuleux mentionné par plusieurs traités zoologiques ainsi que par un *ḥadīth* d'Ibn 'Abbās ; il aurait été doué «de toutes les perfections», mais serait ensuite devenu un animal destructeur. Le Sîmurgh serait déjà présent dans l'Avesta, il dérive donc de la tradition iranienne. Dans l'épopée perse du *Livre des rois* (*Shah Nâmê*), Sîmurgh est une créature gigantesque qui élève, protège et aide en bataille les héros Zâl et Rustam. Par la suite, le mythe de l'oiseau-phénix est exploité par la mystique soufi, cité plusieurs fois avec une signification souvent panthéiste. Le Sîmurgh est « un sage, le plus noble des oiseaux, leur roi. Il bénéficie d'un don divin. Il est clairvoyant et possède le pouvoir magico-médical. Sa plume, surtout, apporte la protection et détient le pouvoir de guérir »<sup>413</sup>.

Ces observations de Djafar Moïnfâr nous paraissent très intéressantes car elles peuvent aussi bien s'appliquer à l'oiseau merveilleux des légendes persanes qu'à la production de Meddeb. Par production, nous considérons ici non seulement les romans et les poèmes, mais, de façon plus générale, les essais et les articles critiques aussi. Si nous évoquons, par exemple, la conception poétique que Meddeb élabore, nous nous apercevons en effet que le poète aussi est, comme Sîmurgh, clairvoyant, il lui est propre de dévoiler des vérités cachées à la plupart des hommes, et cette faculté divinatoire fait de lui un être en relation avec le monde invisible de Dieu, des anges, des esprits. C'est pourquoi Meddeb écrit, dans un de ses manifestes poétiques :

<sup>411</sup> Source: M. Chebel, «Oiseaux mythologiques», in *Dictionnaire des symboles musulmans*, Paris, Albin Michel, 1995.

<sup>412</sup> U. Marzolph, «Al-Rukhkh», in *Encyclopédie de l'Islam*, Tome VIII, NED-SAM, Leiden, Brill, 1995.

<sup>413</sup> Moh. D. Moïnfâr, « Simorgh ou Angha. De l'épopée iranienne au mysticisme musulman », in *Images et représentations en Terre d'Islam*, Actes du colloque international de l'Université de Strasbourg, Département d'Etudes Persanes, 3 et 4 février 1994, Hossein Beikbaghban éditeur, Téhéran, Presses Universitaires d'Iran, 1997, p. 205.

« entre la maladie et la mission, [...] cela n'empêche pas le poète d'avoir la certitude d'être chaman, prophète, homme de la vision et de la voyance, capable d'influer sur l'événement »<sup>414</sup>.

En lisant cet extrait, nous pourrions supposer que le poète ressemble par ses qualités au *Sîmurgh* de la mythologie, et de manière générale aux oiseaux qui vivent dans un état intermédiaire, entre ciel et terre, car ceci est aussi l'état propre à l'écrivain. Les remarques de M. Moinfar sur le pouvoir guérisseur de la plume semblent confirmer cette hypothèse, puisque Meddeb élabore, nous l'avons vu, une théorie de la maladie, à la fois dans le texte littéraire et dans l'apparat critique. Par exemple, si l'islam est malade, l'écrivain semble proposer la sagesse de l'écriture et de la connaissance comme le seul moyen envisageable pour arriver à une guérison ; le poète, quant à lui, présente souvent des scènes où la maladie de l'âme et le malaise du corps se mélangent pour dire cette condition qui caractérise l'écriture.

Donc, nous pourrions en conclure que *Sîmurgh* représente, chez Meddeb, une métaphore de l'auteur, il s'agit d'un oiseau dont les caractéristiques sont en accord avec les éléments caractérisant l'écriture : la vocation même du poète s'y trouve concernée, puisque l'état intermédiaire qui appartient à l'oiseau, sa double essence de voyant et de médecin semblent s'accorder avec l'autoreprésentation du poète et l'auto-description qu'il donne de son rôle.

La métaphore pourrait continuer idéalement dans le rapprochement qui est fait, dans le deuxième poème du recueil, entre les ailes des colombes et les pages blanches :

« jalouses les colombes  
quand le papier frôle leurs ailes »<sup>415</sup>.

La blancheur revient d'ailleurs souvent dans l'évocation des oiseaux, comme dans le cinquième poème :

« J'attrape un vol de cigognes  
Qui croise un vol de mouettes  
Le blanc des plumages scintille » ;  
« je cale mon encrier au bout de la dalle  
Où se noient les fourmis et boivent les moineaux ».

<sup>414</sup> A. Meddeb, « La matière du poème », in *Dédale. Poésie : technique, métaphysique, forme, sens*, n°11 et 12, automne-hiver 2000, Paris, Maisonneuve et Larose, 2000, p. 15-19.

<sup>415</sup> A. Meddeb, « Le vide », in *Matière des oiseaux*, Saint Clément-la-Rivière, Fata Morgana, 2001.

Comme nous le voyons, la blancheur est encore une fois opposée au noir, qui est parfois noir du plumage ou d'autres fois noir d'encre. L'opposition chromatique est accompagnée de l'image d'oiseaux bien reconnaissables pour leur couleur, et en plus, l'association avec les fourmis évoque l'épisode de Salomon qui réunit oiseaux et fourmis<sup>416</sup>.

L'image des oiseaux buvant ou mangeant revient avec une certaine assiduité : dans « A l'ouest du pays tiers » ce sont des moineaux qui boivent ; de même, dans le deuxième poème

« L'oiseau des cyprès  
qui boit l'eau de pluie ».

Il s'agit parfois d'une vraie recherche de proie :

« Crépuscule au Col du Chameau faucon lanier  
Chassant au sol mangeur de fauvettes ».

Pour rester dans le cadre des oiseaux mythiques, légendaires, une place spéciale est réservée à la huppe. Oiseau existant dans la réalité, non pas imaginaire comme le phénix, elle est caractérisée par sa blancheur et une couronne de plume qui lui donne, en poésie, une allure royale. La huppe occupe une grande place dans la poésie persane classique, surtout grâce au récit attarien la consacrant comme le guide par excellence et à la légende coranique qui la voit protagoniste. 'Aṭṭâr donne en effet à la huppe un rôle de guide conduisant les oiseaux au salut ; dans le *Manṭiḳ al-ṭayr*<sup>417</sup>, la huppe convoque l'assemblée des oiseaux, les encourage à partir, les gronde lorsqu'ils s'égarer et les devance comme un vrai chef. Les louanges initiales du poème soulignent ses qualités:

« O huppe ! Toi qui as servi de guide au roi (Salomon), toi qui fus réellement la messagère de toute vallée ; o toi qui es parvenue heureusement aux frontières du royaume de Saba. Toi dont le colloque gazouillant avec Salomon fut excellent, tu fus la confidente des secrets de Salomon et tu obtins ainsi une couronne de gloire ».

Comme le montre ce passage, la fonction de guide et de messagère est celle généralement retenue ; l'avoir partagé des secrets et l'arriver aux frontières lointaines la rendent aussi initiée à une connaissance d'origine divine et clairvoyante. Tous les éléments cités ici trouvent leur correspondant coranique dans la sourate XXVII, 20-24 et 26-30. L'épisode relate que Salomon et la

<sup>416</sup> *Coran*, XXVIII, 16-21.

<sup>417</sup> 'Aṭṭâr, *Le langage des oiseaux*, op. cit., p. 19.

huppe ont eu un dialogue à propos du royaume de Saba, pendant lequel la huppe s'est vantée de connaître ce que le roi ne connaît pas ; suite à cet entretien, la huppe est envoyée comme messagère à la reine de Saba. Le Coran confirme donc les quatre caractéristiques évoquées par 'Atţâr : elle est un oiseau messager, elle connaît des secrets ésotériques, elle a la faculté d'arriver aux frontières du connu et elle est la confidente de Salomon. Les légendes liées à la huppe sont nombreuses, mais elle est toujours évoquée en poésie avec les caractéristiques ici décrites : le *Récit de l'exil occidental* de Suhrawardî, traduit par Meddeb, en constitue une preuve. En effet, dans la traduction française de Meddeb, la huppe apparaît au début de la narration comme étant la messagère du père. Les deux personnages principaux se trouvant en prison, le message contient un espoir de libération et une exhortation à entreprendre un voyage. Le récit coranique se réactualise en celui de Suhrawardî, qui décrit encore le même oiseau en tant que porteur de message, envoyé par une autorité et connaissant des secrets. De plus, il est dit que la huppe provient de Saba et qu'elle devance les personnages lors de leur voyage. Ce dernier trait pourrait être lu métaphoriquement comme l'avance qu'elle a sur les hommes, une sorte de clairvoyance qui l'autorise à en devenir le guide.

Dans la stance XXXV du *Tombeau*, le poète parle d'une huppe perchée « sur l'arbre d'outremonde », allusion à Suhrawardî qui dit qu'elle provient « du côté droit de la vallée, dans le pays béni, du milieu de l'arbre »<sup>418</sup>. L'arbre dont il est question est identifié par la tradition au Buisson ardent de Moïse, qui se trouve « dans le bas fond béni »<sup>419</sup> ; la voix qui parle à Moïse dans le buisson venait, d'après le récit coranique, « du flanc droit de la Vallée », ce qui forme une double référence : le *Tombeau* évoque en effet un passage de Suhrawardî évoquant à son tour un verset coranique. De plus, la racine du mot « droit » est en arabe la même que Yémen, le pays sur la côte méridionale de la péninsule arabe, et chez Suhrawardî le Yémen désigne l'Orient, lié à l'Illumination. Il ne s'agit probablement pas d'une topographie réelle, mais d'une référence philosophique. Quoi qu'il en soit, nous soulignons que Meddeb puise dans une tradition à la fois poétique et religieuse et parsème ses propres poèmes d'indices, comme ceux faisant référence à la huppe, qui dressent des liens avec les textes anciens. Pour donner encore quelques exemples, la stance XLIII dit :

« L'oiseau blanc du Yémen descend dans le jardin, et réveille ses congénères, qui habitent l'araucaria géant ».

<sup>418</sup> Suhrawardî, *Récit de l'exil occidental*, traduction de A. Meddeb, Paris, Albin Michel, 2005.

<sup>419</sup> *Coran*, XXVIII, 30, traduction de R. Blachère.

L'acte de réveiller les autres oiseaux est assez proche de la fonction de guide que la huppe assume dans le *Manṭik al-ṭayr*, son allocution pour inciter au départ ressemblant à celle décrite dans *Tombeau*.

Par la suite, nous voyons que « l'oiseau blanc du Yemen se pose, sur une hauteur bicorne », nouvelle référence à la huppe à travers une périphrase. Parmi tous ses attributs royaux, le rôle de messagère pouvant franchir des frontières et parlant un langage secret est sûrement celui qui plus intéresse Meddeb et les soufis.

En effet, s'il est vrai que la huppe représente, entre autres, un guide soufi, il en dérive que l'expédition qu'elle dirige à la recherche du *Sîmurgh* est une métaphore de la recherche de Dieu. Rechercher la voie cachée qui mène au Roi est l'objectif du voyage, mais pour connaître Dieu et établir un contact avec lui il faut surtout connaître le langage permettant d'accéder à la connaissance des choses divines ; autrement dit, l'homme nécessite d'un langage secret, intime, différent de celui qu'il utilise dans ses actions quotidiennes.

Ce langage réservé aux initiés est le « langage des oiseaux » évoqué par le titre du poème attarien. Le Coran dit à ce propos :

« Salomon fut l'héritier de David ; il dit : Oh hommes ! On m'a appris à comprendre la langue des oiseaux ! »<sup>420</sup>.

La figure de Salomon est donc associée au langage ésotérique des oiseaux et à cette connaissance qui peut être transmise, les mots « héritier » et « appris » désignant qu'il s'agit là d'une faculté que l'on peut acquérir. Une autre sourate confirme que Salomon et David sont des « initiateurs de doctrine » (*mudjtahidâni*)<sup>421</sup>, ce qui rapproche encore une fois cette figure avec celle du shaykh soufi et de la huppe, tous les deux guides spirituels. Si la huppe intercède entre deux mondes à travers la langue des initiés, chez Meddeb la langue initiatique est plutôt celle du dit poétique, le langage lyrique étant considéré comme un langage divin, caché. C'est pourquoi, les oiseaux occupent une grande place dans la poésie de Meddeb, puisqu'ils représentent des sortes d'alter-ego du poète, vivant dans un état intermédiaire, entre ciel et terre, qui les rend sensibles aussi bien au langage de la terre que du ciel. Le poète serait alors comme une huppe capable de rentrer en contact avec la partie divine de l'être humain ; voyant et clairvoyant, comme l'oiseau, il ne prétend pas guider les autres, mais se dresse en porte-parole d'une entité métaphysique.

<sup>420</sup> *Coran*, XXVII,16, traduction de Kazimirski, 1840. Jacques Berque traduit: « Salomon hérita de David. Il dit : « Humains, on nous a enseigné le langage des oiseaux » ».

<sup>421</sup> *Coran* XXI, 78-80, traduction et notes de J. Berque, Paris, Albin Michel, 2002.

Pour cette raison, la parole poétique, obscure et secrète, liée aux oiseaux, relève beaucoup moins de l'essence divine : chez Meddeb, elle devient langage du rêve, langue enfantine incompréhensible aux adultes, qui a cependant perdu sa référence aux secrets divins :

« la clameur de l'enfant qui se réveille parleur  
 D'une autre langue aux parents inconnue  
 C'est la langue du rêve dont les lettres sont gravées  
 Sur les parois d'eau et de lumière confort et gloire  
 Qu'emporte le merle volant compagnon du jour »<sup>422</sup>.

Nous voyons, dans ce passage, que l'oiseau se fait encore porteur d'une langue mystérieuse, mais il n'y a plus de trace de religiosité dans l'œuvre meddebienne : le dieu d'ʿAṭṭâr est substitué, chez le poète contemporain, par d'autres poètes, par les dits poétiques du passé qui hantent son imaginaire : il s'agit en effet de faire revivre une parole cachée, secrète, qui s'actualise non pas dans la religion mais dans la poésie préexistante. L'enjeu du poète serait alors de parler le langage des oiseaux évoqué par ʿAṭṭâr, mais de le transposer à la modernité et non pas au soufisme. Pour cela, la relecture des textes soufis est une obsession du poète, car seulement à travers leur récupération il peut faire en sorte que son message arrive au lecteur ; il n'y a pas de délivrance de la prison sohrawardienne tant que les écrits du passé ne revivent pas sous nos yeux.

Le motif de la prison est central aussi, car il apparaît à la fois dans le récit avicennien, dans Suhrawardî et il trouve des échos chez Meddeb. Le récit d'Avicenne met en scène des oiseaux qui, pris au piège, sont enfermés dans des cages jusqu'à oublier presque leur condition de prisonnier. Ce sera la vision d'autres oiseaux volant libres dans le ciel qui leur donnera envie de s'échapper. De même, le *Récit de l'exil occidental* commence par l'emprisonnement du personnage, et par le désir de fuite réveillé en lui par les discours d'une huppe messagère. Dans la strophe XXXV du *Tombeau*, le poète dit être dans la passion et le dévoilement et déclare : « je quitte la ténèbre, où j'étais prisonnier ».

Pour finir, les oiseaux attariens semblent eux aussi être prisonniers d'une impossibilité de fuite ; en effet, au début du récit, leurs monologues expriment la crainte et la réticence face à un voyage dangereux, beaucoup d'entre eux préférant rester dans une condition moins libre mais plus sûre. La prison et le filet, associés aux oiseaux, sont donc des éléments que nous retrouvons chez tous les poètes considérés ici, le motif de l'emprisonnement du sujet étant commun à tous. ʿAṭṭâr et le Coran sont évoqués dans plusieurs passages meddebiens, comme par exemple dans la strophe XXXII du

<sup>422</sup> Meddeb, « Etranger à Grenade », in *Matière des oiseaux*, op. cit.

*Tombeau*, qui mentionne des « oiseaux migrateurs » voyageant à la recherche de quelque chose ; il évoque ensuite les djinns, allusion à Salomon, et dit à la fin se perdre dans le visage de l'aimée :

« se mire son visage, je m'abîme dans son image ».

Cette perte de soi, avec identification dans le visage de l'aimée, rappelle de façon évidente la fin du récit attarien, lorsque les trente oiseaux se perdent dans la contemplation du *Sîmurgh*. Le poème de Meddeb se clôt sur l'image de l'argile qui prend forme, ce qui pourrait constituer encore une référence coranique aux oiseaux. Dans le Coran, en effet, Jésus souffle sur des oiseaux en argile :

« Je vais créer pour vous d'argile une forme d'oiseau ; j'y soufflerai, et ce sera, avec la permission de Dieu, un oiseau »<sup>423</sup>.

Mais, comme nous l'avons vu, la connotation religieuse se perd chez Meddeb, elle évoque des birbes de connaissance qui ne cherchent pas forcément à s'insérer dans une recherche divine, mais plutôt dans une spiritualité basée sur la poésie. Si les oiseaux apparaissent souvent dans les ouvrages de Meddeb, ils sont la plupart des fois nommés et désigné soit à travers l'espèce d'appartenance soit à travers des périphrases : nous voyons, par exemple, que dans *Matière des oiseaux* sont mentionnés des corbeaux, des colombes, un aigle, des cigognes, des mouettes, un coq, un merle, un faucon, une chouette, un paon, un pigeon, et un « oiseau du cyprès ».

Cette abondance de présence ornithologique, et la précision avec laquelle le poète nomme les oiseaux, pourraient faire penser à un dessein poétique précis ; or, nous croyons que, mis à part une poignée d'oiseaux dont la caractérisation renvoie à une tradition spécifique, l'auteur n'a pas voulu donner une signification à chaque oiseau nommé, mais plutôt à leur ensemble. Autrement dit, le vrai but du poète n'est pas l'identification de tel ou tel oiseau, puisque le lecteur contemporain ne détecte plus aisément la connotation des oiseaux (bons et mauvais, divins et diaboliques, vrais et fantastiques...) ; le poète vise plutôt à reproduire une sensation de déjà-vu en évoquant des oiseaux qui ont rendu célèbres des passages poétiques anciens. Si telle hypothèse est fondée, l'aigle n'aurait donc pas plus de valeur ou de connotation que la colombe ; mais leur simple évocation permet au poète de faire revivre des passages poétiques anciens par allusion.

Certains oiseaux semblent toutefois se soustraire à cette règle, car le poète semble dresser un discours plus originel lorsqu'il associe les oiseaux à la figure de la femme aimée. Dans ce cas, en effet, l'oiseau semble perdre la connotation évocatrice de poèmes soufis, et il devient création poétique nouvelle, dégagée de la tradition des poètes du passé.

<sup>423</sup> *Coran*, III, 49, traduction de J. Berque, op. cit.

Par exemple, la strophe XII du *Tombeau* s'ouvre par une invocation aux « Colombes cendrées des Comores » : le poète exalte leur chant, il interprète leur roucoulement comme des « pleurs », des « voix funèbres » et des « récitations mélancoliques ». M. Sharifi, dans l'ouvrage que nous avons cité, détecte un passage de Rûmî, où la colombe figure parmi les espèces qui portent malheur. Les voix des colombes évoquent d'autres chants que le poète a entendu dans le passé, la supplique, la plainte, le chant de la femme aimée. Dans le cadre d'une situation douloureuse, celle de la séparation de l'être aimé, le poète évoque des oiseaux chargés d'une signification négative, et la colombe étant d'habitude blanche, le poète se presse de lui donner l'attribut de « cendrée ». La blancheur associée habituellement à une image positive se change donc en couleur représentant le deuil et l'obscurité.

L'image de l'oiseau évoquant la femme avec son chant revient dans *Les 99 stations de Yale* :

« la mouette lui parle d'Aya ».

L'oiseau n'annonce pas seulement l'aimée, il peut se transformer en elle :

« Dès qu'Aya se change en oiseau  
Survolant l'enceinte entre les coupoles  
Et les tombes [...] »<sup>424</sup>.

Cette métaphore de la femme changée en oiseau apparaît aussi dans le deuxième poème du recueil, lorsque le poète parle d'une fille de Jérusalem qui ressemble à Aya : en décrivant ses « blanches mains qui roucoulent » il dresse une ressemblance entre la jeune femme et un oiseau blanc, probablement une colombe.

Dans ces derniers exemples, nous assistons à la personnification des oiseaux, qui assument les traits des êtres humains ou qui parlent comme eux ; cet élément apparaît un peu partout dans l'œuvre meddebienne, et il est donc chargé de signification. En effet, si nous considérons ce qui a été dit sur le langage des oiseaux, nous pouvons constater que le poète exploite le mythe d'une langue ésotérique associée aux oiseaux en le déclinant avec plusieurs variantes.

Les oiseaux se trouvent ainsi à être comme des personnages, ils ont un rôle de messagers et ne constituent pas un simple décor.

Par exemple, dans *Phantasia*, le narrateur dit :

« Ecoutez l'oiseau qui parle, rossignol inspiré, qui répète un message qu'il n'entend pas »<sup>425</sup>.

<sup>424</sup> A. Meddeb, "Blanche la ville", in *Matière des oiseaux*, op. cit.

Or, le rossignol évoque d'emblée la tradition poétique persane, qui en fait un messenger d'amour dont le chant mélodieux a pour but d'attendrir la rose. Nous pourrions citer, à titre d'exemple, le poème *Bolbol Nâmê*<sup>426</sup>. L'éloquence du rossignol est donc liée au couple amant-aimé, et par là probablement à la métaphore soufi de Dieu recouvrant le rôle d'aimé. Dans ce contexte, le rossignol de Meddeb, aux traits presque humains, brise cependant la tradition répétant « un message qu'il n'entend pas » : la louange à l'aimée se vide donc de sens, elle apparaît stérile et représente presque un contre-sens. Le message inaudible lié au rossignol pourrait toutefois avoir d'autres explications : le rossignol pourrait en effet être une métaphore de la création poétique, qui répète un message déjà donné aux hommes sans pour autant le copier tel quel. Il s'agit d'une création littéraire nouvelle qui se base sur un message préexistant. Ou bien, il se peut que, dans un contexte contemporain, le message d'amour, qui était pour le poète soufi du passé un message divin, perde son sens avec le poète d'aujourd'hui et devienne non-religieux.

De façon générale, nous pouvons affirmer que les oiseaux chez Meddeb ont une riche connotation leur donnant à la fois une image positive et négative. Meddeb semble rompre en ceci avec la tradition littéraire orientale, à savoir que, alors qu'au Moyen Âge les oiseaux avaient une signification précise, dans la poésie contemporaine ils semblent assumer plusieurs visages, ils peuvent être en même temps associés au bonheur et au malheur.

C'est le cas, comme nous l'avons vu, de la colombe, habituellement associée à la paix et à la blancheur ; chez Meddeb, elle peut être blanche mais aussi grise, brisant ainsi un *topos* littéraire.

De même, l'évocation d'un aigle dans le sixième poème de *Matière des oiseaux* peut avoir une double connotation, positive puisque ses ailes ont protégé Madjnûn du soleil dans le désert, mais aussi négative dans les poèmes de Naser-e *Khosrow*, où l'aigle est décrit comme un oiseaux orgueilleux, qui se fait tuer par une flèche faite de la même matière que ses ailes.

Bien que les oiseaux jouent un certain rôle dans le poème meddebien, nous ne prétendons pas pour autant les surcharger de signification ; en effet, si dans les passages cités ils évoquent une tradition littéraire du passé ou ils s'éloignent de celle-ci, certains oiseaux sont évoqués pour donner une impression poétique, pour peindre un tableau, pour décrire une scène sans assumer nécessairement une signification autre.

C'est le cas de nombreux passages de *Matière des oiseaux* et de *Les 99 stations de Yale*, où les scènes évoquant des pigeons, des pics, des mouettes, et bien d'autres animaux ne semblent pas être

<sup>425</sup> A. Meddeb, *Phantasia*, op. cit., p. 203.

<sup>426</sup> 'Attâr, *La rosa e l'usignuolo (Bolbol Nâmê)*, a cura di Carlo Saccone, Roma, Carocci, 2003.

capitales. Il s'agit plutôt de tableaux représentant une scène, un état d'âme ou racontant un épisode, et ils ne possèdent pas forcément une connotation précise. Ce sont, pour résumer, des éléments décoratifs.

Nous le voyons, par exemple, dans les vers suivants :

« La tribu perdue de cigognes après une haie  
De tamaris et d'eucalyptus » ;  
« avec le vol du sirli » ;  
« et se conjoint au coq qui chante apportant le baume  
A la blessure du bellâtre qui se meurt d'amour »<sup>427</sup>.

Nous voyons, en effet, que dans ce poème certains oiseaux sont nommés pour donner l'idée d'une représentation picturale n'ayant pas une signification particulière.

A l'inverse, la chouette, évoquée plusieurs fois dans les deux recueils poétiques, semble être toujours associée à une scène nocturne, négative et effrayante :

« L'immense visage d'une chouette  
Ouvrant grand ses yeux de nyctalope sur la ligne  
[...] blanche moka au corps noir traqueur de lézards » ;  
« le regard voilé nyctalope sous la lune  
L'aile de la chouette lui fêle le front »<sup>428</sup>.

Le mauvais présage s'accorde ici avec la tradition des poètes persans : à titre d'exemple, dans un poème d'Omar Khayyâm, la chouette se rend sur les ruines du palais du roi, et son chant est un chant de deuil, qui symbolise le néant et ce qui n'est plus.

D'autres oiseaux apparaissent dans le poème IV du recueil *Matière des oiseaux*, ainsi qu'un « oiseau de fer », probablement périphrase pour décrire l'avion, est évoqué dans le poème VI. Dans *Tombeau d'Ibn Arabi*, le poème XXII construit toutes ses métaphores autour de la figure des paons : en effet il évoque, avant, le tapis, qui en orient représente la plupart des fois cet animal et sa queue majestueuse, et il parle ensuite d'« éclat » et de « voutes », possible allusion à la roue. Dans le poème XXIV, qui évoque une scène marine, apparaît la « mouette » alors que dans les vers qui suivent le poète compare le matin à un aigle.

<sup>427</sup> A. Meddeb, « Au pays des palmes », in *Matière des oiseaux*, op. cit.

<sup>428</sup> A. Meddeb, *Les 99 stations de Yale*, op. cit.

Nous retrouvons donc une grande variété d'oiseaux qui apparaissent dans l'œuvre meddebienne. Nous soulignons, après cette analyse, que le caractère commun de ceux derniers est d'appartenir à l'imaginaire oriental du poète, et de posséder par conséquent des connotations particulières. Les images animalières ne sont en effet pas seulement décoratives : elles contribuent à décrire des états d'âme, à annoncer des scènes d'amour, de mort, d'élévation spirituelle. Certes, il est incontestable que certains oiseaux sont cités à titre d'érudition ou pour respecter la sensibilité personnelle du poète moderne, mais il est indéniable qu'ils se lient à des légendes coraniques et à la culture littéraire de l'Orient, dont Meddeb fait partie.

## 2. 12 L'ubiquité et la multiplication des lieux : de la dualité Orient-Occident à la déterritorialisation

Charles Bonn remarquait, dans un article paru en 1987, que le roman maghrébin ne se limite pas à représenter « un lieu contre la négation de celui-ci par la colonisation »<sup>429</sup> : en effet, s'il est vrai que les premiers romans maghrébins d'expression française, comme ceux de Feraoun ou Mammeri, appartenaient encore à un « courant ethnographique », ce courant s'est épuisé avec les indépendances, au point qu'il « ne produisait déjà plus d'œuvres significatives depuis longtemps lorsque vint l'Indépendance de l'Algérie en 1962 »<sup>430</sup>. Bonn poursuit ses réflexions en affirmant :

« Le roman maghrébin a affirmé l'autonomie de son énonciation à partir du moment où il n'a plus été le dire d'un lieu anachronique pour une lecture en lieu autre, mais où il a assumé pleinement dans ses thèmes comme dans son écriture l'ubiquité, ou du moins le dualisme des espaces par rapport auxquels, entre lesquels il s'écrit »<sup>431</sup>.

Les romans et les poèmes de Meddeb semblent en effet correspondre à cette description. Appartenant à la dernière génération d'écrivains tunisiens francophones, Meddeb n'érige plus comme centre d'intérêt ni l'époque coloniale ni les effets du colonialisme. Les lieux dans lesquels se déroulent ses récits sont parcourus par l'ubiquité et le dualisme dont parle Charles Bonn, leur essence se définissant même par rapport à ces deux éléments. Car l'espace meddebien, représenté et décrit par touches, par bribes d'images qui, ensemble, forment une mosaïque du lieu, est avant tout situé dans l'entre-deux. Les personnages sont très mobiles, ils sont dans la condition permanente de voyageurs, ils accomplissent continuellement des déplacements, et lorsqu'ils sont statiques en un lieu, ils sont alors exilés. Tous les allers-retours des personnages ont pour centre une dimension d'entre-deux que le narrateur se plaît à mettre en avant, comme si seul le lieu intermédiaire assumait de l'importance à ses yeux.

Voyons donc quels sont les lieux importants dans l'œuvre meddebienne, quelle est leur signification et quelle est ensuite la place réservée à la dimension entre deux lieux.

Les romans meddebiens tels qu'*Aya dans les villes* se déroulent entre deux pôles géographiques, que nous pourrions définir comme étant les représentants de l'Orient d'une part et

<sup>429</sup> Ch. Bonn, « La traversée, arcane du roman maghrébin ? », in *Visions du Maghreb*, Aix en Provence, Edisud, 1987, p. 57-61.

<sup>430</sup> *Ibid.*

<sup>431</sup> *Ibid.*

de l'Occident de l'autre. L'Occident correspond en gros à la ville de Paris, avec quelques digressions sur des voyages en Italie. L'Orient apparaît, lui, beaucoup plus large, car il inclue Tunis, le Maghreb en général avec une attention particulière aux villes marocaines, le Moyen Orient avec ses villes historiques, la ville sacrée de la Mecque, les lieux archéologiques, l'Égypte, la Turquie et enfin l'Iran. Bien plus large que l'espace arabe, l'Orient meddebien comprend donc tout le monde musulman, de l'extrême occident (*maghrib*) à l'extrême orient (*mashrik*). Les références aux mondes indiens et chinois soulignent en plus que l'intérêt de l'auteur est poussé au-delà des limites du monde et de la culture musulmans.

Une première observation générale surgit lorsque nous considérons le corpus de textes choisis : Paris, ville occidentale de l'exil, semble correspondre au lieu de l'*hic et nunc*. Les scènes qui y sont décrites concernent le temps actuel, l'époque du présent du narrateur, ainsi que les scènes d'amour avec Aya, le personnage féminin. La double nature de la ville française est donc, d'une part, de représenter la condition actuelle de l'auteur exilé, c'est-à-dire d'incarner les valeurs occidentales et la vie éloignée de la culture arabe. D'autre part, la ville se lie à l'amour, et davantage à la libération des instincts, lieu où les corps des amants peuvent se rencontrer et s'exprimer librement, jusqu'à la mise en scène de l'acte sexuel. L'exil en Occident est donc caractérisé par l'éloignement du sujet de sa patrie et de ses traditions, mais en même temps par le rapprochement des corps et par la rupture des tabous. Par exemple, le premier chapitre de *Phantasia* contient un long passage décrivant une nuit d'amour du narrateur avec Aya au jardin du Luxembourg. Les références à la ville de Paris se multiplient par la suite, la description des rues à l'aube commençant par :

« Au retour du voyage nocturne, je m'éjecte hors de la machine Beaubourg. La ville est embrumée par une aube timide »<sup>432</sup>.

Le long passage sur les rues de Paris, ses commerces, ses habitants, aboutira quelques chapitres après sur la description d'une autre scène d'amour avec Aya. La séquence, qui se passe à l'intérieur d'une maison et non plus dans un lieu public, est traversée par des références à la vie et à la culture européennes : la bouteille de champagne, l'évocation des tableaux romains de Sodoma et de Chigi situent le passage dans le cadre d'un espace d'exil en Occident.

Mais il faut remarquer aussi que l'évocation de ces scènes parisiennes, qui se déroulent dans le lieu de l'exil, entraîne et déclenche la description de souvenirs liés au monde arabe ou oriental. Ainsi, l'acte amoureux avec Aya, annoncé par des éléments appartenant à la vie en Europe, se remplit, au fur et à mesure que la narration avance, d'éléments orientaux : l'inscription en arabe sur le carreau

<sup>432</sup> A. Meddeb, *Phantasia*, Paris, Sindbad, 1986, p. 95.

de céramique, le poème d'Abû Nuwâs qui se glisse dans le texte, et le « goût de girofle » du vin qui déclenche un voyage de la conscience « à l'orient de l'Afrique ». De même, la rencontre au Jardin du Luxembourg provoque le « souvenir du hiéroglyphe, de l'idéogramme » : la scène en Occident fait surgir des idées liées à l'Orient.

Ces escapades à travers les souvenirs représentent donc des allers-retours entre un lieu et l'autre, qu'il s'agisse de lieux imaginés ou réels. Le lieu est en ce sens très lié au temps, car, en général, l'évocation du lieu moyen-oriental ou maghrébin correspond au souvenir, donc au temps passé. Paris correspond souvent au temps présent, temps de la narration, sauf dans *Talismano*, où cette équation semble être renversée. En effet, l'incipit du roman affirme :

« Me voici de retour exprimé ville à dédale [...] : à retrouver des saveurs anciennes à travers les déduits de Tunis ».

Le présent de la narration semble donc concerner la ville de Tunis, et toute digression sur les villes occidentales, Paris, Rome, Venise, apparaît donc aux yeux du lecteur comme une « perte de soi », une « belle envolée ». Les évocations des villes italiennes semblent en effet correspondre aux moments vécus par le narrateur dans le passé. Mais cela ne vaut pas pour Paris : en effet, après avoir décrit, dans les chapitres un, deux et trois, des scènes présentes qui se déroulent à Tunis, les repères spatio-temporels changent brusquement à la page 165. L'anaphore de l'expression « Ici écrivant à Paris », avec des variantes (« Ici écrivant le texte », « Ici, Paris », « J'écris ici à Paris ») brouille les références et remet en perspective tout le roman. Le narrateur avoue en effet être en train de raconter un rêve associé à la ville de Tunis, alors qu'il se trouve en réalité à Paris, au mois de mai. L'insistance sur l'« ici, écrivant » marque une distinction entre le lieu-temps de l'écriture et celui de la narration, en opérant un décalage entre Tunis et Paris, Orient et Occident. Alors que le lecteur croyait situer le présent de l'action et du récit de cette action à Tunis, il découvre que la narration a lieu en réalité à Paris, alors que l'action narrée, elle, est située dans la ville tunisienne. Les deux lieux, lieu de la fiction et lieu de l'écriture, sont nettement séparés jusqu'à la phrase qui clôt le passage et qui les réunit :

« écrire et dire Tunis rêvée rebelle en ce Paris printanier »<sup>433</sup>.

<sup>433</sup> A. Meddeb, *Talismano*, Paris, Sindbad, p. 168.

Le dédoublement de l'espace, mis en scène à travers l'écriture, brouille donc les pistes de lecture: est-ce le passage sur Paris une digression au sein du récit principal, ou bien la vraie digression est-elle constituée par le rêve de Tunis ?

Nous pourrions affirmer que les deux interprétations sont possibles, même si, d'un point de vue strictement logique, la deuxième option paraît plus pertinente.

Paris apparaît encore dans *Talismano*, lorsque le narrateur, à la page 192, reste veiller l'idole avec Fatima : la narration s'interrompt en effet pour décrire une promenade dans le quartier populaire de Barbès. De même, la capitale française apparaît dans la longue liste de villes évoquées en association aux oiseaux : la capitale française est évoquée à travers ses oiseaux, à côté de Tunis, Rome, Tanger, Le Caire, et Marrakech. Paris est encore mentionné lorsque le narrateur décrit des bordels, à côté de Tanger, Tunis, Istanbul, Fez. La particularité de ces descriptions réside dans le fait que certaines villes sont mentionnées avec leurs noms, alors que d'autres sont reconnaissables, par métonymie, à travers des lieux très connus qui leur appartiennent : par exemple, l'Hamman Fassi pour Tunis, Piazza Navona pour Rome.

*Phantasia* contient davantage de descriptions de rues et de quartiers parisiens : il s'agit de passages assez longs, comme ceux concernant rue d'Alésia, les Halles, rue Saint Denis. Tous les endroits parisiens évoqués constituent des étapes, aussi bien vécues dans la réalité qu'en rêve, et ces étapes correspondent souvent aux stations mystiques. La correspondance qui s'établit entre le roman meddebien et les stations soufies n'est donc pas fortuite, mais elle représente une évolution dans le parcours du personnage. La mention de villes ou de pays, comme par exemple Konya, Ispahan, la Chine et l'Inde, se greffe souvent sur l'évocation d'un savant, d'un poète ou encore d'un peintre : la culture, qui se veut universelle chez Meddeb, est donc un élément unificateur, elle permet de rapprocher des endroits très lointains de l'action et de la conscience du personnage. Parcourir tous ces lieux est une façon pour le narrateur d'avancer dans sa quête de connaissance, qui se fait à mi-chemin entre la réalité et le rêve.

Le personnage, nous l'avons dit, est en effet en déplacement perpétuel, soit-il concret ou imaginaire. Le déplacement entre un lieu et l'autre prend souvent l'allure d'une traversée verticale, d'une rive à l'autre, du Nord au Sud ou vice-versa. En effet, les allers-retours entre Paris et Tunis, ou en général entre un pays oriental et une ville européenne sont nombreux.

Par exemple, dans *Talismano*, le narrateur arpente, au début, la ville de Tunis en s'arrêtant devant les lieux de son enfance : l'école, l'hôpital, la « maison de tel autre chaikh ». L'action se poursuit à Tunis, avec des digressions sur Essawira, Le Caire (rêve), Fez. Après avoir mentionné Rabat et Casablanca, et Marrakech à travers la mention de la Koutoubia, il parle de Tozeur, puis de Bruxelles. La procession qui fait défiler l'idole dans le quartier de la mosquée Zitûna fait surgir un

souvenir de la « Rome papale du XVII<sup>e</sup> siècle » et de la cathédrale de Saint-Pierre. Ensuite, la description de Kairouan laisse la place au souvenir de voyages en Italie, à Rome et Bologna. Vers la fin de l'ouvrage, la succession de noms de villes s'intensifie : Fez, Tunis, Le Caire, Biskra, Tozeur, Médine, Najaf, Karbala, San'a, Marrakech. À ce propos, le narrateur dit :

« Fez, Tunis, Le Caire: ne sont à diverses échelles que villes à refaire. Le prophète a dit : prospérez sur cette terre, construisez des villes. Mais des villes nous n'en construirons que limitrophes aux déserts, aux montagnes, cités asservies aux capacités de ces deux espaces, croissance de feu. Et des villes anciennes nous ne soignerons. Et des villes anciennes nous ne soignerons que Marrakech et ses congénères ».

Cet extrait souligne l'importance du désert, dont nous avons déjà parlé, et de la montagne, lieu mystique et légendaire par excellence : ce n'est pas un hasard si le personnage principal *d'Aya dans les villes* choisit de visiter des endroits à la forte signification religieuse, comme la montagne de Moïse et Aaron.

Dans *Phantasia*, le déplacement entre une ville et une autre reste également une constante : la Ka'ba, New York, Florence, Paris apparaissent en l'espace de quelques pages seulement.

*Aya dans les villes* est un autre ouvrage construit sur le déplacement continu d'un lieu à un autre, mettant en scène des personnages qui visitent Petra, la « montagne du sacrifice » d'Abraham, la Ka'ba, Marseille, Carthage. Il est bien question d'espaces urbains, comme le titre de l'ouvrage l'indique, mais il s'agit en réalité d'allers-retours incessants entre les villes et autres lieux (désert, montagne), et entre une ville et une autre. La multiplication spatiale est impressionnante, car le narrateur emploie une série de mots, d'adjectifs et de figures qui contribuent à créer un nombre infini de repères spatiaux. C'est le cas, par exemple, de l'incipit du chapitre « Métropole bis » :

« Villes, mille villes dans la ville, je me perds dans les villes de la ville [...] ainsi dans les rues, je reconstitue le labyrinthe »<sup>434</sup>.

Ici, la surabondance est évidente : le personnage parle d'un ensemble de petites villes, ou grands quartiers, constituant la grande ville, la métropole. L'égaré est donné par cette multiplication de lieux, qui sont plusieurs bien qu'ils forment ensemble un lieu unique. La métropole, avec ses nombreuses rues, devient ainsi un labyrinthe : dans un autre chapitre du même ouvrage, Meddeb avait parlé de « dédale ». La multiplication des villes est double : d'un côté, elle s'actualise dans la

<sup>434</sup> A. Meddeb, *Aya dans les villes*, Saint-Clément-la-Rivière, Fata Morgana, 1999, p. 87.

surabondance de villes mentionnées, de l'autre, elle fait en sorte que la même ville se décompose en plusieurs fragments. L'errance dans l'espace urbain est une constante dans l'œuvre meddebienne :

« nos corps s'apprêtent à errer dans la ville »<sup>435</sup>.

Les mots « dédale », « errance » et « labyrinthe » reviennent à plusieurs reprises dans *Aya dans les villes* : l'espace apparaît donc confus, non linéaire, il est formé par une pluralité de composantes qui le rendent presque insaisissable. Ce qui est décrit de chaque ville mentionnée est toujours un élément simple : une rue, un quartier, une maison. La vue d'ensemble est impossible, car le narrateur ne peut saisir la totalité du lieu, puisqu'il se présente comme un dédale qui empêche à la vue de s'éloigner. Le « désir fou de l'ubiquité » du narrateur est représenté par cette multiplication de lieux et de références spatiales, mais il est en même temps limité par l'impossibilité de tout raconter. Si l'ubiquité pouvait s'exprimer, se concrétiser, ce serait seulement par le biais de l'œuvre littéraire : car en effet, ce qui est impossible à décrire en même temps, toutes les villes, réside pourtant à l'intérieur du même livre : sous le titre d'*Aya dans les villes*, la pluralité des lieux peut exister, car chaque chapitre consacré à un lieu coexiste au sein du même ouvrage.

Nous avons vu que le personnage meddebien, dans *Aya dans les villes* et dans les romans, est en déplacement perpétuel : déplacement de la conscience, imaginaire, ou bien voyage réel, le narrateur saute en effet d'un endroit à l'autre et se montre en situation de voyage, en mettant en scène ses propres déplacements.

Ce déplacement se fait traversée, et constitue, d'après Charles Bonn, un autre paradoxe :

« La traversée va ainsi devenir peu à peu le lieu même de l'énonciation romanesque. Le texte sera non plus l'étiquette d'un lieu fixe pour sa lisibilité de l'extérieur, mais l'écriture errante »<sup>436</sup>.

Cette thèse nous paraît fascinante : dans le cadre d'une écriture située en mille lieux, qui opère des déplacements incessants et perpétuels, l'écriture romanesque devient le seul vrai lieu. La traversée d'une rive à l'autre, du Sud au Nord, n'assume donc de sens que si elle est liée à l'acte de création littéraire : pour cette raison, l'auteur opère souvent une association de villes et d'endroits avec l'écriture, la culture, l'alphabet, le signe écrit. L'association des lieux aux scènes d'amour est une variante de ce procédé : nous avons vu, en effet, que l'acte amoureux, capable d'engendrer un être nouveau, est une métaphore de l'acte d'écriture, le dénominateur commun étant la création.

<sup>435</sup> *Ibid.*

<sup>436</sup> Ch. Bonn, « La traversée, arcane du roman maghrébin ? », op. cit.

Il est donc prouvé que l'écriture prend la place de l'espace dans le roman, mais cela a une conséquence :

« [elle] porte en sa nature même la mort du lieu. Elle est ubiquité puisque dès le départ elle vise une lecture extérieure au lieu dont elle parle. Elle va donc s'installer dans une traversée généralisée vers une absence de lieu »<sup>437</sup>.

Le paradoxe de la multiplication et de l'abondance des lieux serait donc une substitution du lieu par l'écriture, et une conséquente « absence de lieu ». Cela nous paraît probable, dans la mesure où l'ubiquité du narrateur meddebien semble, par ses accumulations, décrire en réalité un non-lieu. Nous pourrions affirmer aussi que ce non-lieu est la condition intermédiaire si souvent prônée par Meddeb : « l'entre-deux », la station entre deux stations, semble devenir le seul vrai espace narratif, la seule instance spatiale pourvue de signification.

Pour conclure, nous aimerions mettre l'accent sur la condition, liée à l'espace, à la langue et à la culture du personnage : Charles Bonn parle de personnages exilés vivant dans une « situation de décalage »<sup>438</sup>. En effet, contrairement aux romans maghrébins des années 1950 qui mettaient en scène des héros marginalisés, « différents des autres villageois » car ayant vécu l'expérience de l'exil, les romans des années 1970-1990, parmi lesquels *Phantasia* et *Talismano*, montrent un décalage différent. Il ne s'agit plus d'« aliénation coloniale », mais d'un personnage décalé qui a « un rapport évident avec l'écriture » :

« La déambulation du narrateur de *Phantasia* de Meddeb dans les rues de Paris y est explicitement, aussi, présentée comme indissociable de l'activité d'écrire [...], dans tous ces textes l'exil culturel n'est plus du tout vécu sur le mode de la déploration, comme cette perte d'identité du colonisé [...], mais au contraire comme une richesse»<sup>439</sup>.

Le rapport du héros avec l'écriture est en étroite relation avec l'espace : en effet, le lieu de l'exil devient source d'enrichissement culturel, de même que la multiplication de références culturelles (religions, langues, littératures différentes) qui devient une expression de l'identité plurielle du personnage. Les mille lieux évoqués, leur multiplication par le biais des cultures mentionnées mettent l'écriture au centre du roman, et la transforment en espace narratif par excellence. Car

<sup>437</sup> *Ibid.*

<sup>438</sup> Ch. Bonn, « L'ici et l'ailleurs dans le roman maghrébin francophone », in *Littératures postcoloniales et représentations de l'ailleurs. Afrique, Caraïbe, Canada*, textes réunis par J. Bessière et J.-M. Moura, Paris, H. Champion, 1999.

<sup>439</sup> *Ibid.*

l'ubiquité du narrateur s'actualise en effet dans sa capacité à glisser d'une langue à l'autre, d'un endroit à l'autre : l'action d'écrire devient ainsi un facteur de « délocalisation ».

L'ailleurs et l'ici évoqués par Charles Bonn n'ont que peu de sens dans les romans meddebiens : en effet, le centre spatial à partir duquel le récit diverge et vers lequel il converge n'existe pas chez Meddeb. Les allers-retours de ses personnages ne se font plus entre un point de départ et un point d'arrivée, mais ils se mettent en place entre un endroit A et un endroit B qui n'entretiennent pas une relation d'importance entre eux. Les lieux évoqués dans *Aya* dans les villes, par exemple, ne diffèrent pas beaucoup les uns des autres : nous l'avons vu, ils se partagent entre espaces orientales et villes occidentales, mis à part cela aucun d'entre eux ne revêt en soi un véritable centre narratif. Le centre du récit est constitué par leur ensemble, par la pluralité des lieux, et non pas par leur identité singulière. En ce sens, nous pouvons parler comme le fait Bonn d'une « déterritorialisation », car le lieu perd son importance au profit de l'écriture. Cependant, nous ne voyons pas, au contraire, l'« *ici* français » par opposition à un *ailleurs* arabe, ou vice-versa. Les références spatiales chez Meddeb sont tellement brouillées que cette opposition axée sur un point de vue spécifique n'a pas de sens ; la différence Orient-Occident demeure pourtant, créant un jeu de références intertextuelles qui ne constituent pourtant pas une critique postcoloniale aux lieux.

## 2. 13 Unité et multiplicité

Une dualité très importante apparaît dans les textes meddebiens, celle concernant l'opposition entre unité et multiplicité. L'unité se décline en réalité en unité caractéristique de la divinité, par opposition à toute pluralité, et en union, de deux personnages, par exemple. La multiplicité s'exprime, elle aussi, à travers différentes formes, dont la polyphonie du langage, la division des personnages ou leur composition faite de plusieurs éléments, ou encore le dédoublement.

En ce qui concerne le premier aspect, qui assemble, lie, unifie, il apparaît strictement lié aux attributs de la divinité. La théologie musulmane sous-jacente aux textes, en effet, met en avant l'unicité divine comme le dogme premier et irréfutable, le *tawhîd* devenant ainsi élément indispensable à toute référence religieuse. Nous lisons en effet dans le Coran :

« Il est Allah l'unique, Allah le Seul. Il n'a pas engendré et n'a pas été engendré. N'est égal à lui personne »<sup>440</sup>.

De même :

« Votre Dieu est unique. Il n'est de Dieu que Lui »<sup>441</sup>.

La profession de foi de l'islam consiste, avant tout, à proclamer la croyance en cette unicité. Or, le refrain du *tawhîd*, qui se présente souvent à l'esprit du narrateur, s'alterne souvent à une déclaration de multiplicité.

Par exemple, le narrateur de *Talismano* dit :

« Nous n'écrivons pas avec l'intention de donner corps à une idée [...], mais pour mettre en vrai la possibilité à disposer d'un geste qui dans l'Un nous pérennise »<sup>442</sup>.

L'écriture, ici comparée au geste divin de la révélation, provient en effet, d'après le texte sacré, de Dieu : le Coran affirme en effet que Dieu a enseigné aux hommes à se servir du calame. L'Un,

<sup>440</sup> *Coran*, CXII, 1-4, traduction de R. Blachère, Paris, Maisonneuve, 1949.

<sup>441</sup> *Coran*, II, 163, traduction de J. Berque, Paris, Albin Michel, 2002. La même insistance sur le caractère unique de Dieu, ainsi que sur le fait qu'il n'a pas de fils et qu'aucune autre divinité ne peut exister à part Lui est présente dans les sourates IV, 171 ; V, 73 ; VI, 19, 100-103 ; XII, 39 ; XVI, 22, 51 ; XXI, 108 ; XXXIV, 46 ; XL, 16 ; XLI, 6.

<sup>442</sup> A. Meddeb, *Talismano*, Paris, Sindbad, p. 111.

attribut divin par excellence, semble donc se lier à l'acte d'écriture et le pérenniser à travers le temps. Or, le monothéisme le plus pur semble se présenter, à la page suivante, à travers le christianisme, considéré par l'islam comme une déviance qui aurait divisé en trois l'Être Unique :

« Le monothéisme extrême aboutit curieusement au christianisme [...] : cette religion sut imposer au vécu l'impératif de l'Un tout en prônant la division symbolique : la trinité partage la représentation ; elle réduit à l'Un le vécu [...].

Un dynamisme inverse régit l'islam : on affirme par la violence du verbe l'Un ; mais à vivre, on ne s'insuffle qu'expir poussiéreux, disséminé, dérive, ivresse chavirante [...]. Tandis que l'islam [...] affirme l'Un pour qu'on s'y annihile, pour disparaître moi et devenir soi noyé dans l'ipséité »<sup>443</sup>.

Ce passage joue sur le paradoxe représenté par le dogme de la trinité, division de l'Un et pourtant affirmation de l'unicité ; au contraire, la religion islamique serait une « dérive » contenant implicitement, dans son actualisation, une forme de multiplicité : mais cette dernière redevient Un à travers l'annihilation dans l'autre, qui fait que tous les êtres font partie d'une Réalité unique les comprenant toutes.

Dans *Aya dans les villes*, le chapitre consacré au pèlerinage à la Mecque joue avec cette dualité entre unité et multiplicité. L'incipit dit en effet :

« Rien qu'un atome dans la foule, je suis le flux humain »<sup>444</sup>.

Ici, la multiplicité de personnes est décrite à travers un nom collectif, paradoxe qui exprime déjà dans la forme le singulier masquant une signification plurielle. Le narrateur, qui se dit « atome », désignant ainsi son unicité qui ne peut cependant être détachée des autres, joue avec les mots : le verbe « suis » pourrait bien dériver de « suivre », geste qui ferait du narrateur un atome attaché aux autres, ou alors dériver du verbe « être », interprétation plus intéressante, car elle sous-entendrait le devenir d'une multiplicité en une seule unité. Les parties détachées, constituant toutes un atome dans leur individualité, deviennent en effet un « flux humain » où chaque identité se perd pour se confondre à la masse ; le narrateur devenant alors lui-même le flux.

Nous constatons que Dieu n'est pas la seule entité pouvant être définie « une » : dans *Phantasia*, le narrateur dit :

« Je contemple l'image d'Aya, nue et une »<sup>445</sup>.

<sup>443</sup> *Ibid.* p. 112.

<sup>444</sup> A. Meddeb, *Aya dans les villes*, Saint-Clément-la-Rivière, Fata Morgana, p. 75.

L'adjectif qui définit l'unité du personnage fait écho à l'autre, désignant sa nudité, par un jeu de mots, une inversion de lettres. L'aimée recouvre un rôle capital dans la question de l'unité, car elle semble être l'instrument à travers lequel la multiplicité cesse d'exister en tant que telle et devient unité. Par exemple, l'étreinte amoureuse permet aux deux amants de ne devenir qu'un seul être : cette image est répétée plusieurs fois. Dans *Tombeau d'Ibn Arabi*, par exemple, nous lisons :

« nous nous serrions, l'un contre l'autre, comme les deux lettres, qui dans mon nom se dédoublent, nous n'étions plus qu'un, nous qui sommes deux »<sup>446</sup>.

Dans *Phantasia*, lorsqu'il visite le cimetière parisien de Montparnasse, le narrateur observe la stèle tombale surmontée par une sculpture, le *Baiser* de Brancusi. À propos de cette statue, représentant deux amoureux, il s'exclame :

« N'est-il pas convenant que je dédie ma journée à cette idole géminée, qui célèbre le culte duel, [...] ? », et il ajoute : « je ne suis pas surpris d'entendre la pierre parler dans le silence de l'étreinte. Elle dit que le couple est pétrifié dans une union indéfectible. Polies dans le même bloc, les deux figures fusionnent en une seule. L'une est la réplique de l'autre. [...] leurs yeux se confondent. Leurs nez disparaissent dans l'amalgame. La bouche dans la bouche, leurs souffles se mêlent en un flux unique. Plus rien ne les distingue »<sup>447</sup>.

La description de cette statue est fondamentale, car elle répète que, dans l'acte amoureux entre deux sujets, les corps se fondent et se confondent en un seul ; de plus, les deux statues fusionnées ont été sculptées dans le même bloc de pierre, qu'elles sont déjà, à l'origine, une chose unique. Quelques pages après, la scène d'amour entre Aya et le narrateur ravive cette idée, car si les amants sont d'abord décrits comme des « corps multipliés », ils deviennent peu après une seule chose :

« Pubis contre pubis, tu inspires à votre union le balancement modéré dont s'accompagnent les lecteurs du Livre »<sup>448</sup>.

Le narrateur conçoit l'homme et la femme comme deux êtres jadis unis :

<sup>445</sup> A. Meddeb, *Phantasia*, Paris, Sindbad, 1986, p. 45.

<sup>446</sup> A. Meddeb, *Tombeau d'Ibn Arabi*, Paris, Noël Blandin, 1990, stance L.

<sup>447</sup> A. Meddeb, *Phantasia*, op. cit., p. 160-161.

<sup>448</sup> *Ibid.* p. 176.

« l'homme va vers la femme, où il reconnaît une part de lui-même. Et la femme désire l'homme en qui elle voit un pays natal »<sup>449</sup>.

Ici, la métaphore du pays d'origine est fondamentale, car elle exprime l'appartenance des deux amants à une même unité antérieure ; de plus, reprenant le mythe de la naissance d'Eve d'une côte adamique, cette phrase se lie à la tradition sacrée qui indique une origine commune des êtres humains.

L'union des sujets, auparavant séparés puis réunis, semble être un véritable leitmotiv :

« À nous prétendre dissolus dans l'unicité, ne serait-ce mélange des moi, à se prendre l'un pour l'autre, à dilater tu, je »<sup>450</sup> ;

« Je me suis égaré délire étroit sur le je alors que je me décrivais annihilé en Zaynab »<sup>451</sup>.

Dans *Tombeau d'Ibn Arabi*, la même idée revient :

« Dans l'union, habiter l'aimée, entre la survie [...] et l'anéantissement »<sup>452</sup> ;

« la nuit, qui nous a réunis, et séparés »<sup>453</sup> ;

« une promesse nous unit »<sup>454</sup>.

Séparation et successive union, ébats amoureux qui permettent l'unification de deux corps, jusqu'à ne plus distinguer où finit le je et commence le tu ; comme dans le cas des statues du cimetière, Meddeb associe souvent aux amants l'idée d'une union entre deux corps qui les rend un seul « bloc ». De plus, l'auteur déclare une perte totale du je dans l'autre, soit-il divin ou humain : en effet, l'union devient souvent annihilation dans l'autre, oubli du je. Ainsi, il dit :

« je m'abîme dans son image »<sup>455</sup>.

Ce vers rappelle en quelques mots l'épilogue du récit *Le langage des oiseaux*, du mystique soufi 'Attâr, d'après lequel les trente oiseaux, arrivés en face du roi qu'ils cherchaient, découvrent que leur roi n'est en réalité qu'un miroir qui leur rend leur image ; de cette façon, les oiseaux se trouvent

<sup>449</sup> *Ibid.* p. 181.

<sup>450</sup> A. Meddeb, *Talismano*, op. cit. p. 55.

<sup>451</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>452</sup> A. Meddeb, *Tombeau d'Ibn Arabi*, op. cit., Stance XVII.

<sup>453</sup> *Ibid.*, Stance LX.

<sup>454</sup> *Ibid.*, Stance XLI.

<sup>455</sup> *Ibid.*, stance XXXII.

abîmés dans l'image du Sîmurgh, qui est leur propre image. L'unité apparaît ainsi parfaite, la division n'existe plus, car le sujet est retourné à l'unité.

Le même thème réapparaît dans *Talismano*, lorsque, en parlant d'Ibn Arabi et des Ikhwân al-ṣafâ', le narrateur dit :

« *l'Un se divise en deux* ; oui, mais il y a toujours retour à l'unité, laquelle est à l'origine des nombres [...] ; leur substance se cristallise dans l'unité »<sup>456</sup>.

La division en deux du sujet est en effet un état qui se répète chez Meddeb : nous le trouvons par exemple dans deux stances du *Tombeau*, dans lesquelles le poète parle des langues de Babel, « qui coupent l'être en deux »<sup>457</sup>, et de lui-même, en disant : « j'ai la tête coupée »<sup>458</sup>. Le corps séparé de la tête est donc une image qui exprime le « détachement de moi-même » dont parle aussi le narrateur de *Talismano*. Le dédoublement du sujet est en effet une caractéristique que nous retrouvons dans les romans de Meddeb, dans des phrases comme « je suis corps éparpillé » (*Talismano*) ou « Tandis que l'identité se dilapide » (*Phantasia*). Le dédoublement est souvent exprimé à travers la présence de miroirs reflétant l'image du sujet, aussi bien dans *Tombeau* que dans les romans. La double essence du narrateur ressort clairement lorsqu'il est question de bilinguisme et de double appartenance à la culture orientale et occidentale. En effet, ce sont là des raisons pour le narrateur d'exprimer son sentiment d'être double, partagé :

« je fais cohabiter en moi cette double généalogie arabe et latine, païenne et monothéiste, [...] je rassemble les fragments épars de la mémoire »<sup>459</sup>.

Le dédoublement ici exposé se transforme plus fréquemment en multiplicité, car la « double généalogie engendre une multiplication de références. Par exemple, le poète ne se limite pas, dans *Tombeau d'Ibn Arabi*, à souligner le tiraillement entre une langue européenne et l'arabe, mais il met en scène une multiplicité de langues :

« Je m'étais vu errant dans les pays, balbutiant tous les idiomes, touchant toutes les écritures ».

De même, le roman *Talismano* contient dans son essence même cette pluralité de voix et de langues, de signes graphiques et de modes d'expression (calligraphie, écriture, image), qui le

<sup>456</sup> A. Meddeb, *Talismano*, op. cit., p. 130.

<sup>457</sup> A. Meddeb, *Tombeau d'Ibn Arabi*, op. cit., Stance XXI.

<sup>458</sup> *Ibid.*, stance XLIV.

<sup>459</sup> A. Meddeb, *Aya dans les villes*, op. cit., p. 114.

rendent expression de la multiplicité. Les accumulations et les répétitions contribuent, dans la narration, à rendre le roman pluriel : la description de l'idole cousue par la sorcière en est un exemple.

L'idole est formée en effet par une multiplicité de membres, d'organes et de parties humaines cousus entre eux : sa description met en évidence la surabondance, car le monstre possède trois yeux et quatre seins.

Tout dans le roman est multiplicité : la formation de la créature monstrueuse, les formes narratives polyphoniques et plurilinguistiques, qui brouillent l'unité de la narration. Par exemple, à la page 122, le narrateur opère une mise en abîme lorsqu'il parle de trois conteurs qui racontent des histoires à la foule. Les récits des trois conteurs sont rapportés dans la narration, en provoquant ainsi un effet pluri vocal et multiple. La caractérisation de ces narrateurs retient notre attention, car l'élément distinctif des conteurs est qu'ils ont tous un handicap : le premier conteur est « nabot », le deuxième « borgne » et le troisième « pied bot ». Or, les trois narrateurs handicapés représentent peut-être la division, la multiplicité, comme pour dire qu'un conteur divisé des autres ne sera jamais complet.

Meddeb semble vouloir exprimer ici sa théorie intertextuelle : l'unité des conteurs, des pièces amène à une dimension de plénitude et de perfection, alors qu'un conteur dans son individualité, séparé des autres, aura toujours une partie défailante, handicapée. Le thème de la multiplicité des conteurs revient peu après :

« autour des cercles, un conteur raconte à d'autres conteurs un conte que déjà tous les auditeurs connaissent »<sup>460</sup>.

Ici, la référence est encore faite à la répétition des histoires racontées, à savoir que la vraie originalité narrative n'existe pas, mais elle est imprégnée de discours déjà prononcés et entendus. Il s'agit d'une sorte d'éternel retour duquel l'auteur est conscient et qui lui permet de « réactualiser » des fictions du passé.

Il est question de multiplicité aussi dans le roman *Phantasia* :

« Une, l'essence se vêt de multiples parures »<sup>461</sup>.

<sup>460</sup> A. Meddeb, *Talismano*, op. cit. p. 124.

<sup>461</sup> A. Meddeb, *Phantasia*, op. cit., p. 57.

La pluralité serait donc une sorte d'apparence prise par l'unité, une condition d'existence qui exprimerait en réalité l'unité. Il en va de même, par exemple, pour l'essence divine, qui est une, mais qui possède en même temps une infinité de noms :

« mille noms ne suffisent à Le dire »<sup>462</sup>.

La multiplication de noms et d'objets est d'ailleurs un trait qui caractérise *Aya dans les villes* ; par exemple, le narrateur dit d'obtenir la pluralité à travers le changement, la transformation étant l'acte qui permet d'augmenter le nombre des choses :

« Nous vivons l'instant fugace de la transfiguration : [...] peu se change en beaucoup, rien en tout »<sup>463</sup>.

Lorsqu'il parle d'ubiquité, le narrateur utilise à nouveau, comme il l'avait fait dans *Talismano*, le mot « mille », adjectif qui désigne le multiple :

« je me sens en mille lieux ensemble, telle simultanéité me divise sans m'exiler du présent »<sup>464</sup> ;

« Villes, mille villes dans la ville, je me perds dans les villes de la ville »<sup>465</sup>.

Nous remarquons ici que l'accumulation, les répétitions et les assonances insistent sur l'image plurielle des lieux.

L'image du lieu multiplié revient d'ailleurs dans le poème *Sur les deux rives du Tigre*, où Meddeb écrit, à la strophe 2 :

« des mille villes dont les enceintes sont un »<sup>466</sup>.

Le poème *Rêve de Samarcande* s'ouvre également par

« Mille noix pour une pièce d'argent »<sup>467</sup>.

L'adjectif numéral et les figures utilisées ici contribuent donc à créer une sensation de multiplicité de lieu, d'objets et de présences. Le personnage lui-même se démultiplie, parfois en se dédoublant, d'autres fois en assumant plusieurs personnalités. Par exemple, le narrateur d'*Aya dans les villes* dit :

<sup>462</sup> A. Meddeb, *Talismano*, op. cit., p. 71.

<sup>463</sup> A. Meddeb, *Aya dans les villes*, op. cit., p. 37.

<sup>464</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>465</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>466</sup> A. Meddeb, « Sur les deux rives du Tigre », in *Matière des oiseaux*, Saint-Clément-la-Rivière, Fata Morgana, p. 73.

<sup>467</sup> *Ibid.* p. 79.

« je joue mon personnage, portant les multiples masques du moi, constamment détruits pour être refaçonnés, remodelés »<sup>468</sup>.

La citation est intéressante puisqu'elle nous permet de saisir que le narrateur-personnage prend conscience des aspects multiples de sa personnalité, de son changement incessant qui crée de la confusion chez le lecteur.

Personnage multiple, dédoublé, difficile à saisir, comme c'est le cas pour le narrateur de *Phantasia* :

« Pourquoi mon personnage, qui, vous le savez, est mon double, ne rencontre-t-il pas Aya en ce point de la fiction ? »<sup>469</sup>.

Le personnage apparaît ici comme le double du narrateur, mais, dans d'autres passages, il s'identifie à ce dernier, et parfois c'est un autre personnage (Aya) qui assume le rôle de double du personnage. Le brouillage des pronoms contribue à cette confusion ; le je se change continuellement en tu, elle, ils, et retourne je, en accomplissant d'incessants allers-retours entre plusieurs personnes, au point qu'il arrive, dans *Talismano*, à l'« oubli de soi ». La connaissance du sujet parlant est donc directement liée à la multiplicité : on pourrait supposer, en effet, que plus le personnage se connaît lui-même, plus le discours se fait unitaire et articulé. Mais le contraire est vrai aussi, à savoir que lorsque le personnage arrive à la connaissance de soi, il se démultiplie en plusieurs entités. Ce paradoxe est illustré par une considération du narrateur d'Aya dans *les villes* :

« Je sais que lorsque je connaîtrai le Temple, je connaîtrai mon propre moi. Entre le Temple et le cœur, que d'allers et retours ! »<sup>470</sup>.

Le narrateur fait ici référence à plusieurs textes soufis, ayant déclaré que la Ka'ba renferme le cœur des hommes, et que, par conséquent, le cœur s'identifie au Temple<sup>471</sup>.

L'épisode de la Ka'ba est en ce sens révélateur : le personnage-pèlerin suit la foule (multiplicité) dans la prière commune et dans les étapes du pèlerinage. Il laisse emporter son identité au sein du flux humain, et, arrivé devant le carré sacré, symbole de l'unité divine, il s'aperçoit que « tous les

<sup>468</sup> A. Meddeb, *Aya dans les villes*, op. cit., p. 84.

<sup>469</sup> A. Meddeb, *Phantasia*, op. cit., p. 167.

<sup>470</sup> A. Meddeb, *Aya dans les villes*, op. cit., p. 82.

<sup>471</sup> À titre d'exemple, A. J. Wensinck et J. Jomier citent Muhammad bin al-Faḍl : « Je regarde avec étonnement ceux qui cherchent Son temple en ce monde ; pourquoi ne cherchent-ils pas à Le contempler dans leurs cœurs ? [...] S'il est de leur devoir de visiter une pierre qui n'est regardée qu'une fois par an, ils sont d'autant plus obligés de visiter le temple du cœur, où Il peut être vu ». Voir article « Ka'ba », in *Encyclopédie de l'Islam*, op. cit.

regards convergent » vers elle (la multiplicité se dirige vers l'unité). À ce stade, le personnage cite un vers de Râbi'a, puis une anecdote sur Ibn 'Arabî, ensuite Ḥallâdj, Ibn Sab'în et « la voix d'Aya ». Autrement dit, arrivé à contempler l'image qui représente l'Unité divine, son identité et ses pensées sont démultipliées et attirées vers des pôles multiples.

Dans *Phantasia*, une référence à Ibn Arabi parle de « la tension ontologique entre l'un et le multiple, entre la réalité du Vrai et les dix mille choses »<sup>472</sup>. Les deux pôles qui se créent ainsi voient d'un côté l'Unité représentée par Dieu et, de l'autre, la multiplicité des choses ; mais la pluralité conduit à l'Un, comme Meddeb le rappelle dans un autre texte :

« Ibn Arabi [...] ayant dit l'énigme d l'Invisible dans la pluralité des voies qui conduisent au divin, recommandant [...] d'être "de hylé pour qu'en eux prennent forme toutes les croyances" ; c'est lui aussi qui avait scandé en un de ses fameux poèmes :

*Mon cœur est capable de toutes les formes* »<sup>473</sup>.

L'auteur résume la pensée du poète andalou dans le même volume :

« Parmi les grands opposés qui articulent la pensée du soufi andalou, citons l'Un et le multiple [...], l'Un déposant des parts de lui-même dans la pluralité formelle que provoque la manifestation de l'Être dans le monde »<sup>474</sup>.

Dans un tel contexte, s'il est vrai que la pluralité est expression de l'Unité dans ce monde, l'auteur contemporain se plaît à jouer sur cette opposition entre un et multiple, deux contraires qui apparaissent comme deux parties de la même instance, deux pôles formant la même matière. De ce fait, la polygraphie et la polyphonie dans les textes meddebiens assument une grande importance. La raison de cela réside dans l'essence même de l'acte d'écriture :

« L'écriture entame une expérience qui divise. Par la force de ses interprétations, elle démultiplie le réel et le dissout dans la partialité de ses représentations »<sup>475</sup>.

La multiplicité dériverait donc d'une unité qui éclate en plusieurs morceaux, ou bien, plus précisément, de la fragmentation de cette unité en plusieurs parties.

<sup>472</sup> A. Meddeb, *Phantasia*, op. cit., p. 69.

<sup>473</sup> A. Meddeb et A. Le Pichon, « Argument. Le paradoxe des représentations du divin », in *Dédale. Le paradoxe des représentations du divin*, n. 1 et 2, automne 1995, Paris, Maisonneuve et Larose, p. 10.

<sup>474</sup> *Ibid.* p. 51.

<sup>475</sup> A. Meddeb, « Le palimpseste du bilingue. Ibn Arabi et Dante », in *Du bilinguisme*, Denoël, Rabat.

### 3.1 « La trace ne s'efface »: Imru' al-Ḳays

Quand on s'attarde à lire le récit de la vie d'Imru' al-Ḳays, ou plutôt ce que la légende nous a fait parvenir de sa vie, nous découvrons plusieurs passages intéressants pour comprendre le choix de traduction de Meddeb.

Imru' al-Ḳays<sup>476</sup> est un poète arabe de l'âge préislamique dont la mort doit remonter vers l'an 550 de notre ère. Les informations biographiques qui nous sont parvenues sur lui remontent à des textes du VIII<sup>e</sup> siècle qui ne citent que rarement leurs sources et qui se contredisent souvent, ce qui nous donne un portrait à la fois contradictoire et légendaire. Le nom du poète serait en réalité un surnom qui signifie « esclave de la divinité de Kays » et qui a perduré à côté de *Dhû l-ḳurûḥ* (« l'homme à la petite vérole ») et *al-Malik al-ḍillîl* (« le roi errant »). C'est d'ailleurs cette dernière définition que Meddeb retient pour appeler le poète, et on verra que ce n'est point par hasard.

Le désaccord entre les informateurs persiste aussi pour ce qui est de la généalogie d'Imru' al-Ḳays ; la version la plus courante relate qu'il était fils du dernier roi des Kinda et qu'il appartenait au clan des Banû Asad. Passionné de poésie érotique, il fut chassé par son père et mena une vie errante dans le désert, où il fut pourchassé par un serviteur du roi qui était chargé de le tuer. Après une réconciliation, il fut à nouveau banni et se mit à vagabonder dans le désert avec des compagnons de débauche et des esclaves chanteuses. Quand il sut que son clan s'était révolté contre son père et qu'il l'avait assassiné, le désir de vengeance occupa son esprit et il se mit à la tête d'une petite armée pour tuer les assassins du roi. Après quelques affrontements, ses alliés l'abandonnèrent et Imru' al-Ḳays recommença à errer en quête, cette fois-ci, de nouveaux alliés chez les tribus voisines et d'un refuge. Il séjourna à la cour de plusieurs princes, parmi lesquels le Ghassânide al-Hârith le boiteux et Justinien. À Constantinople il aurait été bien reçu, mais l'histoire veut que, sur le chemin du retour, l'empereur lui fit remettre un manteau empoisonné et les ulcères provoquèrent sa mort. (Ainsi fut-il sans doute puni pour avoir séduit une fille de la famille impériale). Bien que le récit de la vie du poète ait été probablement romancé, cela n'empêche que sa production poétique est l'une des plus connues dans les pays arabes. Les poèmes transmis sous son nom ont été recueillis vers la fin du VIII<sup>e</sup> siècle, et des recensions définitives ont été établies au IX<sup>e</sup> siècle.

<sup>476</sup> Les données biographiques sur le poète sont tirées de l'article de S. Boustany, « Imru' al-Kays b. Hudjr » in *Encyclopédie de l'Islam : nouvelle édition*, tome III, H-Iram, Paris, Maisonneuve et Larose, 1971, p. 1205.

Même si un doute s'impose à propos de l'authenticité des poèmes, la figure d'Imru' al-Ḳays reste celle d'un maître ingénieur, grand représentant de la *qasida*<sup>477</sup> classique et figure légendaire de poète errant.

Son *dîwân*<sup>478</sup> a été publié pour la première fois à Paris en 1837, par de Slane, et ensuite à Londres en 1870 (édition Ahlwardt). Des éditions plus soignées ont paru en Orient : on retient parmi celles-ci l'édition de Beyrouth de 1958 et celle de M. Abu al-Fadl Ibrahim (Le Caire, 1958, 2 éd. 1964).

Parmi les poèmes contenus dans ce recueil, c'est la *mu'allaka* qui a capté l'intérêt des orientalistes et des traducteurs. Les *mu'allakât*<sup>479</sup> sont des poèmes arabes recueillis dans plusieurs anthologies et constituent le patrimoine poétique et culturel des siècles avant l'Islam. L'étymologie du nom « *mu'allaka* » est incertaine, mais deux théories sont généralement retenues : la première explique que les Anciens auraient admiré ces pièces à un tel point qu'ils les auraient écrites en lettres dorées sur des morceaux d'étoffe et les auraient ensuite suspendues (علق) aux murs de la Ka'ba, qui était déjà un lieu de pèlerinage. La deuxième explication est que le mot vient de la même racine que le mot '*ilk* (اعلاق علق), c'est à dire "parure". Autrement dit, ces poèmes auraient été comparés à des colliers, des pendentifs, car leur beauté était semblable à celle des bijoux. Quoi qu'il en soit, plusieurs recueils ont été mis en place à partir de l'anthologie du transmetteur Ḥammâd dit « al-Râwiya » (milieu du VIII<sup>e</sup> siècle), le nombre des pièces et des auteurs variant selon le recueil. On retient en général sept poèmes, qui auraient été connus par Ibn Ḳutayba au IX<sup>e</sup> siècle, mais il n'y a que cinq auteurs qui figurent dans toutes les anthologies et toutes les listes : il s'agit d'Imru' al-Ḳays, Ṭarafa, Zuhayr, Labîd et 'Amr. Nous ne nous attarderons pas sur les problèmes d'authenticité posés par des poèmes si anciens, mais il est important de souligner que même les grands transmetteurs ont été accusés d'avoir inventé ces œuvres ou de les transmettre apocryphes ; dans les années 1920, le grand intellectuel égyptien Ṭāhâ Ḥusayn a suscité un débat important en mettant en doute l'authenticité des *Mu'allakât*. Ici, nous nous bornerons à signaler que le problème s'est posé et que les orientalistes d'aujourd'hui penchent pour une position moyenne : tout en étant vrai que les *mu'allakât* contiennent des éléments dont l'authenticité ne peut pas être reconnue, elles constituent l'exemple le plus fiable d'expression poétique à l'époque de la *Djâhiliyya*, et peuvent être considérées comme les parangons de l'expression littéraire de l'âge préislamique.

<sup>477</sup> Nous parlerons par la suite de la Ḳasida, dans les détails. Il suffit ici de rappeler que ce mot correspond à la forme classique du poème arabe, dont Imru' al-Ḳays fut l'un des maîtres.

<sup>478</sup> Dans le monde arabe et persan, on désigne par « *diwân* » le recueil poétique d'un poète.

<sup>479</sup> Nous nous appuyons sur l'article de G. Lecomte, « al-Mu'allakat », in *Encyclopédie de l'Islam : nouvelle édition*, tome III, Paris, Maisonneuve et Larose, 1971, p. 256.

Or quelles sont les caractéristiques de ces poèmes ?

Conçus pour être récités au milieu d'un auditoire, ils se présentent sous la forme de *kaşîda*<sup>480</sup> (du mot قصد, intention, destination, but). Il s'agit d'odes visant à faire l'éloge d'une tribu, et par la suite, d'une famille ou d'une personnalité, avec une longueur toujours supérieure à sept vers mais variable. Chaque vers (بيت) a un final monorime et constitue une unité respiratoire et de sens. Il est donc rare, voire impossible, de trouver des enjambements dans cette poésie d'époque classique, ce qui est logique, compte tenu de son caractère oral. Il fallait, en effet, que le poète ou le rhapsode déclame chaque vers sans marquer de pause, ce qui permettait à l'auditoire de reconnaître les unités rythmiques et thématiques de la *kaşîda*. La rime servait à ce même but de compréhension par le public et de mémorisation, pour laquelle le rythme était fondamental.

Meddeb doit beaucoup à ce poète fils d'un roi. D'abord, le récit, bien que légendaire, de la vie du poète bédouin met en évidence son caractère errant. En raison de son amour démesuré pour les femmes et pour la poésie, trait qui revient dans le caractère des personnages de Meddeb, il est banni de son clan et mène une vie vagabonde dans le désert. La correspondance entre ce poète et les personnages de *Talismano* et *Phantasia* est encore une fois évidente : ils sont caractérisés par l'errance ainsi qu'ils sont hantés par l'image du désert. La mise en parallèle continue si nous pensons que les poètes des *Mu'allaqat* parlent sans pudeur de jouissance du corps et d'aventures avec les femmes rencontrées lors de leurs haltes dans le désert. En dernier lieu, certaines images naturelles ou considérations sur la trace sont reprises par Meddeb dans son œuvre. Il nous semble donc important de proposer en annexe le texte de la *Mu'allaka* d'Imru'al-Ķays, pour voir ensuite quelle est la différence entre le texte original (traduction érudite de Larcher) et son interprétation poétique (traduction de Meddeb).

La *kaşîda* de quatre-vingt-dix vers est une sorte de poème « idéal », d'abord à cause de sa longueur, qui réunit les variations de cinq versions différents, et ensuite parce qu'elle présente tous les archétypes de la poésie du désert. Le poème s'ouvre sur l'image du poète qui pleure sur les restes d'un campement, début classique de tout *nasîb*. Cette partie contient une exhortation des amis du poète à ne pas se laisser aller dans son chagrin, suivie par le souvenir des beaux jours d'amour passés dans les bras des femmes rencontrées. L'anaphore des expressions « le jour où », « un jour » contribue à donner l'idée d'une répétition dans le temps

<sup>480</sup> Voir l'article de R. Russell, « Kaşîda », in *Encyclopédie de l'Islam : nouvelle édition*, tome III, Paris, Maisonneuve et Larose, 1971, p. 256.

des exploits amoureux, d'une réitération. Les expériences amoureuses sont aussi alternées à des disputes des amants et à la description de leurs entrevues. Suit une invocation à la nuit qui introduit la partie du voyage du poète (*raḥîl*) ; la fin du poème évoque un portrait du cheval, scène de chasse et un orage. Si cette *kaṣîda* ne respecte pas tout à fait la division conventionnelle en trois parties, elle offre néanmoins un portrait type de la femme aimée par les poètes de la *ḍjâhiliyya* : teint blanc, poitrine ferme, visage long, cou de gazelle garni de bijoux, chevelure longue et noire, comparée aux grappes de dattes, jambes et taille fines, doigts délicats, peau qui sent le musc.

La partie consacrée au *raḥîl* annonce la description du cheval grâce à la musicalité des vers possédant un rythme qui donne l'impression, en langue arabe, du bruit de la chevauchée. La traduction rend bien cet exploit poétique grâce à l'allitération de la lettre « f » et du suffixe «-ant » au vers 62.

Les deux versions présentées en annexe puisent dans le même poème mais avec des variantes. La leçon utilisée par Meddeb pour sa traduction est différente de celle de Larcher. Certains vers que nous retrouvons dans la traduction de Larcher (vers 3, 7, 8, 11, 15, 17, 21, 22, 29, 57 à 60, 84) n'apparaissent pas chez Meddeb, d'autres vers changent de place dans la progression du récit (par exemple, les deux vers 86 et 87 dans Larcher sont inversés dans Meddeb).

D'un point de vue formel, les deux traductions sont différentes : tout en préservant les particularités lexicales du poème (les noms des plantes et des arbres, des attelages, des animaux du désert, les noms des oasis et des régions désertiques), Meddeb propose un poème de lecture moins complexe, plus compréhensible à un lecteur moderne. Les signes de ponctuation sont réduits à l'essentiel, et aucun point n'apparaît, même pas à la fin du poème. Il est probable que Meddeb opère ce choix pour donner une idée stylistique de la continuité qui s'établit entre le poème ancien et son texte, l'absence de point indiquant que le poème n'est pas vraiment fini, mais qu'il va continuer dans le chapitre suivant.

Le poète ancien exploite des thèmes qui reviennent constamment dans l'œuvre de Meddeb : le désert, l'errance, la vie de jouissance (car Imru' al-Ḳays dit avoir associé le nom des lieux à celui des femmes), et la poétique de la trace. Cette dernière retient notre attention : la trace est ce qui reste d'un passé destiné à l'effacement, c'est un élément enveloppé par l'absence. Or,

Meddeb nous dit dans *L'exil occidental* que le poème naît à partir de ce qui n'est plus<sup>481</sup>, de la même façon que le poète errant du désert construit son discours poétique à partir de l'observation des ruines d'un campement. La relation s'établissant donc entre les deux poétiques de la trace, qui bâtissent la structure poétique à partir de ce qui semble effacé par le temps.

---

<sup>481</sup> A. Meddeb, *L'exil occidental*, Paris, Albin Michel, 2005, p. 22.

### 3.2 La cicatrice d'Ibn 'Arabî<sup>482</sup>

Ibn 'Arabî est un auteur très présent dans le texte meddebien ; dans un passage de *Phantasia*, par exemple, la figure paternelle est remplacée par celle du *shaykh* soufi, et, plus en général, « le théosophe andalou intervient à toutes les étapes de l'itinéraire »<sup>483</sup> du roman. Evoqué souvent par le narrateur, qui dit « navigue[r] » en cet auteur médiéval, il est donc nommé explicitement et aussi présent implicitement dans les choix de création littéraire opérés par Meddeb. Confronté à l'œuvre de l'auteur tunisien, le lecteur a l'impression que la pensée d'Ibn 'Arabî est tellement présente à l'esprit du narrateur et du poète qu'elle crée une vraie blessure. Cette blessure, métaphore d'une rencontre ayant marqué en profondeur la conscience, s'est cicatrisée, mais elle est restée quelque part et a laissé une trace à vif sur la peau du malade. Or, Meddeb semble être atteint par cette cicatrice qui ne peut pas être effacée et qui fait désormais partie de son identité.

Le texte d'Ibn 'Arabî qui est le plus présent dans son œuvre est le *Tardjumân al-ashwâk*, *L'interprète des désirs*<sup>484</sup>, un recueil de poèmes écrit entre 1201 et 1213 de notre ère (598 à 610 après l'Hégire), où le grand mystique affronte le thème de l'amour, sous la forme d'amour divin aussi bien que d'amour humain. L'auteur du *Tardjumân* a choisi le vers arabe classique, et il a accompli un savant mélange de la science de la Révélation coranique, des traits de la culture bédouine et de celle andalouse. Les soixante et un poèmes d'amour du recueil ont été écrits pour la femme aimée, Nidham bint Makin al-Din, mais ils semblent contenir tous une signification allégorique. Les préfaces au recueil ne donnent pas le même avis là-dessus, mais A. Ateş, qui signe l'article sur Ibn 'Arabî dans l'*Encyclopédie de l'Islam*<sup>485</sup>, tranche en disant que les poèmes du recueil appartiennent probablement à deux groupes différents : ceux écrits en 1201-1202 pour Nidham, avec la première préface, et ceux écrits ensuite, vers l'an 1213, auxquels fait référence la deuxième préface de l'auteur.

Le recueil d'Ibn 'Arabî comprend donc soixante et un *ghazals*, comme l'auteur l'explique dans son prologue :

<sup>482</sup> Le nom correct du *shaykh* est en réalité Ibn al-'Arabî, avec l'article, mais nous choisissons ici de le nommer toujours sans article, comme c'est le cas dans l'*Encyclopédie de l'Islam* et chez Meddeb, pour le distinguer d'un homonyme qui vécut avant lui et qui fut lui aussi un savant originaire d'Espagne.

<sup>483</sup> N. Jegham, « La référence arabe dans l'écriture en français. Ibn Arabi dans l'écriture de Meddeb », in *Regards sur la francophonie*, Rennes, PUR, 1996, p. 240.

<sup>484</sup> ابن العربي، ترجمان الاشواق، بيروت، دار صادر، 1966.

<sup>485</sup> A. Ateş, « Ibn Al-'Arabi, Muḥyi'l-Dîn Abu 'Abd Allâh Muḥammad b. 'Alî b. Muḥammad b. Al-'Arabî al Ḥâtimî al-Ṭâ'î », in *Encyclopaedia of Islam*, III, H-IRAM, Leiden, Brill, 1986.

« Je l'ai prise [Nidham] comme modèle pour la confection de cet ouvrage composé de poésies courtoises (*nasîb*) incomparables dans le meilleur genre amoureux et présentées sous forme de couplets élégants de style galant [*ghazal*] ». <sup>486</sup>

Comme il se plaît à préciser, l'auteur a choisi, pour parler d'amour, le genre poétique amoureux par excellence, genre qui est né de la poésie bédouine de la *djâhiliyya* et qui s'est développé par la suite en isolant le prologue amoureux, *nasîb*, du reste.

Abdelwahab Meddeb, quant à lui, présente un recueil dont le titre, *Tombeau d'Ibn Arabi*, met d'emblée en évidence la relation avec la maître soufi. Najeh Jegham dit à ce propos que, dans ce recueil,

« cette rencontre des écritures se manifeste de la manière la plus cruciale, entre traduction et création, dans l'expansion que procure le désir d'émulation » <sup>487</sup>.

Le lien entre les deux textes en effet tellement fort qu' « il est possible de lire le texte ancien à travers le moderne » <sup>488</sup> : il s'agit précisément de notre but dans cette partie de notre travail.

Meddeb propose un recueil sans prologue, mais avec un texte très bref qu'il place en guise de postface. Dans cette dernière strophe non numérotée, il explique en quelle occasion le recueil a pris forme, en quels lieux et par quels sentiments. De plus, il explicite le nom de la femme qui a inspiré ces poèmes et il célèbre son maître inspirateur, Ibn 'Arabî, en lui rendant hommage. Le premier mot du titre, « tombeau », renvoie à la tradition de l'hommage funéraire, mais, nous le verrons, le texte fait en réalité revivre une tradition poétique très lointaine. La préoccupation de Meddeb est en effet de définir le mouvement et l'organisation du texte poétique, car, à travers la progression des stances numérotées, l'univers désolé de « terres à l'abandon » laisse la place, par la suite, à la description d'un amour et à l'expérience de la séparation de l'être aimé. Comme le remarque Anne Roche <sup>489</sup>, le recueil est soumis à un « double mouvement », à une « tension polaire » qui « anime[nt] le texte poétique ». Pour comprendre cela, il est nécessaire d'avoir recours à un article que Meddeb publie en 1986 sur Ibn 'Arabî et Jean de la Croix <sup>490</sup>. Dans ce texte théorique, Meddeb « pose le problème de l'irreprésentable » <sup>491</sup>, c'est-à-dire la description de ce qu'il définit « Tout-Autre ». Les deux auteurs considérés dans l'article représentent ce paradoxe, Ibn 'Arabî pour la civilisation orientale et

<sup>486</sup> Ibn Arabi, *L'interprète des désirs*, traduction et notes de Maurice Gloton, avant-propos de Pierre Lory, Paris, Albin Michel, p. 50.

<sup>487</sup> N. Jegham, « La référence arabe dans l'écriture en français. Ibn Arabi dans l'écriture de Meddeb », op. cit., p. 240.

<sup>488</sup> *Ibid.*

<sup>489</sup> Anne Roche, « Abdelwahab Meddeb. Tombeau d'Ibn Arabi. Notes de lecture », in *Revue d'études palestiniennes*, n. 27, printemps 1988.

<sup>490</sup> A. Meddeb, « L'image et l'invisible », in *Pleine Marge*, n. 4, décembre 1986, Paris, Le temps qu'il fait.

<sup>491</sup> Anne Roche, « Abdelwahab Meddeb. Tombeau d'Ibn Arabi. Notes de lecture », op. cit.

Jean de la Croix pour l'Occident, car ils adoptent tous les deux une relation particulière avec l'image, opposée à celle pratiquée par la société. Le résultat de cette pratique de la différence est une « oscillation » entre la figure représentée comme un être humain et l'abstraction de cette dernière ; il s'agit d'un mouvement entre deux pôles opposés, celui de l'image qui se concrétise et celui de la transcendance. Les textes poétiques de Meddeb et d'Ibn 'Arabî sont traversés par ce double centre d'intérêt, par cette présence qui est à la fois « image » et « invisible », comme le titre de l'article le suggère.

Or, il est intéressant de voir que les deux poètes ont les mêmes propos, car ils suivent le même schéma dans leur paratexte : en effet, le prologue d'Ibn 'Arabî raconte les circonstances dans lesquelles l'auteur s'est trouvé à écrire, son objectif, la situation qui l'a amené à parler d'amour, c'est-à-dire la rencontre avec la femme aimée. Ibn 'Arabî fait aussi l'éloge de son *shaykh* spirituel qui représente sa référence dans la connaissance de l'amour divin et en matière de bonnes manières et de générosité. Autrement dit, de la même façon que le maître soufi place son recueil sous l'égide de son maître spirituel, tout en consacrant la femme aimée dans ses poèmes, Meddeb place son recueil sous l'autorité d'Ibn 'Arabî, tout en parlant d'Aya, la femme aimée. Le poète tunisien reprend et réactualise donc le poète médiéval, nous l'avons vu, son organisation du texte, ses propos et ses modalités.

Nous nous concentrerons maintenant sur les contenus des stances, pour voir si même l'écriture, la mise en acte a suivi la logique du modèle.

Le texte I, qui introduit le recueil de Meddeb, s'ouvre comme un vrai *nasîb* classique : tout en ayant choisi le vers libre, une sorte de prose rythmée, le sujet est celui d'une ouverture de poème traditionnel, car le poète marque une halte pour pleurer sur les ruines, traces d'un campement qui n'est plus. Si nous confrontons attentivement ce texte avec le prologue du *Tarjuman* (page 52), une évidence apparaît, à savoir que Meddeb réélabore le poème d'Ibn 'Arabî : certaines parties sont condensées, certains passages sont effacés ou changent de place dans la séquence, mais le texte du maître soufi apparaît en filigrane. Si Meddeb parle en effet de « ruines » au début de sa première stance, le poème d'Ibn 'Arabî aussi contient le même mot au vers 1. De même, Meddeb dit que « les nuages versent leurs pleurs », alors que chez Ibn 'Arabî, au vers 5, « les nuages,/ si je parle, se mettent à pleurer ». Dans les deux textes il est ensuite question de « fleurs », d'« éclairs », de « tonnerre ». Au vers 7, le poète soufi parle de « pleines lunes/ [...] qui se couchent/ ou des soleils/ [...] qui se dressent », et ce vers correspond à l'expression meddebienne « que de lunes jetées dans le puits, que de soleils sortis de l'oubli », où l'image des lunes dans le puits serait donc synonyme

d'une lune qui se couche, de la même façon que le soleil sort de l'oubli quand il se lève, à l'aube. La mise en parallèle continue ensuite à travers le verbe « j'appelle », expression qui revient dans les deux textes à un moment clou, car elle marque une sorte de césure stylistique. Avant ce verbe, le rythme est plus lent et moins cadencé ; à partir de « j'appelle », le poème d'Ibn 'Arabî devient une sorte de mélodie rythmée par les anaphores, et le texte de Meddeb s'intensifie en dessinant un tableau plus dynamique et moins contemplatif. Si les « vents » et le « sud » apparaissent par la suite dans les deux poèmes, l'expression « des montagnes ou des collines » se transforme chez Meddeb en « les monts et les collines », ainsi que « un chemin » chez Ibn 'Arabî se change presque imperceptiblement en « en chemin ». Ensuite, « les noires chamelles » de Meddeb prennent la place d'« une monture » du maître soufi, et tout de suite après les « jardins » et les « femmes » surgissent avec des variantes : en effet, si chez Meddeb ces deux mots sont employés dans un discours construit par des phrases séparées par asyndète, chez Ibn 'Arabî ils apparaissent dans des vers elliptiques du verbe, où seule une énumération de substantifs se met en place. Deux derniers éléments sont à nouveau liés : les « lumières qui apparaissent » chez Ibn 'Arabî deviennent la « lumière qui apparaît » chez Meddeb, et le cœur dont il est question chez les deux doit être pris en considération dans son essence intérieure (le mot « dedans » est utilisé chez Meddeb alors que « l'intérieur » figure chez Ibn 'Arabî). Ce dernier mot assume de l'importance puisque, dans la mystique soufie, l'opposition *zâhir-bâtin* (c'est à dire dedans-dehors) sert au mystique pour atteindre différents degrés d'interprétation et de compréhension de l'essence divine.<sup>492</sup>

Nous nous concentrerons maintenant sur la strophe meddebienne III qui correspond, comme nous le démontrerons, au deuxième poème du recueil du *Tarjuman*.

Ibn 'Arabî nous propose un poème qui parle d'une jeune fille et de son rapport avec Dieu. À travers l'utilisation de lieux communs de la poésie mystique, qui a recours aux symboles chrétiens, juifs et mythologiques pour dresser un portrait de la spiritualité soufie, le poète nous décrit une jeune fille définie « prêtresse sans ornements ». Le poème chante l'amour pour une fille semblable aux prophètes, il en raconte le départ et l'état d'esprit qui en dérive. Cependant, la fille semble aussi être une personnification de la sagesse divine, qui se trouve ainsi déguisée en femme à la beauté resplendissante. Si cette deuxième signification est juste, nous pouvons alors considérer que le poème se réfère en réalité à l'âme, à la quête de spiritualité et de perfection qui ne peut exister qu'en Dieu.

<sup>492</sup> I. Poonawala explique que *al-zâhir* et *al-bâtin* sont deux termes arabes théologiques et philosophiques, opposés l'un à l'autre, où le premier est lié à une « signification extérieure, exotérique, apparente, manifeste », alors que le deuxième fait référence à une « signification interne, ésotérique, cachée ». I. Poonawala, « *al-zâhir wa al-bâtin* » in *Encyclopaedia of Islam*, XI, V-Z, Leiden, Brill, 2001, p. 389.

Meddeb produit un texte plus court, toujours avec la différence formelle de l'élimination des vers et des strophes. Le texte meddebien apparaît plus compliqué en raison de son rythme qui n'est scandé que par des virgules, comme s'il s'agissait d'un seul discours ample et ininterrompu. L'asyndète omniprésente n'empêche pas le poète de changer plusieurs fois de sujet à ses phrases, en observant un mouvement croissant qui commence avec la troisième personne du singulier pour arriver au « je » final. Les thèmes d'Ibn 'Arabî sont repris en une synthèse qui déconstruit le discours jusqu'à dire le contraire du maître soufi. En effet, les deux textes commencent par une séparation, un départ, et par la présence de paons, oiseaux qui symbolisent la beauté et l'« esprit gracieux ».<sup>493</sup> Les éléments chers au soufisme apparaissent toujours : par exemple, il est question du trône, qui rappelle la légende de Bilkîs et Salomon et qui symbolise la royauté et l'accès aux mystères divins (Salomon était, d'après la légende coranique, le roi des djinns et parlait une langue exotérique inconnue aux hommes). Le « sol/ diaphane et cristallin » d'Ibn 'Arabî devient chez Meddeb « un parterre de cristal », le soleil, les jambes, la loi, la femme-prophète sont également présents. Après cette digression sur les attributs de la femme et sur ses effets sur les gens, les deux poèmes reviennent à la situation de départ, la séparation qui demande au poète d'être patient et qui lui fait conserver le souvenir de la beauté de l'aimée. Mais la fin du texte qui décrit la femme n'est pas la même : si chez Meddeb il s'agit d'un « ange », Ibn 'Arabî dit :

« Et elle d'acquiescer.  
Dieux nous préserve de ses méfaits !  
Que le Roi victorieux  
Eloigne Iblis le séducteur »<sup>494</sup>.

Au premier abord, nous pourrions penser que les deux fins de poème sont discordantes, antithétiques, car dans l'un il est question d'une entité angélique et dans l'autre du diable. Mais si nous regardons de plus près, les deux auteurs dialoguent subtilement entre eux, en suggérant une chose et son contraire : en effet, s'il est vrai que le poète soufi demande à Dieu d'éloigner le démon, il est vrai aussi qu'il demandait au vers 12 un soulagement qu'il a obtenu, en arrivant donc à un état de grâce pareil à celui des anges. De même, chez Meddeb, l'ange provoque un frisson, et il se pourrait donc qu'il soit séducteur, qu'il ait un côté obscur ou terrifiant.

Pour résumer, nous pourrions affirmer que les deux poètes mettent en place deux textes qui se ressemblent par leurs contenus mais qui diffèrent par leur forme. Les thèmes soufi, dont la lecture se fait au deuxième degré chez Ibn 'Arabî, sont réutilisés par Meddeb en un contexte plus douteux,

<sup>493</sup> D'après le commentaire de Maurice Gloton.

<sup>494</sup> Vers 13.

plus flou. Il est en tout cas indéniable qu'une forte correspondance existe entre les deux textes, à la fois dans les mots employés et dans leur succession dans le discours, dans leur association et dans les références culturelles qu'ils évoquent.

Le texte V du *Tombeau d'Ibn Arabi* présente lui aussi des ressemblances avec un poème du *Tarjuman*, le numéro IV. Dans le poème soufi, il est question d'une femme, Salma, qui représenterait un état spirituel, et du poète qui se sent impuissant vis-à-vis d'une telle beauté. Le poète se considère comme un « exilé » et un « esclave de l'amour », et il se trouve à devoir donner le salut à Salma. Après lui avoir adressé la parole, le sourire de la femme provoque un bouleversement dans son esprit. Le poème se termine sur une question que la femme aimée pose à son « amant éperdu », à savoir s'il ne lui suffit pas de la contempler. Tout en utilisant un lexique et des thématiques proches de l'amour courtois, ce poème peut toutefois se lire en clé mystique, à la fois grâce à certains mots au sens ambigu et à des images qui suggèrent la recherche divine. Par exemple, la métaphore filée de l'amant égaré, exilé, qui cherche une femme fait référence à la recherche incessante de Dieu et de Sa grâce de la part du disciple soufi<sup>495</sup>.

Le texte de Meddeb est en tout semblable à celui d'Ibn 'Arabî. D'abord, il parle aussi d'une femme qui « descend », verbe fort qui dénote non seulement l'arrivée de la femme près du poète mais aussi son mouvement du haut vers le bas. Or, cette caractéristique de la femme placée plus haut que son interlocuteur, qui descend vers lui parce qu'il ne peut s'élever jusqu'à elle, est un trait de la mystique soufi. Salma représenterait donc chez Ibn 'Arabî les « réalités divines » conférant l'ascension, elle serait la personnification de la Grâce, s'il est vrai que la racine de son nom (en arabe, S, L, M) signifie paix, salut, sécurité. En ce sens, Meddeb ne nomme pas la femme dans son poème, et nous pouvons établir l'hypothèse que c'est à cause de la langue d'écriture choisie : en effet, s'il avait mis au centre de son texte français un nom arabe, le poème n'aurait pas eu une plus grande force, il n'aurait pas été plus percutant, et le sens du mot « Salma » qu'Ibn 'Arabî utilise n'aurait pas été reproduit.

La beauté de la femme est une autre caractéristique commune aux deux poèmes, car elle est « l'élégante » pour Meddeb et elle est comparée aux « belles statues de marbre » chez Ibn 'Arabî. Ensuite, l'expression qui décrit la nuit, en comparaison avec une femme qui fait tomber les voiles, est reprise de façon presque identique, car Ibn 'Arabî écrit au vers 3 :

---

<sup>495</sup> Le poète ne dit pas explicitement qu'il était à la recherche de Salma, mais la première partie du poème peut nous faire imaginer que c'est le cas. En effet, comme le remarque M. Gloton dans son commentaire, c'est la personne qui arrive, c'est-à-dire la femme, qui est saluée et non inversement, alors que la bienséance voudrait que la personne qui arrive soit la première à saluer. Cela signifie donc que le poète est en état de demandeur, c'est lui qui recherche, qui va vers la femme et non pas l'inverse.

« La nuit ayant laissé tomber ses voiles ».

Et Meddeb dit :

« la nuit lâche ses voiles noirs ».

Vient ensuite la description du désir, et ce mot est présent dans les deux textes en association avec l'idée de capture et de captivité. En effet, si chez le maître soufi le poète est comme encerclé :

« Les ardents désirs le cernent et le gardent »,

chez Meddeb le poète est

« captif dans l'enceinte de ton désir ».

La rencontre avec la femme aimée continue par un geste de cette dernière : dans le texte ancien, elle sourit en montrant ses dents resplendissantes, alors que dans le texte contemporain elle montre ses bras nus. En tout cas, dans les deux situations le verbe « montrer » est employé. La réaction que ce geste provoque est similaire :

« Et un furtif éclair jaillit

Sans que je connusse, parmi les deux,

Celui qui fendit les nuits profondes » (Ibn 'Arabî).

« l'éclair fissure le plus profond de la nuit » (Meddeb).

Si le passage de Meddeb est plus court et change la place à certains mots en donnant un sens un peu différent à sa phrase, il n'en reste pas moins qu'il emploie les mêmes mots qu'Ibn 'Arabî.

En dernier lieu, vient la même interrogation de la part de l'aimée qui clôture les deux poèmes, à savoir si sa contemplation ne suffit-elle pas au poète. Salma se demande en effet :

« ne lui suffit-il pas

Que je sois en son cœur,

Qu'il me contemple à chaque instant ?

Oui, ne lui suffit-il pas ? »

Et la femme dans le poème de Meddeb, dit, elle aussi :

« ne suis-je pas l'icône, qui ne déserte point son cœur, ne lui suffit-il pas de me contempler, en tout lieu, à toute heure ? ».

La forme interrogative est respectée, la phrase « ne lui suffit-il pas » est reprise dans sa totalité par Meddeb, même s'il ne la répète pas deux fois, comme c'est le cas pour Ibn 'Arabî. La présence de l'essence féminine dans le cœur du poète est un autre élément appartenant aux deux textes, ainsi que sa contemplation effectuée par le poète.

La stance VI de Meddeb est calquée, elle aussi, sur le poème V d'Ibn 'Arabî, *Désir insatisfait*. Les deux textes s'ouvrent en effet par l'évocation du désir, qui est à son apogée car il est question de « nœud du désir » chez Meddeb et de « désir ardent » chez l'auteur soufi. A cause de ce désir, le poète, impuissant, se sent perdu comme un homme errant. Meddeb opère une synthèse du vers suivant du maître soufi :

« Et ma résignation parcourt la plaine  
Alors je me trouve entre le plateau de Najd  
Et la basse et torride Tihama »

Il dit en effet :

« vagabond, de désert en désert, je vais ».

Comme nous le voyons, la périphrase du poème mystique se trouve condensée dans le mot « désert », et deux pôles géographiques sont présents dans les deux cas. Le mouvement du poète andalou entre un plateau (élevé) et une dépression souligne un déplacement vertical, du haut vers le bas et vice-versa, ce qui explique la condition du soufi qui se trouve dans une situation intermédiaire. En effet, le mystique recherche le désir (de Dieu) mais il doit aussi atteindre la patience (*ṣabr*), les deux choses étant opposées l'une à l'autre. Comme l'explique Gloton :

« La patience et le désir sont deux dispositions incapables de se réunir [dans un même temps], à l'exemple du haut et du bas qui ne peuvent se trouver rassemblés [dans le même endroit] »<sup>496</sup>.

De même, chez Meddeb nous retrouvons le déplacement d'un lieu à l'autre, la présence de deux pôles dans un mouvement horizontal :

<sup>496</sup> Ibn Arabî, *L'interprète des désirs*, op. cit., p. 90.

« de désert en désert, je vais d'un extrême à l'autre contraire ».

Ibn 'Arabî aussi utilise l'expression « deux contraires » au vers 2, ce qui nous confirme que la condition du poète est celle d'une grande hésitation, entre deux états. Si cela reconduit à l'interprétation de la condition du mystique chez Ibn 'Arabî, dont nous avons parlé, cette condition intermédiaire chez Meddeb relève plutôt de sa poétique de « l'entre-deux » :

« L'aller et retour s'acquiert comme condition intermédiaire qui gouverne l'intervalle, l'entre-deux, assurant la survie »<sup>497</sup>.

Il est intéressant de voir que Meddeb utilise les mots qui dénotent le déplacement en association avec la définition d'entre-deux, c'est-à-dire la « condition intermédiaire » et l'« intervalle ». Cela confirme que la stance VI du *Tombeau* rappelle l'entre-deux dans le passage cité.

Après avoir décrit l'état d'affliction dans lequel se trouve le poète à cause de deux sentiments contrastants, le poème akbarien V continue, dans le vers central, par une question :

« Comment faut-il agir ? »<sup>498</sup>.

Au même endroit, c'est-à-dire dans la partie centrale, le texte meddebien fait figurer entre deux phrases l'expression « que faire ».

Le poète se trouve donc égaré, vagabond, en une condition qui attire le blâme, au point d'en arriver à demander de l'aide. L'invocation akbarienne « conduis-moi doucement » est alors répétée chez Meddeb par l'expression « montre la voie ». Mais tout en demandant d'être aidé, le poète sait que sa condition pourrait attirer sur lui des reproches, c'est pourquoi il dit :

« Par ton reproche, ne m'effraie point ! » (Ibn 'Arabî).

« ne me sature pas de reproches » (Meddeb).

Nous ne nous attarderons pas ici sur la signification mystique du blâme et de la figure du censeur, mais nous remarquerons toutefois que Meddeb met en place une correspondance cachée sur un jeu de mots. En effet, le poème d'Ibn 'Arabî fait référence, dans le passage sur le blâme, à l'amant

<sup>497</sup> A. Meddeb, *L'exil occidental*, Paris, Albin Michel, 2005, p. 76-77.

<sup>498</sup> Vers 3.

reprochant à l'aimé de s'être attaché au monde ('*alam*) « pour lequel il éprouve le besoin de se censurer »<sup>499</sup>. Or, cette dynamique du couple aimant-aimé est très fréquente dans la poésie soufi, qui désigne le mystique à la recherche de l'essence divine comme un amant qui cherche sa bien aimée. Dieu prend dans cette comparaison le lieu de la femme, et il est appelé « l'aimé ». Qui plus est, dans la poésie persane médiévale, l'objet de l'attention amoureuse est appelé *dûst*, ami, ou '*ashék*, l'aimé. Mais comme la langue persane ne possède pas de marques pour distinguer les mots féminins des mots masculins, le mot « aimé », ou « ami », peut être traduit, dans les poèmes mystiques, aussi bien au féminin qu'au masculin (en référence à Dieu). S'inscrivant dans cette tradition soufi, il n'est donc pas étonnant qu'Ibn 'Arabî parle d' « aimé » au masculin. Meddeb parle en revanche de l'objet de son désir en s'adressant à lui à la deuxième personne :

« toi qui m'aimantes ».

Cette expression contient le verbe « aimer », synonyme d'attirer vers soi comme par une force magnétique, et ce verbe joue en sonorité avec les mots « amant » et « aimé » de la traduction française du poème akbarien.

Ensuite, dans les deux textes deux éléments « s'élèvent » : il s'agit de « profonds soupirs » chez Ibn 'Arabî et de « flammes » chez Meddeb. Le poète réagit en pleurant :

« Des pleurs abondants  
Sur mes joues se répandent » (Ibn 'Arabî) ;  
« les pleurs sur les joues creusent » (Meddeb).

La fin des deux poèmes est un peu plus obscure : la conclusion semble être différente, car Meddeb utilise des termes connotés négativement (exilé, mal, vide, rien, obscur,) alors qu'Ibn 'Arabî parle d'extinction et de paix, mots positifs car liés, dans la mystique, à la connaissance de Dieu et au fait que le disciple atteint un degré très haut de connaissance divine. Il est toutefois possible que, par les images de « l'exilé », du « labyrinthe vide » et du « roulis du rien » Meddeb cherche aussi à exprimer une condition positive de l'esprit qui s'est vidé de son revêtement superficiel.

La stance meddebienne numéro VII correspond aussi au poème d'Ibn 'Arabî qui suit ce dernier. Dans ce cas, il est question d'un couple de mots qui occupent tout le premier vers : « résignation et patience » pour le *shaykh*, « nuit » et « deuil » pour Meddeb. L'action de ces éléments est la même : ils « demeurent/dans les tréfonds du cœur » et habitent « au fin fond du cœur », avec la seule

<sup>499</sup> D'après le commentaire de M. Gloton, op. cit.

différence que chez Meddeb le deuil uniquement est sujet du verbe. Ensuite, le « je les questionnais » d'Ibn 'Arabî devient « je leur ai dit », et les « caravaniers » deviennent chez Meddeb « ceux qui sont partis ». La réponse obtenue par le poète est la même, à quelques mots près :

« Leur repos est là où absinthe et muscade

Exhalent leur parfum » (Ibn 'Arabî).

« ils ont élu séjour, là où fleurent les effluves de l'infini » (Meddeb).

Les textes se poursuivent par l'image du poète s'adressant au vent :

« Va donc les rejoindre

Dans l'ombre du bosquet touffu,

Car là est leur intime demeure.

Transmets-leur un salut de paix

De la part d'un frère attristé

Dont le cœur est tant chagriné

De la séparation de ses proches »<sup>500</sup>.

Voici ce que dit Meddeb :

« va les rejoindre là où ils reposent, à l'ombre de l'arbre, [...], apporte-leur la pensée d'un inconsolé, portant la guenille de la séparation ».

Comme nous le voyons, le texte meddebien reprend tous les éléments du maître soufi : le poète demande en effet au vent de rejoindre les éléments qui se sont séparés de lui, et qui habitent maintenant dans une forêt (l'arbre, au singulier, pouvant bien représenter un ensemble). Le poète veut que le vent transmette son message de souffrance, car Ibn 'Arabî parle de « frère attristé » et de « cœur chagriné », alors que Meddeb évoque un homme « inconsolé », et dans les deux cas cette tristesse est provoquée par la séparation.

Dans le poème VII, Ibn 'Arabî raconte un épisode vécu lors d'un pèlerinage à la Mecque, c'est-à-dire la rencontre avec des entités angéliques qu'il appelle « femmes avenantes »<sup>501</sup> :

« Je venais de baiser la Pierre Noire

<sup>500</sup> Ibn Arabi, p. 94, vers 3 et 4.

<sup>501</sup> "awânis" dans le texte.

Quand d'avenantes femmes vers moi se pressèrent »<sup>502</sup>.

Meddeb aussi met en place cette même rencontre, mais il élimine la référence aux lieux saints de l'Islam, en commençant son récit *in medias res*, par la conjonction « et » :

« Et je fus bousculé par des dames, venues de loin visiter les lieux »<sup>503</sup>.

Suit un geste des pieuses, qui se voilent et se dévoilent dans le poème d'Ibn 'Arabî, leur beauté resplendissant comme s'il s'agissait de soleils. Chez Meddeb le mot « soleil » apparaît aussi, mais les dames abritent le « je » poétique du soleil, donc l'action féminine change. Ensuite, dans les deux textes les femmes s'adressent au poète (« Me dirent-elles » dans le vers akbarien, « elles me dirent » chez Meddeb), mais le discours n'est pas le même, car dans le poème mystique elles exhortent le poète à se retenir, à éviter « le regard scrutateur »<sup>504</sup> pour ne pas disparaître à cause de l'intensité de la lumière. Chez Meddeb, le poète est au contraire invité à se tenir prêt et à apprendre « à vivre à la seconde » où son souffle quittera son corps. De plus, l'action des femmes semble être à l'opposé dans les deux textes : elles ont abattu des « âmes fières » chez Ibn 'Arabî, alors qu'elles ont sanctifié des hommes chez Meddeb. Les affinités reviennent peu après, quand le poète soufi dit :

« Ne comprends-tu pas que la beauté  
Ravit quiconque est discret »<sup>505</sup>.

Et Meddeb écrit :

« ne sais-tu pas, que la beauté ravit l'homme ».

Comme nous le voyons, la question est posée de la même façon dans les deux poèmes, la beauté ayant un pouvoir ravisseur : seul l'objet en proie au ravissement semble changer à la fin du vers.

Le poète doit retrouver des créatures à la beauté ravissante, mais avec des variantes :

« Le lieu de notre promesse réside,  
Après les tournées, à la source de Zamzam  
Tout près de la tente centrale

<sup>502</sup> Poème VII, vers 1, p. 98.

<sup>503</sup> A. Meddeb, *Tombeau*, op. cit., stance VIII, p. 19.

<sup>504</sup> D'après la paraphrase de M. Gloton, p. 100.

<sup>505</sup> Ibn Arabi, poème VII, vers 5.

À l'orée des massifs montagneux »<sup>506</sup>.

Meddeb donne aussi un rendez-vous aux dames, mais chez lui les références aux lieux du pèlerinage près de la Mecque se font plus floues :

« je vous retrouverai à l'heure promise, au-delà de l'inférieure vallée, là-bas, derrière le mausolée, ».

Le texte meddebien utilise une périphrase pour désigner la source de Zamzam, lieu légendaire en plein désert où Agar aurait été sauvée avec son fils Ismaël grâce à l'intervention divine. Le lieu du rendez-vous est un endroit où se trouvent des gens qui ont éprouvé l'expérience de l'extase à côté des dames aux caractéristiques angéliques :

« C'est là que l'extatique,  
Emacé par l'ascèse,  
Auprès des femmes parfumées  
Qu'il désire, recouvre la santé »<sup>507</sup>.

Meddeb dit également :

« là où veillent, ceux qui ont goûté à l'extase, auprès des femmes, qui exhalent l'ambre et le musc ».

Il est intéressant de voir ici que le mot « parfumées » est rendu différemment chez Meddeb, à travers une périphrase qui appartient aux *topoi* de la poésie persane classique. Nous pourrions citer, en guise d'exemple, Nezami, qui écrit en 1197 après J. -C. un long poème sur un prince, Bahrâm, et ses sept épouses. L'image du musc et de l'ambre est souvent associée à la beauté de l'objet amoureux, ou à la beauté du héros, et ces deux éléments ont la double connotation d'objets parfumés et de couleurs :

« Et si personne ne m'achète cet arôme délicieux,  
Il suffit que mon musc soit la trame de cette soie ! »<sup>508</sup>.

Ou encore :

<sup>506</sup> Ibn Arabi, poème VII, vers 6.

<sup>507</sup> Ibn Arabi, poème VII, vers 7.

<sup>508</sup> Nezami, *Les sept portraits*, Isabelle de Gastines trad., Paris, Fayard, 2000, p. 16.

« Des copeaux de charbon couleur musc,  
 [...]
 Une mariée à la parure étincelante  
 La poitrine ceinte d'un collier d'ambre »<sup>509</sup> ;

« Lorsque la nuit, à l'exemple du roi,  
 Recouvrit de musc la blanche soie »<sup>510</sup>.

De même, Rûmî dit dans ses quatrains mystiques, en parlant de l' Aimé et des disciples soufis :

« Il est la substance du musc, et nous son parfum,  
 Vit-on jamais le musc de son odeur séparé ? »<sup>511</sup>.

Hâfez aussi utilise les mots *nâfé* et *moshk*<sup>512</sup> (musc) pour décrire la beauté de l' Aimé :

« Tes cheveux noirs musqués, tombant sur tes joues roses,  
 sont comme un paon, tombé au jardin de l'Eden »<sup>513</sup>.

En dernier lieu, la stance VIII de Meddeb reprend aussi le final du poème VII, lorsqu'il écrit :

« [les femmes] libèrent leur chevelure, draperies sombres, où elles cachent leurs visages ».

L'image des dames qui laissent entrevoir leurs cheveux et qui se cachent sous cette chevelure noire comparée à des draperies revient chez Ibn 'Arabî :

« Elles laissent flotter leur tresses.  
 Les longues boucles alors paraissent  
 Les draper de ténèbres ».<sup>514</sup>

<sup>509</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>510</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>511</sup> Mevlânâ Djelâl-Eddîn-i Roumî, *Roubâ'yât*, traduction d'Assaf Halet Tchelebi, Paris, Jean Maisonneuve, 1984, p. 55, quatrain 163.

<sup>512</sup> Où *nâfé* (نافة) désigne la poche à musc du bouquetin, et *moshk* (مشك) le musc.

<sup>513</sup> Hâfez Shirazi, *L'amour, l'amant, l'aimé*, traduction de Vincent Monteil, Paris, Sindbad-UNESCO, 1998, p. 45.

<sup>514</sup> Ibn Arabî, poème VII, vers 8.

À l'instar des autres, la strophe IX aussi est calquée sur le poème suivant, le numéro VIII. La scène s'ouvre par l'image d'un campement dont les traces se sont effacées, métaphore de la jeunesse qui n'est plus :

« Leur jeunesse n'est plus, leurs traces se sont effacées, leur site désolé, mais leur passion [...] demeure neuve à jamais » (Meddeb) ;  
 « Défaits, leur camps de printemps !  
 (Mais) la passion pour eux demeure  
 Toujours nouvelle dans le cœur,  
 Sans pouvoir s'effacer » (Ibn 'Arabî).

Nous pouvons remarquer ici que les deux poètes reprennent le *nasîb* classique, dans lequel le poète s'arrêtait pour pleurer, en regrettant un temps qui n'était plus, sur les ruines du campement de l'aimée. Dans ce cas, les ruines sont métaphore d'une jeunesse passée, mais elles sont le prétexte pour renouveler le serment d'un amour ardent, qui vit encore. Les deux poètes poursuivent dans l'observation des choses passées, tout en assurant que leur cœur aime encore :

« tels sont leurs vestiges, tels sont leurs regrets, à leur souvenir, les cœurs fondent » (Meddeb) ;  
 « Voici leurs demeures ruinées !  
 Voici leurs larmes répandues !  
 Mais les âmes ne cessent de fondre  
 Lorsque d'eux on fait mention » (Ibn 'Arabî).

Comme nous le voyons, l'idée de répétition, de renouveau du sentiment est donnée par les anaphores « Tels sont » et « Voici », qui mettent l'accent sur la situation de destruction actuelle par rapport à l'état du sentiment, qui est encore vif.

Aux vers 3 et 4, le poète soufi appelle une personne, en s'adressant à elle :

« O toi dont la richesse est beauté  
 Et moi réduit à l'indigence !  
 J'ai traîné ma joue dans la poussière ».

Meddeb aussi lance son cri à quelqu'un :

« toi dont la beauté est l'unique bien, regarde comme je n'ai plus rien, j'ai maculé mon visage de taches noires ».

Le poète apparaît ici démuni, désespéré à cause d'une personne qui est identifiée, par le commentaire de Gloton, avec « celui qui est dans la période de jeunesse et au début de son parcours »<sup>515</sup>. Après cette parenthèse, dans laquelle l'objet de l'attention a changé, le poète s'adresse à nouveau au « vous » initial, aussi bien chez Ibn 'Arabî que chez Meddeb. Le poète exhorte à ne pas se laisser prendre au piège du désespoir, et il continue en parlant de:

« celui qui dans son verbe se noie, et qui consume dans le feu de l'exil » (Meddeb) ;

« Celui qui dans les larmes, noyé,  
Dans le feu de la tristesse, brûlé,  
Ne cesse de demeurer » (Ibn Arabi).

Dans ces deux passages, la structure de la phrase est presque identique, mais Meddeb opère des substitutions, en parlant d'une noyade dans le « verbe », dans la parole, alors que le *shaykh* parlait de « larmes » ; de même, l'individu dont il est question ne se brûle plus dans « le feu de la tristesse », mais dans le « feu de l'exil », qui peut cependant être une condition associée à la tristesse. Nous verrons cependant dans un autre chapitre que l'exil, bien que condition triste et douloureuse, assume chez Meddeb des connotations plus positives, car il s'inscrit dans sa poétique de l'entre-deux : il s'agit donc d'une condition créatrice de littérature pour l'écrivain.

La fin des deux poèmes se ressemble, car le poète s'adresse à nouveau au « Tu ». Meddeb écrit :

« toi qui attises les flammes, ne t'impatiente pas, nos corps apprendront à traverser le brasier, qui dévore ».

Ibn 'Arabî dit à son tour :

« Ô toi qui embrases le feu,  
Ne te hâte que peu à peu,  
Car voici le feu du fol amour !  
Prends-en donc un tison ! ».

La métaphore de l'amour qui ressemble à un feu est présente chez les deux auteurs, ainsi que l'exhortation à ne pas être impatient. Juste la dernière ligne semble prendre une direction différente,

---

<sup>515</sup> M. Gloton, op. cit.

car Meddeb ne parle pas de folie amoureuse, même si le verbe « dévorer » peut s'inscrire dans le champ sémantique des actions exagérées, liées à la folie.

La strophe X de Meddeb reprend plusieurs images du *ghazal* numéro IX. Il s'agit en effet de la description d'un orage qui atteint les profondeurs de l'âme en provoquant des réactions. Tout le poème se concentre sur la comparaison entre l'état d'âme et l'orage, tous les éléments extérieurs pouvant avoir une correspondance avec l'intériorité du poète.

Il est donc question d'éclair au début des deux textes, suivi par des « tonnerres » chez Ibn 'Arabî et par « la voix de la foudre » chez Meddeb. Les « nuages » qui font pleuvoir de l'eau sur « le terrain fertile » deviennent des « nuées » qui passent « au dessus des vergers ». Il commence par la suite à pleuvoir : dans le poème akbarien, la pluie est comparée aux larmes qui « à flots se répandent », alors que Meddeb dit, dans le même passage : « l'eau tombe dru ». Le poète parle ensuite des fragrances exhalées par l'orage et des feuilles. La couleur rouge apparaît dans les deux poèmes, car Ibn 'Arabî parle de « tentes rouges » alors que Meddeb décrit une lumière rouge « carmin ». Les ruisselets qui se forment avec l'eau de la pluie sont comparés, dans les deux textes, à de petits serpents qui rampent au milieu de femmes aux « grands yeux » et au teint clair :

« dames blanches assises, frontales, hiératiques, grands yeux prompts au dévoilement, généreuses, tendres, humbles dans la grandeur » (Meddeb) ;

« De candides et attrayantes jeunes femmes

[...] nobles, aux grands yeux noirs,

Au corps souples, femmes sages » (Ibn 'Arabî).

La fin des deux poèmes met donc en scène des femmes aux caractéristiques nobles, aux vertus morales et aux traits physiques semblables.

La strophe XI est à l'apparence assez différente du poème X, auquel elle correspond. Il s'agit en effet d'un souvenir d'enfance, dans lequel le poète observait une femme, dans son jardin fleuri, qui ne cesse de se contempler. La voix poétique dit avoir reconnu en cette femme l'image de sa future femme, comme si l'ancienne représentait un miroir de l'avenir. Chez Ibn 'Arabî, c'est au contraire une femme qui parle, racontant qu'elle s'étonne d'un amant qui marche dans un jardin. Le deuxième vers change de sujet, car c'est le poète qui encourage cette femme à ne plus être étonnée, puisque la scène de l'amant dans le jardin est un miroir d'elle-même. Dans un tel contexte, un peu énigmatique, nous retrouvons toutefois les mêmes éléments : une femme, un jardin, des fleurs, la contemplation, le miroir, l'étonnement. Les deux textes suivent le même schéma, c'est-à-dire la

scène du jardin et l'explication, suivie d'étonnement, et la longueur des textes est par conséquent assez similaire. De plus, les deux textes pourraient avoir la même interprétation, à savoir que, lorsque nous contemplons la personne aimée, c'est nous-mêmes que nous regardons en elle, puisque l'objet de notre amour reflète notre être comme un miroir. Sur cette interprétation les mystiques se sont beaucoup attardés, en arrivant à formuler une théorie plus étonnante encore : comme ce qui arrive aux oiseaux à la recherche du *Sîmurgh*, le mystique qui arrive à avoir une perception de la présence divine voit en réalité sa propre image et l'intérieur de son cœur, cela à signifier que Dieu est déjà présent à l'intérieur du fidèle et qu'il ne faut pas le chercher ailleurs.<sup>516</sup>

La stance XII est, à l'inverse, assez longue, ainsi que le poème XI du *Tarjuman* qui lui est lié. Les deux textes s'ouvrent en effet sur une invocation à des colombes, qui, par leur chant, ressemblant à des « lamentations » et à des « pleurs », font accroître la peine du poète. Plusieurs éléments présents chez Ibn 'Arabî sont aussi présents chez Meddeb : l'opposition aube-crêpuscule, l'idole, les animaux, l'action d'embrasser des pierres. Si le poème de Meddeb semble être plus indépendant dans ce cas, à cause des nouveautés qu'il introduit sur le plan des contenus, nous pouvons reconnaître quand-même la présence du poème akbarien en filigrane.

Après une pause de quelques poèmes, où les recueils d'Ibn 'Arabî et de Meddeb semblent ne plus avoir de correspondances, nous retrouvons dans la stance XVII les marques d'une présence du texte soufi ancien. En effet, Meddeb ouvre sa stance en disant :

« La lumière irradie le levant, le jour apparaît ».

Or, la lueur du jour naissant fait sans doute référence à « l'est » d'Ibn 'Arabî où le poète soufi « vit briller l'éclair ». Les deux textes continuent en effet sur l'opposition orient-occident, lumière-obscurité :

« l'occident reste obscur, [...] les vapeurs de l'aube se dissipent, [...] court le vent de l'est, [...] à l'opposée le soleil monte, [...] le jour grandit ».

<sup>516</sup> Sur cette question, qui trouve des applications très nombreuses dans la mystique musulmane médiévale, voir l'œuvre d'Attâr, *Le langage des oiseaux*, Garcin de Tassy trad., Paris, Albin Michel, 1996. Le long poème met en effet en scène un groupe d'oiseaux qui partent à la recherche de leur roi, *Sîmurgh*, métaphore des disciples soufi à la recherche de Dieu. Après une série infinie d'aventures, trente de ces oiseaux arrivent à franchir la montagne, lieux où le roi habite. Mais une fois en sa présence, au lieu de voir *Sîmurgh*, ils voient une sorte de grand miroir qui reflète leur image ( *si morgh* signifie, en persan, « trente oiseaux »). Une deuxième interprétation consiste aussi à considérer ce récit comme un exemple parfait de la vision de l'un dans le multiple et du multiple dans l'un, ainsi que de l'annulation du soi dans la contemplation divine. Nous croyons que ces trois aspects sont à la fois présents.

Meddeb propose ici l'association de mots qui évoquent le jour et la lumière, en opposition à l'obscurité de l'ouest. Dans cette stance, les deux éléments semblent correspondre à un pôle positif et à un pôle négatif, la « survie » et « l'anéantissement », cités à la fin du poème. La question de l'extase amoureuse prend en effet un sens seulement à condition qu'elle perdure, que sa « trace » ne soit pas effacée, alors que « l'affliction » est provoquée par cette possibilité qu'elle disparaisse.

Ibn 'Arabî joue lui-aussi sur la juxtaposition orient-occident, jour et nuit :

« A l'est il vit briller l'éclair  
 Et soupira vers l'orient.  
 Si l'éclair avait lui à l'ouest  
 Vers l'occident son soupir se serait exhalé.  
 [...]
 Vers l'éclair et sa lueur.  
 [...]
 De leur part, le vent d'orient lui transmet / une nouvelle  
 [...]
 Je dis alors au vent d'orient ».

Ibn 'Arabî utilise le champ sémantique de l'orient (*sharq*, ou *mashrik*) en tant qu'endroit « de l'apparition existentielle »<sup>517</sup>, et l'ouest (*gharb*, *maghrib*) en tant que symbole de la théophanie de l'ipséité<sup>518</sup>. Plus en général, sans entrer dans les questions religieuses, nous pourrions considérer que l'occident, lieu du couchant, donc de la disparition, est le contraire du levant, lieu de l'apparition (du soleil, et, par conséquent, de la présence divine).

Les deux poèmes se construisent donc sur la double polarisation est-ouest, ainsi que sur l'idée que le vent est porteur de messages d'amour et que l'amour a les effets d'un feu. En effet, le vers d'Ibn 'Arabî « le vent d'orient lui transmet une nouvelle » est repris par Meddeb lorsque ce dernier écrit : « court le vent d'est, murmure d'étrange message ». L'image qui suit est celle de l'« ivresse », du désir amoureux qui devient extase, au point de comparer l'amour au feu :

« Et du feu à mon cœur » (Ibn 'Arabî) ;  
 « le vent d'est attise le feu des corps » (Meddeb).

<sup>517</sup> D'après le commentaire de M. Gloton.

<sup>518</sup> L'ipséité, *Huwiyya* en arabe, contient le pronom singulier à la troisième personne, *hûwa* (هو), qui est une façon d'appeler l'Aimé-Dieu dans la poésie mystique.

Meddeb utilise par contre d'autres images dans la partie centrale de son poème : il parle en effet de « lune pleine », de tristesse évoquant le sang, de la respiration frénétique des amants. Mais si nous regardons de près, la lune, qui n'est pas nommée, appartient au champ sémantique de la nuit, elle en est une synecdoque, et l'affliction exprimée dans le texte meddebien est aussi présente chez Ibn 'Arabî à travers les mots « nostalgie », « tristesse », « affliction », « larmes ». De plus, la dernière partie du texte akbarien parle d'union entre l'Aimé et l'amant :

« Celui qui te désire [...]

Au fond de ton cœur se trouve ».

Il s'agit là de la même image que Meddeb utilise lorsqu'il dit :

« [...] dans l'union, habiter l'aimée ».

Finalement, les affinités sont donc très nombreuses entre ces deux textes.

La stance XIX est en relation avec le poème akbarien XVI. L'image d'ouverture des « baldaquins » est reprise par l'expression « palanquins » chez Meddeb, et la ressemblance réside aussi dans le vers qui parle de « statues de marbre », devenues « poupées » dans le passage meddebien. La scène nocturne est explicitée par les mots « lune » et « nuit », mais le poète soufi parle de « larmes » qui coulent alors que Meddeb parle de « larmes retenues ». Il est question d'une promesse faite au poète par une entité féminine :

« A mon cœur elles promirent

Intimement de revenir.

Mais promesse de jeune fille

N'est-elle point illusion ? » (Ibn 'Arabî) ;

« le pacte scelle les cœurs, le geste trompe, elle m'offre une grappe de raisin noir » (Meddeb).

Comme nous le voyons, un pacte se met en place entre les deux parties, mais les promesses apparaissent trompeuses dans les deux passages : en effet, il s'agit de vœux illusoires chez Ibn 'Arabî et d'un geste trompeur chez Meddeb. Les deux poèmes continuent d'une façon très différente, car le soufi parle des effets de la séparation des amants, en s'adressant à une colombe dont la plainte ranime le désir. Le poème, assez long, contient bien sûr un sens caché, un enseignement mystique, où chaque élément a une double signification. Même si le texte de Meddeb s'éloigne un peu de celui du maître soufi, nous pouvons toutefois remarquer la présence de certains

mots, comme « nuit », « oiseau », « séparation », « tombe », qui rappellent en quelque sorte le discours d'Ibn 'Arabî. La fin du poème décrit la passion amoureuse comme une ivresse :

« Tu enivres la belle  
Du nectar de l'intimité » (Ibn Arabi) ;  
« entre nous deux la passion parle, le vin coule » (Meddeb).

Dans ces passages, l'image de l'ivresse revient, mais le mot « intimité », qui possède un sens ésotérique, est remplacé chez Meddeb par le mot « passion ». La conclusion reprend le couple soleil-lune déjà présent chez Ibn 'Arabî :

« Aux soleils tu te confies.  
Tu charmes aussi les nuits de pleines lunes ».

Meddeb écrit en effet :

« à la rencontre du soleil, la tardive lune, aiguade des sens ».

La stance XX est liée au poème XVII. Les deux textes s'ouvrent par une invocation à la deuxième personne : chez Ibn 'Arabî, ce « tu » est rendu explicite par l'expression « chantre conducteur ». Il s'agit donc d'un chanteur religieux, qui représente l'interlocuteur du poète. Il est intéressant de remarquer que le mot « chantre » peut aussi bien avoir une connotation religieuse que poétique, car c'est aussi le mot qu'on utilise pour désigner les poètes épiques. À l'inverse, Meddeb choisit un « tu » général, et il opère un changement dans la caractéristique désignant la personne à laquelle il s'adresse : en effet, si le chantre avait un rôle de « conducteur » chez Ibn 'Arabî, car il voyageait avec des chameaux mais il en était le guide, il devient errant chez Meddeb :

« O chantre conducteur de chameaux fauves ! » (Ibn Arabi)  
« Et o toi qui erres [...] » (Meddeb).

Le deuxième vers est identique, puisque le poète tunisien exhorte cette personne à arrêter sa marche:

« n'avance pas si vite, courtise l'arrêt, [...] halte-là ».

Ibn 'Arabî dit, quant à lui :

« Ne les presse pas, arrête-toi ! Arrête-toi !

[...]

Fais halte avec les montures ».

Comme nous pouvons le remarquer, la phrase est presque identique, et elle est renforcée par l'anaphore akbarienne « arrête-toi », qui est reprise chez Meddeb en utilisant des synonymes : « n'avance pas » et « courtise l'arrêt ». Comme nous avons vu à plusieurs reprises, Meddeb se plaît à utiliser les mêmes mots dans une forme grammaticale différente : ici, le substantif « arrêt » remplace le verbe « arrêter ».

Le texte poétique continue en parlant de trace, élément cher à la poésie préislamique et aussi à la poétique meddebienne :

« le temps se fige dans la trace » (Meddeb) ;

« et je vais dans leurs traces » (Ibn Arabi).

Les deux poètes poursuivent en montrant leur incertitude : d'un côté, Ibn 'Arabî parle du conflit entre l'âme et le corps, entre une entité physique qui l'empêche d'atteindre les « lieux élevés » de l'esprit :

« Mon âme est consentante

Mais sous moi, mes pieds se dérobent ! ».

De même, Meddeb exprime l'impossibilité de faire suivre l'action à la pensée :

« comme je voudrais mettre le pas, dans ce qui advient à la pensée, mais le pied ne suit pas ».

Le poète incite ensuite le destinataire de son poème à faire un détour, à ne pas s'arrêter là où il se trouve mais à changer de direction :

« Dévie pour faire halte » (Ibn 'Arabî) ;

« change d'orientation, tourne à droite » (Meddeb).

Les effets de cette halte sont similaires, puisque Meddeb parle par la suite de retrouver quelque chose dans le silence, et le soufi exprime lui aussi cette possibilité de réunir son « âme » et son « souffle » dans le cadre d'une grande intimité. Encore une fois, il est question de séparation de l'aimée, d'une passion amoureuse qui provoque un sentiment de tristesse :

« à la recherche de l'inconnue, qui épelle mon nom, au seuil des départs ? » (Meddeb) ;

« Que la passion cesse de croître  
Si je ne meurs d'affliction » (Ibn 'Arabî).

Le poème akbarien XVIII et son correspondant meddebien, la strophe XXI, s'ouvrent, eux aussi, sur une image classique en poésie, c'est-à-dire la halte sur les ruines du campement de l'aimée :

« Demeures vides, fenêtres arrachées, à gris du ciel, quartier dévasté, [...] têtes émigrées, entre les corridors ruinés, et les portes murées, idiomes de Babel » ;

« Arrête-toi et pleure  
Sur les ruines des demeures !  
Questionne alors les traces usées  
Des campements de printemps ».

Le premier passage est le début de la strophe de Meddeb. Son cadre est un paysage urbain, il ne s'agit plus de tentes du campement, mais de maisons en ruine avec des portes et des fenêtres. C'est un tableau de désolation, de destruction même, qui contraste avec l'image plus sereine d'Ibn 'Arabî. Ce dernier, en pleurs, observe les traces laissées par le campement qui n'est plus, et il poursuit au vers 2 en questionnant les ruines par un *ubi sunt* :

« Où sont passés les bien-aimés ?  
Où sont allés leurs chameaux fauves ? ».

Meddeb voudrait en faire autant, mais le questionnement du poète est impossible dans son cas, puisque les individus auxquels il s'adresse parlent des langues incompréhensibles, des « idiomes de Babel ».

Une sorte de « mirage » suit, différent pour les deux poètes, qui parlent tous les deux d'un lieu légendaire où coule « l'eau de vie » :

« sur la voie qui mène où boire, eau de vie, qui cicatrise » (Meddeb) ;

« [...] pour y boire  
 Une eau limpide et douce  
 Semblable à la jouvence de vie » (Ibn 'Arabî).

Ces deux passages semblent en réalité faire référence à la légende orientale de *Khedhr*, l'être des bois qui possède, d'après la tradition littéraire musulmane, le secret de l'eau de vie et qui guida le prophète Moïse.<sup>519</sup>

L'image du vent se substitue au mirage, mais alors qu'Ibn 'Arabî parle d'un « vent léger d'orient », d'un « zéphyr », la strophe meddebien a pour scène une ville où « le vent chaud défigure » et où « l'air incandescent crame les viscères ». Il s'agit d'un scénario infernal, qui rappelle avec plus d'intensité les rimes dantesques que le texte soufi. Mais la ressemblance réapparaît au vers akbarien suivant, qui parle de la « chaleur de midi ». Les montagnes et les chameaux aussi sont cités dans les deux poèmes, qui se closent sur l'image, déjà vue, de la passion amoureuse ressemblant à un incendie :

« Leur feu apparaît en brillant,  
 Un feu qui est allumé  
 A la vive flamme de la passion » (Ibn 'Arabî, vers 10).

Meddeb dit à son tour :

« le signe de l'aimée, [...], au cœur des ardentes cactées, au sortir de l'apocalypse, je me réchauffe à son feu ».

<sup>519</sup>*Khedhr*, ou *Khidhr*, est le nom d'une figure populaire, « Al-Khadir », épithète qui signifie « l'homme vert ». Sa légende, qui occupe une grande place dans la littérature arabe et perse du moyen âge, dérive de la sourate XVIII, 59-81. Dans le Coran en effet, l'histoire de Moïse contient un voyage du prophète pour arriver à la confluence des deux mers (*majma' al bahrayn*). En cet endroit, pendant que Moïse et son serviteur cherchent un poisson, ils rencontrent un serviteur de Dieu, qu'ils désirent suivre pour trouver le bon chemin. Le personnage mystérieux prévient Moïse qu'il ne supportera pas les choses qu'il verra, et en effet Moïse perd la patience quand il voit son interlocuteur faire des choses apparemment très mauvaises. Le serviteur divin explique au prophète pourquoi il a commis certaines actions, qui s'avèrent en réalité faites pour le bien. Le Coran ne mentionne pas explicitement l'épithète « le vert », mais la plupart de commentateurs sont d'accord pour reconnaître dans cette figure coranique le personnage légendaire. Trois sont les sources à l'appui de cette thèse : l'épopée de Gilgamesh, Le roman d'Alexandre et la légende juive de Rabbi Joshua ben Levi. Les deux premiers sont en relation avec le pouvoir du *khedhr* lié à la source de l'immortalité, alors que la légende juive raconte une histoire semblable à la narration coranique. Plusieurs explications possibles existent à propos de la signification du poisson et des deux mers, et sur l'identité des personnages de l'histoire (est-ce vraiment le prophète Moïse dont on parle ?). La légende qui fait rencontrer cette sorte de prophète vert avec Alexandre est, elle aussi, liée à la recherche de la source d'immortalité : pour cette raison, Ibn Arabi et Meddeb parlent d'une eau qui donne la vie. Pour les détails sur le personnage d'Al Khidhr et sur les légendes liées à celui-ci, voir l'article d'A. J. Wensinck, « Al Khadir », in *Encyclopaedia of Islam*, IV, IRAN-KHA, Leiden, E.J.Brill, 1990, New Edition.

Comme nous le voyons, la métaphore du feu est respectée dans les deux passages cités, et les poèmes se clôturent par l'image des lions qui deviennent dociles vis-à-vis du désir amoureux, bien plus fort qu'eux. Ibn 'Arabî dit, à ce propos :

« Que ces lions ne t'effrayent point  
Car les désirs enflammés  
Te les feront voir tels des lionceaux ».

Ce que Meddeb résume en disant :

« et je cajole les lionceaux mouchetés, qui l'entourent ».

Gloton, dans son commentaire, interprète ce passage de la façon suivante:

« ne redoute point les difficultés, symbolisées ici par le lion (*asad*), que tu vois, car la sincérité (*Sidq*) dans le désir [...] te fait considérer ces animaux comme des lionceaux, (*ashbâl*) que tu ne crains point, le désir amoureux que tu ressens pour les êtres te rendant alors légères adversités et difficultés »<sup>520</sup>.

Le poème XIX s'ouvre, comme le précédent, sur une image de désolation et ruine. Nous pouvons considérer ce poème comme un vrai *nasîb* prolongé, car tous les huit vers d'Ibn 'Arabî constituent la lamentation du poète face aux restes du campement et la description du temps passé. Meddeb aussi commence son poème par une expression forte, qui résume en quelques mots toute la description du *nasîb* ancien : « en quête des restes », c'est-à-dire à la recherche des traces d'une réalité qui n'existe plus.

Les « restes » de Meddeb sont des « traces de ruines effacées » dans les vers akbariens, ce qui explique le mot « quête » dans le poème contemporain : en effet, si elles n'étaient pas effacées, le poète n'aurait pas besoin de les chercher. Le souvenir d'un passé heureux, qui n'est plus, est un autre élément souligné au début des deux textes :

« C'est en ces lieux que je folâtrais  
Avec de belles damoiselles vierges » (Ibn Arabi) ;  
« j'étais dans le rire » (Meddeb).

<sup>520</sup> Commentaire de M. Gloton, op. cit., p. 186-187.

Comme nous le voyons, le temps de la joie laisse la place à un désert, aussi bien géographique qu'intérieur : Ibn 'Arabî parle, à ce propos, d'un « désert inhabité », Meddeb d'une « vaste plaine ». Si d'autres éléments rapprochent les deux poèmes, comme la présence de « tapis » et de « paons », la fin des poèmes se ressemble aussi, car il est question de tombes d'êtres aimés, qui rappellent à l'amant le désir éprouvé dans le passé :

« le désir remue, entre les tombes blanches » (Meddeb) ;

« [...] les sépultures remplies d'êtres

Dont ils étaient follement épris » (Ibn Arabi).

Encore une fois, donc, les deux textes contiennent des marques d'une reprise, d'un dialogue qui s'instaure entre le poète ancien et le moderne.

Le poème XX, « Dilemme d'amour », présente aussi des affinités avec la strophe XXIII de Meddeb. D'abord, les deux textes se construisent sur la métaphore filée de l'amour comme maladie. En effet, plusieurs mots et phrases qui relèvent du champ sémantique de la maladie apparaissent : « langueur », « soulagez-moi », « je pleure de ce qui m'a frappé », « me meurtrit », « éloge funèbre » chez Ibn 'Arabî, « saignent », « blessure », et « ma maladie » (répété cinq fois) chez Meddeb. Il est évident que la thématique est donc celle d'une passion amoureuse déchirante, même charnelle dans le cas de Meddeb, qui s'associe aux effets de la maladie. Les deux poèmes commencent par l'évocation du moment où s'est formé l'amour pour la jeune fille :

« Ma langueur d'amour est née

D'œillades langoureuses » (Ibn 'Arabî) ;

« Je vois mon cœur battre » (Meddeb).

La prise de conscience du sentiment amoureux de la part du poète est suivie par la description de l'aimée, qui est une « fille joueuse » chez Meddeb et, de même, « une jouvencelle enjouée » chez le maître soufi. La beauté de l'aimée est comparée au soleil, car Ibn 'Arabî dit :

« Elle apparaît à tous

Aussi évidente qu'un soleil ».

Et Meddeb propose la même image en disant :

« je reçois la visite du soleil ».

L'entrevue amoureuse se poursuit, en décrivant l'acte amoureux qui se passe entre les deux amants : ici, une différence surgit entre les deux poèmes, plus explicite dans le cas de Meddeb, ayant recours à une métaphore animalière chez Ibn 'Arabî. Comme nous l'avons déjà vu pour les textes précédents, l'amour est encore une fois comparé à un feu porteur de lumière :

« c'est un feu qui éclaire » (Meddeb) ;

« Emane un feu : c'est une lumière » (Ibn 'Arabî).

Ici, l'action du sujet se différencie un peu, puisque l'amant pleure à cause de sa passion dans le texte d'Ibn 'Arabî, alors qu'il trace des signes sur le sable chez Meddeb. Nous pourrions en tout cas envisager que l'action est la même, bien qu'accomplie par des gestes différents, puisque les larmes laissent des traces tant qu'elles ne sont pas essuyées et, parallèlement, l'écriture sur le sable disparaît à cause du vent qui le fait soulever. Ensuite, le désir est aussi fort qu'il est « ardent » et persistant au vers 16 d'Ibn 'Arabî, et qu'il arrive à faire du « bruit » chez Meddeb. La fin des deux poèmes semblent s'éloigner : le maître soufi insiste dans plusieurs vers sur la description de la beauté de l'aimée, avec une question finale qui vise à savoir si deux êtres si différents peuvent se réunir, se rejoindre ; Meddeb parle au contraire de l'acte amoureux, répété plusieurs fois, en disant que cet acte l'aide à sortir de sa maladie pour le replonger dans une autre bien plus grave, c'est-à-dire la passion.

La stance XXIV et le poème XXI semblent différer sous plusieurs aspects, formels et de contenus avant tout. Il est vrai toutefois que, dans les deux, il est question d'une dame et de la description de sa beauté parfaite à travers des métaphores qui appartiennent au monde naturel. Ibn 'Arabî choisit l'image du jardin pour glorifier la beauté de l'aimée. Il emploie donc tout le champ sémantique lié à cet espace : « rosée », « pousses », « humidité matinale », « arbres », « fruits », « branches ». De ces rapprochements entre la beauté et la grâce de la nature et celle de la dame, Meddeb conserve juste deux mots évoquant des arbres, le « cyprès » et le « figuier ». En effet, il préfère dresser des métaphores marines, et il parle alors de « mer », « isthme », « vagues », « mouette », « île », « mât », « hublot », « écume ». Mais nous pouvons bien voir que les deux textes procèdent de la même façon, en utilisant des mots qui renvoient à la poésie courtoise et à ses métaphores avec la nature. Le cyprès meddebien évoque, par exemple, la poésie persane médiévale, où cet arbre était

comparé à l'allure élégante et à la silhouette élancée de la personne aimée<sup>521</sup>. De même, l'évocation des dents de l'aimée ressemblant à des perles, chez Ibn 'Arabî, est un autre *topos* très présent dans la poésie persane. Nous pourrions donc suggérer que les deux textes ne se limitent pas seulement à évoquer l'amour et la beauté de la femme à travers des images naturelles, mais utilisent aussi, dans le premier vers, un *topos* très ancien dans la poésie amoureuse iranienne, qui évoque tout de suite le propos du poète, c'est-à-dire celui de faire l'apologie de l'aimée ou de l'amour pour cette dernière.

Le poème XXII présente peu de ressemblance avec la strophe XXV, car si dans le premier le poète fait halte pour décrire la femme aimée et sa beauté sans égales, Meddeb s'attarde plutôt sur une scène sombre, où la nuit et la mort jouent un rôle important. Nous retrouvons néanmoins quelques éléments en commun, comme le couple jour et nuit avec tous les synonymes qui leur sont liés. Nous retrouvons aussi les mots « musc », que nous avons déjà vu, et « mourir », mais cela ne nous permet pas de justifier une véritable comparaison entre les deux poèmes, car Ibn 'Arabî met en place une description plus douce et calme, à la double signification : poème d'amour et poème mystique.

La strophe XXI est liée au poème akbarien XXIV. Encore une fois, il s'agit d'un *nasîb* qui commence par la halte sur les restes du campement de l'aimée, suivie par les pleurs :

« A La'la', arrête-toi  
Près des ruines des demeures,  
Et pleure nos bien-aimés,  
En ce lieu désertique ».

Ibn 'Arabî utilise donc les trois éléments toujours présents dans le poème préislamique : le cadre du désert, l'arrêt sur les restes ou sur les traces du campement, la lamentation. Meddeb utilise le même procédé au début de sa strophe :

« Sur des traces oubliées, dans des lieux innommés, je vois le chœur des pleureuses, [...] je regarde les demeures en ruine ».

<sup>521</sup> Nous citons, à titre d'exemple, le vers de Hâfez:

بگل بمانده قد سرو ناز از آن قامت      خجل بمانده گل گلستان از آن عارض

« L'élégant **cyprès** est resté dans la boue face à lui [l'aimé]

La rose du jardin a eu honte face à cette joue ».

Hafez, *Divan*, ghazal n. 590, Teheran, ed. Pizhman.

Edition italienne utilisée: Hafez, *Il libro del coppiere*, a cura di C. Saccone, Luni, 1998, seconda edizione Carocci, 2003.

Ici, nous voyons en effet que la seule différence peut résider dans l'expression « lieux innommés », qui ne fait pas forcément référence à un désert ; nous pouvons cependant formuler l'hypothèse qu'un lieu sans nom équivaut à un désert. Une autre nuance est présente dans la stance meddebienne, puisque ce n'est plus le poète qui pleure, mais d'autres personnes qu'il regarde, ce qui rappelle au lecteur la tradition existant dans certains pays de la Méditerranée de faire suivre le cortège funèbre par des femmes engagées pour pleurer le défunt.

En tout cas, les deux textes se rapprochent aussi par la suite ; l'émerveillement provoqué par la dame d'Ibn 'Arabî devient admiration chez Meddeb, et la même expression est répétée au vers suivant:

« qui ont cueilli les fruits du verger » (Ibn Arabi)

« et cueillent les fruits du silence » (Meddeb).

Dans les deux passages, le poète fait paraître sa déception vis-à-vis de la femme aimée, soit par des reproches, soit par l'expression de sa douleur. Si tous les deux parlent de « pluie » en se référant aux faveurs de la dame, cette dame est une interlocutrice qui dialogue avec le poète :

« Ajouta-t-elle alors [...]

Elle, je l'excusai,

En écoutant ses propos » (Ibn 'Arabî, vers 5 à 8) ;

« celle qui parlait [...], elle dit » (Meddeb).

Il est vrai aussi que, si dans les deux passages la dame s'adresse à son amant, le poète pose des questions (« je lui demandai ») dans le premier cas, mais il fait l'inverse chez Meddeb (« j'ai répondu »). La fin du poème est marquée, dans les deux textes, par la présence des « quatre vents » et du « soleil ».

La stance XXVII et le poème XXV présentent aussi des points en commun. En effet, il est question d'un chant amoureux qui se fait en invoquant et en décrivant les éléments de la nature entourant le poète. Après un premier vers qui annonce la matière du poème, voici ce que dit Ibn 'Arabî :

« Un feu de passion

En mon cœur est brûlant ».

La même métaphore du cœur ardent comme le feu se retrouve chez Meddeb :

« le feu, qui en mon sein consume ».

La scène devient nocturne, à travers la gradation « crépuscule », « soir », « lune » de Meddeb et à l'oxymore « pleine lune de ténèbres » d'Ibn 'Arabî. Le « rameau » évoqué au vers 3 devient une « branche » chez Meddeb, et de même, le « sable » devient le « grain ». Si Meddeb parle aussi d' « étoile », le *shaykh* se concentre sur les effets de la lune, mais les deux textes se retrouvent dans le mot « crépuscule », cité au vers 5 par Ibn 'Arabî et à la ligne 3 chez Meddeb. Les deux poèmes continuent de la même façon car le « tourment » du maître soufi se lie à la « douleur » de la stance meddebienne ; cette dernière est parsemée, par la suite, de substantifs qui rappellent le poème soufi : « soleil », « ciel », « couronne » (Ibn 'Arabî dit « diadème » au vers 10), « vent » (le poète soufi dit « zéphyr »), « sable ». Dans cet ensemble, nous retrouvons aussi une résonance phonique entre les deux textes ayant la forme d'une paronomase, où l'adjectif « tombée » d'Ibn 'Arabî s'associe à la « tombe » de Meddeb.

La stance XXVIII s'associe, et en même temps s'oppose, au poème XXVI d'Ibn 'Arabî. Si le thème est identique, c'est-à-dire la description d'un jardin, d'un orage et d'une ivresse donnée par le vin, le ton est plutôt négatif chez Meddeb alors qu'il s'avère plus doux et positif chez Ibn 'Arabî. En effet, le texte meddebien commence par un vers qui parle d' « erreur » et termine par l'expression « exhale une haleine, que je flaire mortelle ». Le champ sémantique du poème XXVI est, au contraire, celui de la nature douce et prospère. En voici les exemples :

« vallée », « lieu de la promesse », « source », « parterre fertile et vert », « gai gazouillis des oiseaux », « léger son zéphyr », « pur nectar », « harmonieuse mélodie du chantre », « jardin de la discrète hospitalité », « belles créatures », « nectar pareil au musc ».

Le ton et le propos sont donc différents, mais nous retrouvons toutefois la même succession de mots à l'intérieur des deux poèmes : chemin, gazelle, jardin. Les correspondances ne s'arrêtent pas là, car il y a aussi une présence de mots liés entre eux qui ne sont pas tout à fait identiques : la « brise » de Meddeb est un « zéphyr » léger chez Ibn 'Arabî, de même que « l'averse » correspond aux « gouttes de pluie », le « vin » au « pur nectar » et l' « haleine » à la « salive ». De plus, tout le poème se construit sur l'image du jardin, et il s'agit dans les deux cas du jardin d'Eden, car nous pouvons voir que le jardin « fertile et vert » d'Ibn 'Arabî évoque « l'époque d'Adam », et le « jardin de l'erreur »

et le « paradis » de Meddeb évoquent, quant à eux, l'histoire du péché originel commis par Adam et Eve<sup>522</sup>.

La stance XXX semble être liée au poème XXVIII du *Tarjoman* : les deux mettent en scène un jeune « que l'amour a frappé », qui contemple la lune et qui, accablé par ses pensées, reste comme mort à l'endroit de sa rêverie, avant de repartir. Chez Meddeb, les plantes évoquées dans le poème d'Ibn 'Arabî réapparaissent à travers l'arbre, mais en revanche la scène animalière est absente. Meddeb reprend cependant les autres données naturelles, c'est-à-dire la référence à la « pierre » et à la lune naissante. Le sujet est dévoré par un feu intérieur :

« les flammes me dévorent » (Meddeb)

« le feu brûle entre mes côtes » (Ibn 'Arabî).

Les effets du feu d'amour sont donc exposés : il laisse l'homme « comme mort », dit Ibn 'Arabî, et il ne laisse ni « respirer, ni parler » l'individu d'après Meddeb. L'effet est presque le même, car la mort apparente provoque dans le sujet une sorte d'impossibilité à jouir pleinement de ses facultés : dans la stance meddebienne, en effet, le poète dit de rester « hébété », alors que dans le poème du maître soufi il a l'impression de succomber, comme s'il était « fixé en un lieu ».

Les poèmes qui suivent présentent aussi des correspondances. En effet, la stance XXXI est liée au poème XXIX, avec une différence : chez Meddeb, le poète décrit une femme, désignée par le premier mot du texte « étrangère » ; chez Ibn 'Arabî, la description qui semble parler d'une femme décrit en réalité des « branches », représentant « les attributs extrinsèques qui apportent les connaissances divines aux gnostiques ». Mis à part cet éloignement du sujet, les deux descriptions se ressemblent : les deux éléments féminins traînent ou font trainer quelque chose à terre ; parées de sourires, leur beauté est mise en évidence, à travers la description de deux corps merveilleux. Cette beauté, à travers les mots « magie », « secret » et « charment », est décrite comme étant un peu

<sup>522</sup> Le Paradis, désigné aussi comme « Jardin » (جنت), occupe une grande place dans la tradition coranique. Ses attributs sont d'être un jardin plein d'eau, verdoyant, où des vierges sont promises aux croyants et où l'immortalité est retrouvée : « [...] ils auront des jardins de sous lesquels des ruisseaux coulent [...] ils auront là bas des épouses de pureté, ils seront là-bas éternels » (Coran, II, 25). Les mentions au Jardin sont très nombreuses, ainsi que celles qui font référence à Adam et à l'erreur dont parle Meddeb. Mais, alors que dans la tradition biblique l'erreur concerne la désobéissance d'Adam et de son épouse aux règles divines, dans le Coran il s'agit d'une double désobéissance. En effet, à la scène où le couple touche aux fruits défendus et est banni (Coran, II, 35-36 ; VII, 19-27 ; XX, 117-126) se rajoute aussi l'épisode d'Iblis (le diable) qui refuse de se prosterner devant Adam : « Nous dîmes aux anges : "Prosternez-vous devant Adam". Ils le firent, à l'exception d'Iblis qui s'y refusa ». (Coran XX, 116). Les soufis voient dans le refus de l'ange rebelle une preuve suprême de la fidélité d'Iblis à l'unicité divine : en effet, en refusant d'adorer toute autre personne que Dieu, il respecte plus que tout autre le *Tawhid* coranique.

sorcière ; les éléments qui sont mis en évidence sont la poitrine, la bouche et les yeux. La lune, évoquée à plusieurs reprises, sert de paysage à cet ensorcellement amoureux ayant les traits d'une adoration divine ; en effet, le poète dit, dans la stance XXXI, « je circumambule autour d'un cube », alors qu'Ibn 'Arabî écrit « pendant les tournées rituelles / Je ne tournais pas autour d'une autre qu'elle », référence à la Ka'ba et aux tours que le pèlerin effectue autour de la pierre dans son enceinte.

Le poème XXX, qui correspond à la stance XXXII, parle de l'amour pour une personne qui est partie avec sa tribu en laissant vide le campement. Sur ses traces, « vestiges d'une demeure dévastée », le poète fait halte et parle de son amour et de ses effets sur lui. Meddeb aussi parle de la douleur éprouvée à cause de son amour pour une jeune femme. Les deux poèmes s'ouvrent avec un *nasîb* naturaliste, qui évoque le passage d'un essaim d'oiseaux et de ruines (« ville détruite » et « demeure dévastée »). Dans les deux textes, le poète n'était pas à connaissance du départ de son aimé(e), et il en suit les traces, en se plaignant de sa maladie d'amour. Les détails qui rappellent Ibn 'Arabî chez Meddeb sont nombreux : l'évocation d'une plante, d'une « dentelle brodée », la scène nocturne illuminée par la lune. De plus, les comparaisons animalières akbariennes sont reprises par Meddeb avec des nuances ; en effet, chez le maître soufi, les tresses de l'aimée sont comparées à un scorpion, ainsi que sa salive, plus douce que le miel, a le pouvoir de provoquer une dispute chez les abeilles. Or, chez Meddeb, la femme offre au poète une « bure qui a l'emblème du scorpion » et sa chevelure est comparée à une « ruche ».

La stance XXXIII se lie, par ses phrases, au poème XXXI. Dans cette correspondance qui s'établit entre les deux poèmes, on dirait que Meddeb reprend, en les paraphrasant, des vers entiers d'Ibn 'Arabî. Il est question d'une femme, de sa beauté et des effets que cette dernière provoque sur celui qui l'aime. La traduction française porte pour titre l'expression « On aime à parler d'elle », reprise par la première phrase de Meddeb : « Tous les quartiers en parlent ». Les deux poèmes contiennent, dans une phase initiale, l'exhortation à descendre, suivie par la description de la beauté de la dame. Il s'agit d'abord, chez le poète soufi, d'une parole qui se transforme en parfum lorsque quelqu'un parle de la femme :

« Les gens en assemblée  
Exhalent des parfums  
Quand d'elle ils font mention ».

Meddeb traduit ce vers par « sa parole est une odeur », en transformant ainsi légèrement le sens du vers akbarien, centré sur le discours des autres, alors que chez Meddeb c'est la dame qui parle. Ensuite, le vers qui parle de « l'endroit où elle trône,/ montagne escarpée » est repris par Meddeb à travers la phrase « elle siège, sur les cimes ». De même, Meddeb résume par « sa présence peuple les ruines » le vers suivant d'Ibn 'Arabî :

« Tout endroit dévasté  
Par elle est rendu prospère ».

Le mirage, qui à ce stade de la description apparaît, provoque l'apparition de la femme, une sorte d'illumination :

« Ma nuit s'illumine  
A la vue de son visage » (Ibn 'Arabî);  
« Sa lumière irradie la chambre grise de mon corps » (Meddeb).

Ces passages mettent en scène la même situation, à savoir que le poète vit dans une sorte d'obscurité que le personnage féminin éclaire par sa beauté et ses autres qualités. Viennent enfin la reprise de l'expression « la graine du cœur », et le « désert aride » qui se transforme en « paysages abruptes » chez Meddeb.

Le poème XXXII évoque le temps de la jeunesse et l'âge du poète, qui a cinquante ans. Meddeb parle, dans la strophe XXXIV, de la jeunesse de l'aimée, en répétant l'anaphore du poème d'Ibn 'Arabî « la fleur de l'âge ». Ibn 'Arabî fait aussi référence à un « feu qui éclaire », expression qui revient chez Meddeb en parlant du corps de la femme, « lampe, qui éclaire ». Il est intéressant de voir que Meddeb fait aussi allusion, lorsqu'il parle de « soixante-dix voiles » dans sa strophe, à la même expression qu'Ibn 'Arabî utilise dans une *Risâla*.

Le poème XXXIII est un entretien avec des oiseaux, ainsi que la strophe XXXV, qui commence par la description d'une huppe. Les oiseaux, qui se balancent dans les deux textes sur des branches, ont un chant mélancolique qui évoque les larmes et la tristesse :

« la voix soupire, et pleure » (Meddeb) ;  
« modulant, invisible,  
Des notes mélancoliques

[...]

Qu'il pleure, sans larmes ».

Le chant triste de l'oiseau provoque une réaction chez le poète, qui déplace le point de vue et commence à dire « je » ; mais si chez Ibn 'Arabî la réaction est de pleurer de tristesse, chez Meddeb ce chant provoque jouissance. Dans les deux cas donc, le poète se confie et il dévoile sa passion, en quittant symboliquement les ténèbres où il était emprisonné dans le cas de Meddeb ; de même, chez Ibn 'Arabî, le poète confie à l'oiseau son amour.

Le poème XXXIV ne semble se rattacher à la stance XXXVI que par l'anaphore de l'expression « yeux noirs ». Meddeb insiste sur cette phrase, au point de la répéter trois fois en six lignes et demie, avec l'utilisation surabondante et répétée de l'adjectif « noir ». Les « yeux noirs » des « filles des princes » et les effets qu'ils provoquent sur les lions sont aussi le sujet central du court poème d'Ibn 'Arabî, l'expression rappelant la description des *houris*, filles du paradis musulman promises aux croyants et caractérisées par ce trait physique :

« yeux noirs sur la blancheur »<sup>523</sup>.

Le poème XXXV correspond en revanche dans sa presque totalité à la stance meddebienne XXXVII. Le sujet est constitué par le passage de trois êtres d'une extrême beauté, qui gardent leur face voilée. Chez Ibn 'Arabî, elles ressemblent à la pleine lune, alors que chez Meddeb la métaphore se perd et se transforme en : « elles éblouissent dans la nuit ».

La lumière étant leur caractéristique principale, elles se découvrent « illuminant, tels des soleils » dans le poème XXXV, alors qu'elles sont comparées à la « flamme » qui attire la « phalène » chez Meddeb. Dans les deux textes, elles sont en visite, mais alors qu'elles font un pèlerinage dans le vers 2 d'Ibn 'Arabî, elles accueillent les pèlerins chez Meddeb, et le cadre religieux fait défaut chez ce dernier, car ces femmes qui « invoquaient Dieu » dans le poème soufi se transforment en femmes qui hébergent les « errants, qui célèbrent la beauté ».

Le poème XXXVI est évoqué par la stance XXXVIII dans la reprise du numéro « cinquante », qui n'est plus associé à « années » mais à « villes ». Le texte de Meddeb décrit en effet des « cités fantômes » et la sensation de solitude qu'elles provoquent, associables aux « déserts vastes et

<sup>523</sup> Coran, LV, 72, traduction de J. Berque, Paris, Albin Michel, 1995.

arides » d'Ibn 'Arabî. Un éclair interrompt la rêverie du poète, dans les deux textes, et suscite un sentiment proche de l'extase : Ibn 'Arabî nomme cette extase dans son dernier vers, alors que Meddeb la décrit comme « vertige », « fièvre », « esprit vide ».

Le poème XXXVII ne semble en revanche pas être très proche de la stance XXXIX, hormis pour l'évocation des tentes, de l'ombre et des haltes.

Ibn 'Arabî parle, dans son poème XXXVIII, d'un pays du cœur, une terre qui lui est très chère puisqu'il y a rencontré une « fille de Perse » qui le guide comme si elle était son imam. Poème blasphème, qui ose mélanger les traits religieux à l'amour profane, mais qui parle en réalité de la sagesse étrangère (*hikma 'ajamiyya*). Meddeb revisite ce poème en transformant la *Baghdân* (Baghdâd) akbarienne en un pays d'exil, qu'il nomme « pays autre » et « pays tiers ». En actualisant le récit, il met en scène donc un « vieux monde » où les « migrants dansent ». La femme aimée par le poète médiéval devient ici une « amante » qui a conservé le pouvoir de tuer avec son regard, mais qui est devenue en plus « exilée ». La seule caractéristique que cette femme semble avoir gardée, à part ses « œillades langoureuses », c'est son pouvoir de guide : car, si elle était comme un Imam pour Ibn 'Arabî, elle « confie des signes » au poète dans la stance de Meddeb et sa parole « a le secret du feu ».

Le couple nuit-soleil est maintenu dans la stance XLI, même si le champ sémantique de la nuit y apparaît plus fort, alors que le poème XXXIX d'Ibn 'Arabî joue sur un équilibre entre les deux contraires.

Le poème soufi XL parle d'une jeune fille à la beauté incomparable. Si la scène s'entame par la même image chez Meddeb (« elle se lève »), la description s'éloigne un peu de celle du maître soufi. Les éléments qui sont gardés tels quels chez Meddeb sont la comparaison avec la lune et l'atemporalité de cette beauté. Il est intéressant de remarquer, cependant, que, à deux reprises dans sa stance, le poète tunisien instaure un jeu de mots qui marque un renvoi intertextuel avec la traduction du poème d'Ibn 'Arabî. Dans un premier temps, alors que le *shaykh* définit l'action de la fille qui se lève en la comparant à une « pleine lune », Meddeb reprend cette expression en inversant l'ordre des mots :

« elle a l'âge de la lune, elle est pleine ».

Dans un autre passage du texte, Ibn 'Arabî écrit : « ses doigts fleurent l'eau ». Or, au lieu d'utiliser le verbe « effleurer », qui serait grammaticalement plus pertinent avec la phrase, Meddeb reprend à travers le verbe « fleurir » la description akbarienne :

« C'est un jardin où poussent  
Gazon tendre et brillantes fleurs ».

De cette façon, le poète joue avec les mots, en changeant leur ordre logique dans la phrase, ou en les rendant plus riches de signification, le verbe « fleurir » rappelant à la fois, par assonance, le geste d'effleurer et celui d'orner de fleurs.

La stance XLIII semble correspondre dans sa structure et dans ses thèmes au poème XLI. D'abord, nous voyons que les mots « nuit », « aube », « lune », « pluie » sont répétés. La ressemblance la plus frappante est dans l'incipit des deux poèmes, car il est question d'un oiseau qui pourrait être identifié, par les périphrases qui le définissent, avec la huppe. En effet, si Ibn 'Arabî parle de l'« oiseau perché sur l'arbre appelé *Bân* », oiseau proche de Dieu et ayant la faculté de porter des messages, Meddeb parle, quant à lui, de « l'oiseau blanc du Yémen ». Dans les deux cas, nous pouvons repérer les caractéristiques qui se lient à l'oiseau coranique. Or, il est intéressant de voir que cet oiseau, dans les deux textes que nous considérons ici, sont en relation avec un arbre, et que le choix de cet arbre n'est pas casuel. En effet, nous pourrions affirmer que les deux poètes citent un arbre renvoyant à des pratiques intertextuelles, car ils font allusion, à travers l'arbre, à d'autres textes, à une tradition poétique. Dans le cas d'Ibn 'Arabî, l'arbre de *Bân* est identifiable avec le « noisetier à benjoin », arbre très haut et élancé, donnant des fruits très recherchés, et apprécié pour la légèreté de son bois. Or, cet arbre, très utilisé dans le monde arabe ancien et médiéval pour ses vertus médicinales, donnait aussi une huile utilisée pour fabriquer des parfums, et il était cité en poésie en tant que « métaphore d'une jeune femme de haute stature »<sup>524</sup>. Nous voyons donc que l'utilisation de ce mot évoque, pour un lecteur médiéval, une référence immédiate aux métaphores poétiques de la femme aimée, et que l'emploi du mot annonce probablement un thème amoureux dans les vers qui suivent. De même, Meddeb choisit un arbre, « l'araucaria », ce mot suggérant d'autres passages littéraires du même auteur, comme, par exemple, « La maison de l'araucaria »<sup>525</sup>. Il s'agit donc d'un renvoi intertextuel interne. Par la suite, les deux poètes décrivent leur amour

<sup>524</sup> Toutes les données concernant l'arbre de *Bân* proviennent de l'article de L. Kopf, « *Bân* », dans *Encyclopédie de l'Islam*, Tome I (2), Leiden/Paris, Brill/Maisonneuve, 1958, nouvelle édition.

<sup>525</sup> A. Meddeb, « La maison de l'araucaria », in *Aya dans les villes*, Saint Clément-la-Rivière, Fata Morgana, 1999.

pour une femme, capable d'allumer une « braise » (Meddeb) ou un « braisier ardent » (Ibn 'Arabî). L'image de l'orage revient, ainsi que celle de la lune qui guide le chemin entrepris.

La stance XLIV se lie au poème XLII ; les deux textes décrivent l'amour fou, conduisant à la mort même de l'amant épris d'une « belle Arabe ». En effet, le thème de la folie et de la mort qui en dérive à cause d'une passion déchirante revient dans les deux passages initiaux :

« J'ai la tête coupée » (Meddeb) ;  
« J'ai follement aimé » (Ibn Arabi).

Perdre la tête, aimer à la folie, voici les deux thèmes en commun. Ces deux vers correspondent, dans la partie centrale des deux poèmes, à la mort symbolique du poète :

« je meurs deux fois » (Meddeb) ;  
« Me voici mourir deux fois » (Ibn Arabi).

La beauté et la splendeur de la femme qui provoquent cette mort, sont comparées, dans les deux textes, à l'astre lumineux par excellence, même si Meddeb évoque, dans la dernière partie de sa stance, un « coucher du soleil », alors qu'Ibn 'Arabî fait plutôt référence au « lever du soleil ». L'absence de la femme aimée, vraie raison de douleur, fait plonger le poète dans un cadre de désespoir représenté par l'image de la nuit et de l'obscurité :

« Je suis dans un domaine protégé,  
Sous un voile noir qui me cache » (Ibn Arabi) ;  
« Je m'abrite dans les pavillons de l'absence, les anges de la nuit descendent » (Meddeb).

Au poète, ainsi resté seul dans une scène sombre, il ne reste plus que de se renfermer dans son désir, désir de la lettre *Hâ* (ه) et du pronom *Hiyya* (elle, هي) chez Ibn 'Arabî, « voyantes pulsions » chez Meddeb.

La stance XLVII contient quelques renvois au poème akbarien XLIII, notamment au thème de la patience, sur lequel insistent les vers 8 et 9 du poème soufi. Mais la vraie référence intertextuelle est située dans le mot « coloquinte ». Cette plante, en effet, renvoie au vers 6 d'Ibn 'Arabî, « briser la coloquinte ». Mais l'expression du soufi reprend à la lettre l'image du poète préislamique Imru' al-

Ḳays, qui, dans sa fameuse *kaṣida*, décrit le jeune homme chagriné par la séparation comme celui « qui brise la coloquinte » :

« Comme à l'aube de la séparation le jour où ils levèrent le camp,  
Veillant lors des séances de nuit, je brisai la coloquinte ».

Et Meddeb, selon un procédé typique, modifie l'expression de l'auteur arabe à travers un chiasme :

« la coloquinte, je casse ».

Ensuite, le poème XLVI se lie à la brève strophe XLIX, qui met en scène, dans un paysage lunaire, une scène nocturne caractérisée par la présence du vent et d'un corbeau, symbole de mauvais augure. Les thèmes qui sont repris chez Meddeb sont ceux d'une errance sans fin et d'un sentiment caché « au plus intime du cœur » :

« les chemins de l'exil » (Meddeb) ;  
« Sur aucune terre, ils ne se fixent » (Ibn 'Arabî).

Les stances L et LI montrent, au contraire, un mélange de références réunies dans les poèmes XLVII et XLVIII d'Ibn 'Arabî. Autrement dit, l'ordre de la correspondance est un peu brouillé par le mélange, la strophe L n'étant pas seulement liée au poème XLVII mais aussi au suivant. Il en est de même pour la strophe LI. Voici donc que la « colombe » nommée dans le premier vers akbarien apparaît dans la strophe LI, ainsi que le « voile » du vers 5. La maladie décrite au vers 3 du poète soufi revient sous la forme de « fièvre » dans les deux strophes de Meddeb. En revanche, la guérison invoquée au vers 3 n'apparaît que dans la strophe L, à travers l'expression « j'attends de guérir ». Le « seuil » du vers 4 devient une « porte » dans la strophe L. La personne évoquée franchit ce seuil de manière « furtive » pour le soufi, « comme une fugitive chez Meddeb ». Si nous considérons le poème suivant, le XLVIII, nous retrouvons également des références partagées entre les strophes L et LI. Par exemple, la beauté de la femme aimée comparée à une « perle » et à une « coquille » est reprise avec les mêmes mots dans la strophe L. De même, l'éclat de la fille décrit aux vers 4 et 9, et comparé à la lumière éclatante de l'aube et au flambeau, revient chez Meddeb, dans la strophe L :

« fille de la lampe, qui éclaire le visage ».

Le « désert » et la « steppe hostile » de la strophe LI de Meddeb évoquent le vers 11 du mystique :

« Egaré dans un immense désert ».

De plus, l'adjectif « ivre » de la même stance fait référence au vers 12 du soufi :

« Une liqueur l'a enivré ».

La stance LII reprend entièrement le poème L du *shaykh*, décrivant la femme comme un serpent qui aurait mordu le poète, en lui injectant le venin de l'amour. Mais alors que chez Ibn 'Arabî ce sont les tresses de l'aimée qui ressemblent à des « vipères » et qui lui ont inspiré le sentiment amoureux, chez Meddeb c'est la femme qui est comparée à cet animal. L'action est en revanche la même :

« [elle] inocula son venin » (Ibn 'Arabî) ;

« elle mord » (Meddeb).

Les conséquences aussi sont pareilles dans les deux textes : le venin provoque une « maladie » ayant pour effet une sorte de mort qui provoque la perdition du poète :

« D'où qu'elle te prenne, tu es un être fini » (Meddeb) ;

« Et de quelque côté que tu arrives,

Tu es mortellement blessé ! » (Ibn 'Arabî).

Nous voyons ici que le thème de l'amour blessant à mort l'amant est fréquent et qu'il intéresse à la fois les poètes orientaux et occidentaux, cette métaphore étant rentrée aussi bien dans la poésie française ou italienne du Moyen Age que dans la *kaşida* arabe.

La stance LIV met en scène une situation similaire au poème akbarien LII : il est question, en effet, d'une halte marquée par le poète pour se reposer, halte qui dévient définitive dans le cas de Meddeb puisqu'il dit avoir « construit une maison » et s'être « adapté à un climat » qui n'est pas le sien. La référence à l'eau est amplifiée chez Meddeb, car il parle d' « océan », mais en revanche le poète observe la même scène, c'est-à-dire quelqu'un qui pleure, qui « crie[r] sa peine ».

La stance meddebienne LV apparaît plus fidèle au poème correspondant, le LIII. Les deux textes décrivent en effet une étreinte amoureuse qui aurait unifié la duplicité, tout le texte étant bâti sur l'opposition entre « un » et « double ». Ibn 'Arabî dit à ce propos :

« Même si nous sommes constitués  
D'une double nature,  
Les regards ne voient  
Qu'un être unifié ».

Meddeb reprend cette considération de la manière suivante :

« Nous n'étions plus qu'un, nous qui sommes deux ».

Comme nous le voyons dans cet exemple, Meddeb reprend Ibn 'Arabî, tout en inversant les deux parties de son raisonnement ; chez le maître soufi, l'affirmation de la « double nature » est condition pour arriver à l'« être unifié » ; au contraire, chez Meddeb, l'unicité est affirmée avant de dire la duplicité. La comparaison utilisée au début des deux textes est la même :

« Nous nous serrions, l'un contre l'autre, comme les deux lettres » (Meddeb) ;  
« Nous étions  
Comme une lettre redoublée,  
Au moment de l'union et de l'étreinte » (Ibn 'Arabî).

Encore une fois, nous voyons que Meddeb calque sa comparaison sur celle du soufi, en inversant les deux termes en une sorte de chiasme. La fin des poèmes se ressemble aussi :

« Et si je n'avais gémi ma plainte,  
Elle n'aurait pas remarqué ma présence ! » (Ibn 'Arabî) ;  
« Elle n'aurait pas reconnu, qui elle était, si je n'avais pas répandu [...] le souffle de ma parole »  
(Meddeb).

Ces exemples déplacent en réalité le point de vue : alors que chez le poète soufi le gémissement amoureux permet au poète de se manifester aux yeux de la dame, chez Meddeb la plainte se change en affirmation (« souffle de ma parole ») et elle provoque, dans les pensées de la femme, la prise de conscience d'elle-même. De toute façon, l'alternance unité-multiplicité est présente chez les deux auteurs.

La strophe LVI reprend le champ sémantique lié au *mi'râdj*<sup>526</sup> du poème akbarien LIV. En effet, dans les deux textes sont cités un « ange », des « demeures » célestes, un « trône », un « maître », le « soleil », tous ces termes faisant référence au voyage céleste du prophète que le poète semble parcourir à nouveau. Si le ton et la scène décrite sont légèrement différents, nous remarquons que cela se fait cependant à travers le même langage poétique.

Le poème LV décrit le désir du poète face à la présence et à l'absence de l'être aimé. Cette alternance, reprise par Meddeb dans sa strophe LVII, provoque un « mal » qui est évoqué dans les deux textes, et qui « ne baisse pas », mais au contraire grandit à chaque fois que la vision reprend. L'extase et la vision encadrent les deux passages, affirmant avec force l'impossibilité de guérison face au mal d'amour.

La strophe LVIII ne se relie que marginalement au poème LVI, reprenant l'image initiale du palais, des arbres (évoqués par métonymie à travers l'image des « feuilles » chez Meddeb et des « branches » chez Ibn 'Arabî), de la « pluie » et de la lumière devenant plus claire après l'orage :

« et le jour devient plus clair » (Meddeb) ;

« des lumières devenant évidentes

Quand le nuage se dissipe » (Ibn 'Arabî).

Le poème LVII évoque une rencontre promise par la femme aimée, le poète demeurant incertain à cause de la dimension future, non encore accomplie, de l'action. Meddeb, qui parle lui aussi d'un « rendez-vous », parle au contraire, dans la strophe LIX, au passé. Mis à part cette différence temporelle, les mots et les images utilisés sont les mêmes : la rencontre advient un samedi, « le jour, où les juifs reposent » dit Meddeb, sur une « colline ». Le « désir » qui caractérise l'attente chez Ibn 'Arabî se consomme dans une « tente », « au cœur de midi ». La référence à cette partie du jour est présente aussi dans le poème akbarien, qui évoque, comme Meddeb, l'accomplissement de l'acte amoureux :

« Nous nous rencontrerons,

Pour accomplir complètement la promesse ».

L'extase d'amour est aussi source de « douleur », comme les deux poèmes le rappellent, et risque de se transformer en « rêves » chez Meddeb et en « fantômes incohérents » chez le maître soufi.

<sup>526</sup> Ascension céleste de Mahomet.

La strophe LX, qui s'ouvre en parlant d'une gazelle, reprend le poème LIX, métaphore de la femme aimée rencontrée lors d'un pèlerinage. Cette gazelle, que le poète a poursuivie et atteinte, est la proie que le poète-chasseur atteint la nuit venue :

« à Arafat, j'ai connu  
 Ce qu'elle désirait  
 [...]
 Durant la nuit de Jam',  
 A elle nous nous unîmes » (Ibn 'Arabî) ;  
 « J'ai hâté le pas, pour rejoindre la nuit, qui nous a réunis » (Meddeb).

Dans les deux textes, la nuit de l'union marque aussi la séparation des amants, et le souvenir de la première rencontre surgit alors :

« C'est dans le site de La'la'  
 Que je fus épris de celle  
 Qui te fit voir  
 L'éclat splendide de la lune.  
 Elle lança les pierres à Râma » (Ibn 'Arabî) ;  
 « Je fus éclairé, par le feu de la dame, qui me montrait la lune [...] avant de jeter des pierres »  
 (Meddeb).

Comme le montrent ces exemples, le poète rencontre la dame lors d'un pèlerinage, la référence au jet de pierres étant une étape du *Hadj*. De plus, les deux textes mettent en évidence le caractère lumineux de la dame, rapproché de l'éclat de la lune. Par la suite, la référence ibnarabienne à « l'enceinte réservée » est reprise par l'expression de Meddeb « enclos interdit ». Sont absentes en revanche les références aux lieux du pèlerinage tels que nommés dans le poème d'Ibn 'Arabî.

En conclusion des deux recueils, les poèmes LX et LXI d'Ibn 'Arabî correspondent à la strophe LXI de Meddeb, à la fois pour leur référence au « vent » et à l'« arbre » du poème LX, à l'expression « au bord du fleuve » qui apparaît dans les deux textes, et pour l'évocation d'un oiseau (« colombe » chez le maître soufi, « aigle » chez Meddeb) qui chante une « mélodie ».

Si nous nous attardons à analyser de façon comparative tous les poèmes des deux recueils, c'est parce qu'ils dialoguent d'une façon extraordinaire, car les deux poètes emploient les mêmes termes, les mêmes phrases, parfois les mêmes structures. Bien que la différence d'époques et de genres soit évidente (Meddeb choisit un vers libre qui ressemble en réalité à la prose), il nous semble que Meddeb reprend les grandes lignes de la poésie amoureuse et extatique d'Ibn 'Arabî.

Si, à première vue, nous remarquons que le texte meddebien est dépourvu de l'inspiration religieuse qui guide le mystique, donnant ainsi aux scènes amoureuses le caractère allégorique pour dire l'amour divin, Meddeb n'abandonne pourtant pas le cadre extatique et les métaphores métaphysiques. Nous analyserons donc, dans le paragraphe qui suit, les convergences et les divergences, pour résumer ce qui a été dit lors de la comparaison entre les deux recueils.

D'abord, les sujets communs entre Meddeb et Ibn 'Arabî sont, nous l'avons vu, une tension extatique qui provoque des « visions » récurrentes ainsi que le thème central de l'ouvrage, l'amour. De plus, les poèmes des deux recueils réunissent des catégories contradictoires, qui contribuent à créer un double pôle d'intérêt : contemporain et archaïque, mystique et érotique, religieux et profane, et, dans le cas de Meddeb, un mélange savant de littérature occidentale et récupération du patrimoine arabe. Le tombeau se constitue à partir de l'opposition entre deux figures, Aya/Nidham et le moi poétique, ce qui fait toujours partie de cette poétique du double.

En général, nous remarquons, comme le fait Anna Zoppellari, que le texte meddebien met en place des stratifications culturelles :

« L'analyse ponctuelle du texte permet de découvrir la complexité d'un discours poétique qui se fonde sur le croisement culturel et sur la stratification historique et langagière »<sup>527</sup>.

Or, cette caractéristique est présente aussi dans les poèmes du *shaykh* soufi, dans les références qu'il fait, par exemple, à la culture chrétienne, ou encore à la littérature orale bédouine. Le mélange de cultures et de discours différents produit un texte assez hétérogène mais en même temps compact, les différents éléments étant fondus, cousus ensemble et formant un ensemble cohérent. Les deux recueils jonglent cependant entre deux temps et deux espaces, notamment le temps et le lieu, passés, où s'est produite la rencontre amoureuse avec la femme, et le temps de l'*hic et nunc*, moment de l'écriture du dit poétique. De ce fait, par exemple, le recueil de Meddeb change sans cesse les décors spatio-temporels, en transformant le voyage entre Paris et Tunis en un voyage dans le temps. Cependant, les lieux évoqués dans la poésie akbarienne sont plus nombreux, Meddeb ne

<sup>527</sup> A. Zoppellari, « Notes sur *Tombeau d'Ibn Arabi* », op. cit., p. 119.

citant presque jamais les noms de lieux. Le texte meddebien est plus lié à la thématique de l'exil et de la solitude de l'exilé, mais aussi bien Meddeb qu'Ibn 'Arabî décrivent une voix poétique seule, séparée de l'être aimé. La femme rentre dans ce discours en tant qu'être angélique, apparition semblable à la Béatrice dantesque, mais chez Meddeb la substance divine d'Aya comporte aussi un caractère d'excès menant à la perte de soi. La sensualité diabolique de la femme est en tout cas présente aussi chez le maître soufi qui compare, par exemple, les cheveux à des scorpions et à des vipères mordant le cœur du poète. Le venin ainsi inoculé provoque une maladie caractérisée par une fièvre semblable à l'expérience de l'extase, moment mystique où le plaisir et la douleur sont confondus. La dualité qui caractérise les personnages et les sentiments se poursuit dans l'alternance de caractères abstraits et concrets, dans la description tangible des lieux et des personnes mêlée à une sensation d'indicible et d'abstraction. Plusieurs poèmes dans les deux recueils s'ouvrent par des descriptions de paysages en ruines, dont la désolation rappelle l'expérience de solitude qu'éprouve le poète séparé de l'être aimé. La figure féminine devient en cela créatrice, car sa présence, ainsi que son absence, inspirent au poète le chant d'amour qui se transforme en poème. De plus, l'origine divine de la femme fait en sorte qu'elle peut être vue, comme le rappelle Anna Zoppellari, en tant que double de l'instance angélique appelée par Ibn 'Arabî « jouvenceau évanescent ». Meddeb fait une allusion à ce double de la figure féminine dans la strophe XVIII, lorsqu'il parle d'un « jouvenceau » portant « sa vêtue de soie » : or, cette référence à l'expression akbarienne se lie aussi à Dante, décrivant, dans sa *Vita Nova*<sup>528</sup>, un « giovane vestito di bianchissime vestimenta ». Zoppellari reconnaît, dans cette évocation, un « jeu érudit de citation de sources », ainsi que la description du double angélique de la femme : le personnage féminin de Meddeb rappelle en effet, de par son prénom, une origine divine, Aya étant aussi, en arabe, le verset coranique. À ce propos donc, Zoppellari remarque que :

« La citation directe cède le pas à une intertextualité plus ample, à une véritable polyphonie thématique ».

En effet, Dante, Ibn 'Arabî, la Bible et le Coran coexistent dans l'œuvre de Meddeb.

Un autre élément qui permet de rapprocher les recueils que nous comparons ici est la présentation formelle des ouvrages, qui contiennent tous les deux un commentaire de l'auteur, dans la préface en ce qui concerne Ibn 'Arabî et dans la postface dans le cas de Meddeb. Or, ces textes présentent la raison de création du recueil, c'est-à-dire une rencontre amoureuse. Mais dans le texte

---

<sup>528</sup> Chapitre XII.

meddebien, bien que l'auteur souligne la correspondance entre Aya et Nidham, la vraie rencontre amoureuse semble être celle qui se passe entre Meddeb et le texte médiéval d'Ibn 'Arabî : autrement dit, nous pourrions supposer que le rôle d'inspiration attribué à la femme chez le poète soufi est assumé, chez Meddeb, par un livre. D'où l'importance des références intertextuelles, recouvrant le rôle d'objet amoureux qui pousse le poète à créer ses poèmes.

Toujours dans le cadre d'une analyse formelle des deux recueils, nous pourrions affirmer que la longueur des poèmes akbariens est presque identique à celle des poèmes de Meddeb ; en effet, bien que la comparaison entre un texte un vers et une prose rythmée soit difficile<sup>529</sup>, nous voyons que Meddeb respecte, en proportion, la longueur des poèmes d'Ibn 'Arabî, se limitant à écrire environ six lignes de textes lorsqu'Ibn 'Arabî n'écrit que quatre ou cinq vers, et remplissant à l'inverse une page entière lorsque le poème correspondant s'étend sur une quinzaine de vers.

En dernier point, le jeu de pronoms apparaît aussi comme un trait fondamental dans les deux recueils, le « je » se substituant au « tu » et au pronom de troisième personne. Dans ce que Zoppellari appelle un « jeu de multiplications et d'assimilations »<sup>530</sup>, la voix poétique se dédouble et peut s'adresser aussi bien à la femme qu'au « tu » soufi. Cette dispersion et accumulation de sujets dédouble le « je », signe évident de la « division qui hante tout individu ». L'analyse des signes de ponctuation est, à ce propos, intéressante : comme dans le cas des pronoms, le poète met en place une accumulation de virgules qui ne servent pas seulement à coordonner deux phrases. En effet, dans le flux ininterrompu que constitue la phrase meddebienne, la virgule ponctue le texte en lui donnant un rythme particulier, elle reflète ce que Anne Roche définit « l'urgence du souffle ». Il s'agit d'une virgule qui brise la phrase, qui peut séparer deux éléments logiquement unis, en créant ainsi une « grammaire du cœur, intériorisée ». Par exemple, la virgule brise souvent un couple de mots, de façon à ce que le deuxième élément, qui se réfère logiquement au mot qui le précède, est uni grammaticalement au mot suivant ; la confusion ainsi obtenue a pour effet de créer un texte où les références se multiplient, et où le dédoublement apparaît comme central.

Le texte de Meddeb apparaît donc, pour ses thèmes et sa structure, strictement lié au texte akbarien, bien que sur le plan formel il expérimente des formes nouvelles. La postface au recueil

<sup>529</sup> Nous avons déjà abordé ailleurs la difficulté de définition du genre des textes meddebiens. Nous reconnaissons cependant, comme le fait A. Zoppellari dans l'article cité, que la division en stances fait preuve de « poéticité », et que, dans le texte en prose de Meddeb, la phrase s'identifie matériellement au vers d'Ibn 'Arabî. Dans l'urgence d'exprimer son dit poétique, Meddeb choisit un « flux continué » pour que la parole lyrique ne soit pas brisée.

<sup>530</sup> A. Zoppellari, « Notes sur *Tombeau d'Ibn Arabi* », op. cit.

meddebien confirme que l'auteur a repris des « motifs » voyageant « d'une rive à l'autre », établissant ainsi une sorte de « suite poétique » aux romans meddebiens.

À ce propos, Meddeb intervient dans le *Magazine littéraire* en s'interrogeant sur le rapport qui lie une œuvre récente en français comme la sienne à une « source arabe ancienne »<sup>531</sup>.

L'auteur s'y attarde en évoquant la question des deux langues, qui n'est pas superficielle, puisque le texte n'est pas seulement hétérogène, mais situé aussi dans l'entre-deux : il n'est pas tout à fait français, car il est hanté par une « langue invisible qui agit en lui » ; Meddeb écrit « en français une phrase qui porte d'une manière [aussi] éclatante une sensibilité arabe ». Le texte « sonne arabe en français, étrange en arabe ». Le poète expose donc une autre raison liant son texte à celui d'Ibn 'Arabî, à savoir une sorte de réminiscence linguistique introduisant un rythme arabe dans une phrase écrite en français.

Il admet ensuite que ce *dîwân* renouvelle avec la tradition néoclassique, mot utilisé pour distinguer la poésie d'Ibn 'Arabî de la révolution poétique du IX<sup>e</sup> siècle, caractérisée par l'influence du milieu urbain et sédentaire. En ce sens, le poète soufi est plus lié aux poètes du désert, à la *djâhiliyya*, puisqu'il retourne au désert « comme mythe d'écriture ». Les considérations qui suivent sont fondamentales, car Meddeb interprète le diwan akbarien comme « une sorte de tombeau » des poètes anciens. Il admet donc :

« En marchant moi-même dans ses pas, j'aurai créé le tombeau du tombeau ».

Comme dans une sorte de mise en abyme, le poète moderne érige un hommage à Ibn 'Arabî, qui écrit à son tour un tombeau en hommage aux poètes préislamiques. Le jeu pluri-intertextuel cher à Meddeb apparaît donc encore une fois.

L'écrivain tunisien réfléchit ensuite sur la poétique nomade du déplacement, qu'il exploite dans son caractère provisoire : l'inscription risque toujours l'effacement, mais « le propre de tout *Tombeau*, c'est de dépasser l'imitation et de transfigurer ce à quoi il rend hommage ». Dans son recueil, Meddeb essaie de franchir les limites, de les dépasser, en traversant les langues et les cultures.

C'est pourquoi il écrit, en guise de conclusion :

« Je porte le désert dans la langue française, dans le paysage parisien ».

<sup>531</sup> A. Meddeb, « Poétique d'un tombeau. Une traversée des langues en guise d'hommage à Ibn Arabi, théosophe andalou du XII<sup>e</sup> siècle », in *Magazine littéraire : Écrivains arabes d'aujourd'hui*, n. 251, mars 1988, p. 41-42.

Le texte meddebien, qui veut s'insérer dans la lignée d'autres textes, trouve ainsi son originalité grâce à un langage marqué par la langue et l'imaginaire arabes, et dans le jeu intertextuel qu'il met en place, en créant ainsi des correspondances et des allusions aux *Tombeaux* du passé.

Il faut préciser, à ce stade de notre recherche, que *Tombeau d'Ibn Arabi* n'est pas le seul texte de Meddeb citant, explicitement ou implicitement, l'œuvre d'Ibn 'Arabî. Le maître soufi est en effet cité souvent dans *Phantasia* :

« Tandis que les saintes pâmées, extatiques, abattent le mur qui sépare la douleur et la jouissance. Que, par l'exercice, la douleur change en jouissance, cela inspire à Ibn Arabi d'éteindre les feux de la géhenne, laquelle ne peut être une demeure éternelle »<sup>532</sup>.

Le narrateur évoque ici la réunion des contraires, douleur et jouissance, dans l'expérience extatique. Comme nous l'avons vu, la réunion des doubles, les couples de contraires font partie de la poétique akbarienne, ce qui d'ailleurs est confirmé dans un autre passage du roman :

« Ibn Arabi cristallise une intelligence islamique qui déchiffre des vérités venues de l'un et l'autre pôles »<sup>533</sup> ;

« Je dédie cette séquence à Ibn Arabi, pour qui le coït est une réalisation spirituelle qu'incarne le plus accompli des prophètes »<sup>534</sup>.

Dans ces exemples, nous remarquons en effet que les deux « pôles » antinomiques se trouvent réunis sous le nom du maître soufi ; de même, l'expérience charnelle est associée à la « réalisation spirituelle », image qui associe l'amour divin à l'amour terrestre. Si le poète soufi est considéré comme un exemple pour son insistance sur les contraires, il est aussi vu par le narrateur comme un exemple de tolérance :

« Je répare cette cécité d'après Ibn Arabi qui est à un cheveu de confirmer la célébration de l'image en chrétienté, à cause de l'incarnation »<sup>535</sup> ;

« Sur ce fonds de refus chrétien, Ibn Arabi avait visité, sans renier sa foi, le mystère de l'incarnation et des hypostases [...] Dans le catalogue des états, Ibn Arabi [...] attribuait charité et mansuétude à l'éthique chrétienne, paix et droiture à la conduite juive »<sup>536</sup>.

<sup>532</sup> A. Meddeb, *Phantasia*, Paris, Sindbad, 1986, p. 35.

<sup>533</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>534</sup> *Ibid.*, p. 181.

<sup>535</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>536</sup> *Ibid.*, p. 127-128.

Dans ces exemples, le narrateur fait en effet l'éloge d'un savant qui a su écouter d'autres religions dans ce qu'elles avaient de positif par rapport à sa doctrine : en un certain sens, le soufi est ici un exemple de poète ayant utilisé l'intertextualité et récupéré des doctrines autres pour bâtir son œuvre. Le narrateur se fait aussi lecteur d'Ibn 'Arabî, à travers un procédé de mise en abyme cher à Meddeb :

« En Ibn Arabi, je navigue. Je jubile à le lire »<sup>537</sup>.

D'autres passages qui évoquent Ibn 'Arabî, directement ou implicitement, sont les parties narratives consacrées au voyage, à la vision, à la halte et à l'absence : autant de thèmes que nous retrouvons dans le *Tarjoman al-Ashwaq*.

De même, Ibn 'Arabî est cité dans *Aya dans les villes* :

« Je me remémore l'interprétation d'Ibn Arabi du Veau d'or »<sup>538</sup>.

Les citations du mystique se font plus rares, elles procèdent surtout par allusion aux thèmes de la poésie akbarienne : l'amour, l'absence, le voyage. Un chapitre d'*Aya dans les villes* retient cependant notre attention, car il s'agit d'une longue réflexion reprenant presque littéralement un poème du maître soufi. En effet, la partie en question, intitulée « La Caaba mon amour »<sup>539</sup>, est un hommage à Ibn 'Arabî et à la Pierre noire de la Mecque, but du pèlerinage musulman. Le narrateur raconte en effet son pèlerinage, en soulignant que la pierre représente le paradoxe de l'absence-présence de Dieu dans ce monde. Les réflexions du narrateur rappellent le poème XI du *Tarjoman*, dans lequel le poète dit que son cœur « est un temple pour idoles/et la Caaba pour qui en fait le tour »<sup>540</sup>. En relation à cela, le narrateur meddebien dit que :

« Le cœur de l'homme est un temple du dedans bien plus vaste que les cieux et la terre »<sup>541</sup>.

L'action de circumambulation est un élément qui revient dans tout le passage, en évoquant ainsi la préface d'Ibn 'Arabî à son recueil, où le poète raconte une conversation nocturne qu'il aurait eu avec la Ka'ba. Les dernières pages de la narration sont toutes consacrées à un commentaire à la théorie

<sup>537</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>538</sup> A. Meddeb, *Aya dans les villes*, Saint-Clément-la-Rivière, Fata Morgana, 1999, p. 36.

<sup>539</sup> *Ibid.*, p. 75-86.

<sup>540</sup> Ibn Arabi, *L'interprète des désirs*, op. cit., p. 117.

<sup>541</sup> A. Meddeb, *Aya dans les villes*, op. cit., p. 77.

d'Ibn 'Arabî sur le cube noir de la Mecque, ainsi que la fin cite le passage akbarien en traduction française, où le soufi narre l'épisode où il se lia à la Ka'ba. Pendant cet épisode nocturne, le soufi aurait fait témoignage de l'Unicité divine devant le cube, ce qui est raconté dans la préface du *Tarjoman* et revient, par bribes, dans les poèmes du même recueil. Ainsi, Meddeb instaure une fois de plus une correspondance entre son texte et le texte du mystique.

Ibn 'Arabî fait ainsi figure d'un poète familier, personnage qui autorise la pratique de la re-citation, comme le remarque El Alami. En effet, Meddeb cite un auteur qui, à son tour, cite d'autres auteurs, et au sein de son jeu intertextuel, citer le dernier signifie citer tous les autres. De même, évoquer Dante et son personnage féminin constitue pour Meddeb un procédé intertextuel *a posteriori*, qui lui permet de dresser une correspondance entre les textes « d'une rive à l'autre ». Meddeb souligne dans son article « Poétique d'un tombeau »<sup>542</sup> :

« Tous ces textes finalement témoignent de la difficulté de l'être. Ils parlent à partir du lieu d'exil, [...] du manque, quand-même ils auraient à traquer les fugaces instants de la présence. Etre au monde est en soi un exil, un deuil. Le poète est cet orphelin, cet inconsolé, [...] ce captif, cet étranger ».

Ce qui lie donc les œuvres de Dante, Ibn 'Arabî, Meddeb, plus tous les autres mystiques cités jusqu'à arriver aux surréalistes serait la même condition humaine d'exilés, dans un exil qui peut être aussi bien réel que psychologique. Cela explique l'insistance de Meddeb sur les thèmes de la mort, représentée, dans le cas du recueil, par le tombeau, ainsi que de l'exil, et d'une absence qui s'exprime à travers celle de l'être aimé. À ce propos, un des rares passages de *Talismano* faisant allusion à Ibn 'Arabî est révélateur :

« Ibn Arabi parlant dans la mosquée de Damas de sa propre tombe : en ces jours vous vous trompez sur l'écrit ! Ecrire, [...] c'est mourir à soi-même. [...] Vous ajouterai-je qu'écriture s'implique multiple, étages et étapes, errance et séjour, départ et retour ? »<sup>543</sup>.

La structure en abyme se répète ici montrant un poète qui parle déjà du tombeau évoqué à posteriori dans le titre meddebien ; de plus, le passage opère une double allusion intertextuelle, d'abord à l'œuvre du mystique soufi et ensuite avec le recueil poétique de Meddeb qui en porte le nom. Si écrire équivaut à mourir, nous comprenons alors l'importance de la sépulture dans le titre de Meddeb, ainsi que sa liaison directe avec le *shaykh* soufi.

<sup>542</sup> A. Meddeb, «Poétique d'un tombeau», op. cit.

<sup>543</sup> A. Meddeb, *Talismano*, op. cit.

Tous les autres éléments évoqués par couples dans ce passage constituent les éléments doubles avec lesquels Meddeb se trouve à dialoguer dans ses textes, faisant référence à des auteurs soufis qui, avant lui, ont déjà employé ces images.

C'est ainsi que nous reconnaissons Ibn 'Arabî dans la question du multiple et de l'unicité, Niffarî dans la mention des étapes, Suhrawardî dans l'errance et Imru' al-Ķays dans le départ-retour. Autrement dit, tous les poètes évoqués directement ou implicitement sont liés, par leur matière poétique, à la fois aux autres poètes soufis et à Meddeb.

Mais Meddeb propose avant tout une démarche originelle, car il modifie les textes qui lui servent d'inspiration. À ce propos, Najeh Jegham écrit :

« L'écrit meddebien aménage [donc] l'écart par rapport à celui d'Ibn Arabi qui est mis en perspective dans l'unité de la strophe. Et de strophe en strophe, la source se réserve, et se perpétue une écriture séparée, nouvelle, inouïe : la mise en tombeau d'Ibn Arabi se fait dans l'inscription continue d'une parole propre qui s'élabore affranchie des frontières, des espaces, des langues, des genres, des cultures... »<sup>544</sup>.

Nous trouvons ces affirmations très pertinentes avec notre analyse : en effet, bien que les strophes meddebiennes soient calquées sur les poèmes akbariens, elles s'en détachent en même temps, à la fois à travers la multiplication des pronoms et des points de vue, dans la pluralité de temps verbaux et de genres. Meddeb crée un style original et unique tout en partant d'un palimpseste akbarien : ses strophes contiennent une nouveauté dans l'énonciation du discours poétique et dans le passage d'une langue à l'autre. En effet, s'il est vrai que l'apport arabe est présent dans l'écriture en français, le passage entre les langues constitue déjà un facteur de changement du texte. La traduction met en perspective certains aspects du poème médiéval, elle joue sur les nuances des expressions poétiques utilisées. De plus, cette même traduction peut servir de base intertextuelle pour l'écrivain tunisien : en effet, sa strophe est en relation à la fois avec le texte arabe et avec sa traduction française.

Le poète contemporain se fait d'abord lecteur (du texte original et de ses traductions françaises) pour fonder sa nouvelle écriture. Jegham voit en cela une tentative de préserver un lieu de parole menacé par la modernité : certes, le texte meddebien s'adresse aux Arabes pour les inciter à préserver le patrimoine où s'actualise leur « esprit créateur » ; mais nous croyons que Meddeb va au-delà de cette intention, en élaborant une poétique qui se base sur le palimpseste ancien. Bien qu'effacé, le texte ancien revit en transparence dans l'œuvre contemporaine, et la force de l'écrivain tunisien consiste à donner une allure nouvelle à une matière archaïque.

<sup>544</sup> N. Jegham, « La référence arabe dans l'écriture en français. Ibn Arabi dans l'écriture de Meddeb », in *Regards sur la francophonie*, op. cit., p. 241.

Nous pouvons conclure alors en disant que la poésie d'Ibn 'Arabî constitue l'anneau d'une chaîne faite de poètes qui ont partagé les mêmes expériences poétiques et la même quête religieuse. Pôle d'attraction vers lequel converge l'intérêt du poète contemporain, Ibn 'Arabî représente le poète autre et pourtant semblable au poète moderne, se liant à la fois à une tradition et au refus de cette dernière ; le pèlerinage, symbole de la quête divine, s'avère moment d'extase par excellence, où le poète rencontre la femme aimée et reçoit des visions qui font de lui un « voyant ». Par conséquent, le moment extatique, dicté à la fois par une expérience amoureuse et par l'union mystique, est le point en commun entre Meddeb, Ibn 'Arabî et tous les autres poètes cités, dans le cadre d'un jeu intertextuel qui se veut renforcement de l'idée poétique d'extase.

### 3.3 Le kaléidoscope de l'écriture : le récit de Ḥayy bin Yaḳẓân

Meddeb met en place un macro-palimpseste intertextuel en écrivant sa pièce théâtrale, *La gazelle et l'enfant*<sup>545</sup>. Il s'agit d'un procédé kaléidoscopique, où le déplacement d'un seul élément crée une nouvelle image du texte littéraire : dans une image littéraire formée par plusieurs fragments, l'auteur assume en effet le rôle d'un démiurge jouant avec les pièces d'un kaléidoscope, qu'il assemble, réunit et divise à sa guise. À chaque petit mouvement, le nouveau texte littéraire devient comme l'image toujours changeante d'un kaléidoscope, pourtant formée des mêmes pièces. Ainsi, l'écriture meddebienne reprend l'histoire de Ḥayy bin Yaḳẓân, racontée par plusieurs auteurs arabes, en retraçant à travers sa fiction le parcours que ce récit a effectué à travers les époques et les pays.

Le conte théâtral de Meddeb raconte l'histoire d'un jeune homme seul sur une île déserte, sans père ni mère, qui serait né par fécondation naturelle de l'argile avec les vents et les climats. La conception mystérieuse de ce fœtus se poursuit par la formation de ses organes, jusqu'à la naissance du bébé, qui ne se produit pas dans le ventre maternel mais dans la nature. À sa naissance, une gazelle l'aurait entendu crier et se serait occupée de lui. Ce récit se mêle à une autre histoire, celle d'un nourrisson conçu secrètement et abandonné, après sa naissance, aux flots dans un coffret. L'enfant ainsi confié à la mer serait arrivé sur l'île, et ses pleurs auraient attiré la gazelle, qui le protège et le nourrit comme s'il s'agissait de son propre fils. La pièce s'organise en cinq séquences, appelées « mouvements », qui correspondent à l'évolution du personnage et à son acquisition du savoir.

Le premier mouvement voit Haye devenu adulte, seul ; n'ayant jamais connu les hommes, il ne parle pas leur langue, et, dans son isolement, il arrive à faire le vide dans son esprit pour se concentrer sur l'idée de l'Être et du Vrai. Haye a des visions, qu'il raconte dans une sorte de transe mystique, reproduisant même, sans en être conscient, la danse rituelle des derviches tourneurs. En une longue tirade sur l'unicité et la multiplicité, Haye admet avoir des doutes sur l'essence de l'Être, mais il sait qu'elle est belle et lumineuse. Il parcourt dans sa vision les sept sphères des planètes et des astres, et dans un tourbillon d'images il s'évanouit, puis revient à lui-même.

Le deuxième mouvement s'ouvre avec l'entrée sur scène d'un autre personnage, Acel, qui provient d'une île voisine et qui est parti en exil volontaire sur l'île de Haye à cause d'un désir de fuir les hommes et de chercher le sens caché des choses. Les deux hommes se rencontrent par hasard lorsqu'ils cherchent de la nourriture, ne soupçonnant pas qu'un autre être humain habite ces

<sup>545</sup> A. Meddeb, *La gazelle et l'enfant*, Paris, Actes Sud-Papiers, 1992.

lieux. Acel s'enfuit, poursuivi par Haye, et lorsqu'il croit être à nouveau seul, il prie à haute voix. Haye, qui l'espionne, est émerveillé par les sons purs et mélodieux qui sortent de la bouche d'Acel. Il se manifeste pour lui parler, mais il ne connaît pas le langage des hommes, puisqu'il a grandi avec les gazelles. Les deux jeunes deviennent amis, d'abord par les gestes, puis par le langage. Haye apprend en effet à parler très vite, car le mécanisme de la langue est inné en lui : il arrive à expliquer à Acel comment il a vécu seul sur cette île, élevé par les gazelles.

Dans le troisième mouvement, la gazelle fait son apparition. Elle raconte tout ce qu'elle a fait pour son enfant adoptif, et les problèmes d'identité que le garçon a connu en grandissant : Haye a pris conscience de ne pas être comme les bêtes qui l'ont accueilli sur l'île. L'instinct de Haye l'a alors poussé à se construire des habits et un refuge, et l'a éloigné des animaux, qui ont commencé à avoir peur de lui, sauf la gazelle. Après son long discours, l'animal meurt, devenant ainsi rigide et immobile. Haye, qui ne connaît pas la mort, ne comprend pas pourquoi elle est devenue ainsi et il pense à un mal mystérieux qui aurait atteint un organe. Il saisit cependant que de cet organe au milieu de la poitrine dépend la vie, et il veut par conséquence ouvrir le thorax de la gazelle sa mère. Une fois trouvé le cœur, Haye est étonné de le voir partagé en deux et de constater qu'une des deux moitiés est vide : il en conclut qu'il n'a pas encore atteint l'objet de sa recherche. S'interrogeant sur la disparition des morts, il arrive à juger bon d'enterrer le corps de la gazelle, ayant vu un corbeau en faire de même avec un autre.

Par opposition à la scène de mort, la quatrième séquence s'ouvre avec une réflexion sur la vie : en effet, le nom Haye signifie « vie », raison pour laquelle le personnage cherche à « saisir le secret de la vie ». Le nom d'Acel vient, lui, d'un verbe qui signifie « laisser couler à flots », ce qui est peut-être aussi une métaphore de la vie elle-même, car on dit d'habitude que le sang coule à flots. Haye commence le récit de son évolution, en parlant de sa découverte du feu et de son attirance pour cet élément qui lui permet de cuire les aliments. Par la suite, Haye a appris à chasser, et a pu observer que la vie des animaux est liée à la chaleur, tandis que le froid est synonyme de corps mort. En sectionnant les animaux, le jeune découvre aussi qu'un souffle vital les anime, et c'est ainsi qu'il prend conscience de l'esprit. Haye devient, par la suite, artisan : il apprend à coudre avec les poils des bêtes et les fibres des plantes, il se bâtit une maison et un entrepôt. Il dresse des oiseaux pour chasser, il constitue un poulailler et se fabrique des armes. Il passe de la défense à la souveraineté, en atteignant son accomplissement lorsqu'il arrive à apprivoiser les bêtes et à les attacher.

Le cinquième et dernier mouvement revient à la notion d'esprit qui hante le personnage. Haye retrouve l'unité dans toute multiplicité : dans la nature, dans le monde végétal et le règne animal, dans le cycle de l'eau aussi bien que dans le feu, tout lui semble retourner au principe premier de

l'unité : « l'être se réduit à une chose unique ». S'interrogeant encore sur les phénomènes de la nature, Haye comprend qu'il doit y avoir un « auteur » qui crée et règle tout ça, une sorte de force, de moteur qui donne l'impulsion de vie. Pour cela, le monde apparaît comme une multitude de traces de l'art de l'Auteur, et c'est à cause de ces traces, de ces manifestations sensibles qu'Haye s'est éloigné de l'Être. Les distractions du spectacle de la vie l'ont amené à la séparation de ce qu'il percevait si bien au début de l'histoire. Il raconte cependant avoir aidé les plantes et les animaux à vivre, et il se souvient s'être donné des règles pour maintenir sa pureté ; il se rappelle enfin d'avoir tourné plusieurs fois en rond jusqu'au vertige. Acel dialogue dans la partie finale avec Haye, en lui parlant de la loi, de l'argent et des femmes, et en lui disant que son refus de la volupté et de la contamination ne lui permettra pas de voir de plus près le Vrai. Haye accepte alors de le suivre dans le monde civilisé, et suggère d'attendre sur la plage qu'un navire passe pour les emmener.

Ce récit est donné, comme l'auteur l'explique dans sa postface, sous la forme d'un *oratorio*, pièce théâtrale chantée et récitée à la fois, qui puise ses origines dans le théâtre religieux de San Filippo Neri. L'indication du genre auquel l'ouvrage appartient est déjà signe d'intertextualité : l'auteur dresse en fait une correspondance entre son texte et le théâtre religieux, en indiquant ainsi que le sujet de la pièce n'est pas profane. Il est vrai en effet que l'histoire est centrée sur la recherche, effectuée par l'homme, d'un esprit ou d'une présence surnaturelle, qui anime les êtres et dont le personnage prend connaissance naturellement. Même si Dieu n'est pas nommé dans la pièce, nous pouvons remarquer que le héros possède un caractère spirituel inné, une soif de connaissance de tout ce qui est incompréhensible qui l'amène à théoriser l'existence d'un être créateur et tout-puissant.

La pièce de Meddeb reprend un grand nombre de contes médiévaux, de légendes et de références religieuses que nous tâcherons ici de repérer et de comparer.

À ce propos, la postface de l'auteur est fondamentale, car elle évoque explicitement les liens intertextuels que la pièce évoque, en donnant la référence des auteurs ou des contes qui ont précédé cette narration :

« La réapparition de Haye [...] forge un chaînon supplémentaire dans la longue descendance de ce personnage que rappelle Eugenio d'Ors dans *Du baroque*. Cette reprise doit l'essentiel de son énergie et de ses détails à la fiction philosophique intitulée Haye ebn Yacdan, écrite par l'Andalou Ebn Tofail, mort à Marrakech en 1185 et qui était médecin, philosophe, ministre, ami d'Averroès et du monarque almohade. On pensait que c'est lui qui inventa la figure de cet homme seul dans une île déserte. Mais l'arabiste espagnol Emilio Garcia Gomez découvre dans la bibliothèque de l'Escorial un conte arabe

antérieur appelé *De l'idole, du roi et de sa fille*, et qui serait la source et d'Ebn Tofail et de Gracián [...].

Chaque fois que renaît cette fable, elle se plie aux préoccupations contemporaines »<sup>546</sup>.

Dans sa postface, l'auteur donne donc les références exactes dans lesquelles il a puisé pour bâtir son récit : il s'agit d'un mythe andalou du XII<sup>e</sup> siècle, *Ḥayy bin Yaḳẓân* écrit par Ibn Ṭufayl, et le conte arabe *De l'idole, du roi et de sa fille*. Ce conte, tantôt fable tantôt fiction philosophique, joue avec la langue et les connaissances, pour placer toute la matière sous une double apparence, sous le signe de l'ambivalence. De plus, Meddeb nomme Gracián et Eugenio D'Ors. Nous concentrerons donc notre analyse en présentant tous ces auteurs et leurs textes, en essayant de trouver les correspondances qui les lient.

Le philosophe du XII<sup>e</sup> siècle Ibn Ṭufayl naît à Guadix, près de Grenade, et devient le médecin personnel du sultan almohade après avoir exercé la même fonction pour le gouverneur. Arrivé à la cour du sultan de l'Espagne musulmane et de l'Afrique du Nord, le philosophe andalou devient aussi mécène, en engageant, entre autres, Ibn Ruṣḥd pour rédiger un commentaire des œuvres d'Aristote, jugées jusque là incompréhensibles. La rencontre entre ces deux savants, advenue probablement entre 1160 et 1170, est fondamentale car, grâce à leur érudition et leurs traductions-commentaires d'œuvres philosophiques, l'Europe connaîtra et fera circuler des idées qui seront la base du changement des idées aboutissant à la Renaissance. Averroès devient en quelque sorte l'héritier d'Ibn Ṭufayl, médecin de cour et philosophe, lorsque ce dernier devient trop faible pour exercer ses fonctions : le philosophe andalou meurt en 1185 ou 1186 à Marrakech. Bien que l'activité principale d'Ibn Ṭufayl concernât surtout la médecine et l'astronomie, son ouvrage le plus connu est le roman philosophique *Ḥayy bin Yaḳẓân*, « un des livres les plus curieux du Moyen Âge »<sup>547</sup>. Il s'agit du seul ouvrage philosophique de l'auteur écrit sous la forme d'une *Risâla*<sup>548</sup> : Goichon estime que le roman a été écrit entre 1169 et 1185, et qu'il s'inspire d'un conte allégorique écrit par Ibn Sînâ.

Le récit d'Ibn Ṭufayl contient une introduction de l'auteur qui dévoile la cause de composition du livre : c'est son correspondant (probablement imaginaire) qui lui a demandé de lui révéler les « secrets de la *Philosophie illuminative* »<sup>549</sup> d'Ibn Sînâ. Par ce terme on traduit l'expression *al-*

<sup>546</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>547</sup> D'après l'article de B. Carra de Vaux, « Ibn Ṭufayl », in *Encyclopédie de l'Islam*, tome III, HUSAM-IRAM, Leiden/Paris, Brill/Maisonneuve et Larose, 1968.

<sup>548</sup> Petit traité sous forme de lettre.

<sup>549</sup> Nous recopions ici l'expression de L. Gauthier. Voir note 7.

*ḥikma al-mashrikiyya*<sup>550</sup>, généralement traduit comme « la sagesse orientale », la traduction « illuminative » étant due à la vocalisation « *mushrikiyya* ». L'auteur distingue, à ce propos, deux sortes de connaissances, celle intuitive, obtenue par l'extase mystique, et celle spéculative, liée au raisonnement. Pour donner à son ami une idée de ces connaissances, Ibn Ṭufayl décide donc de lui raconter l'histoire de Ḥayy, un enfant né sur une île déserte. L'auteur imagine qu'il existe deux versions sur la fécondation du fœtus qui deviendra Ḥayy: il s'est formé spontanément d'un morceau d'argile fermenté, ou alors il a été peut-être transporté par le courant marin, après avoir été abandonné dans un panier par sa mère. L'enfant est adopté par une gazelle, qui l'allaite, et en grandissant, son intelligence lui permet de découvrir tout ce qui est nécessaire de savoir pour survivre. Il accède par la suite à une connaissance supérieure des choses, des vérités philosophiques et mystiques, en arrivant à élaborer l'idée d'essence et d'individu ; en arrivant à faire la distinction entre être végétal et animal, producteur et produit, il arrive à formuler la nécessité de penser qu'il existe une cause suprême aux choses. En percevant la présence d'un Dieu créateur, il commence à rechercher la félicité dans l'union avec Lui, il jeûne et s'entraîne à la contemplation divine, en parvenant à l'extase. Il rencontre ensuite un autre ascète venu d'une île voisine, Aḥḥâl, qui lui enseigne le langage. Aḥḥâl s'aperçoit que leur recherche divine est très ressemblante, même si faite à travers des modalités différentes. Après une tentative de répandre leur vérité auprès des gens, la tentative de prédication échoue, et les deux sages retournent vivre sur l'île déserte, dans le privilège d'une solitude qui leur permet d'être plus proches de Dieu.

D'après Léon Gauthier<sup>551</sup>, qui traduit et étudie ce récit, l'objet du livre n'est pas bien défini, certains commentateurs le considérant juste comme un « traité physique », d'autres comme un manuel mystique soufi. Ce qui est certain pour Gauthier, c'est que l'organisation des parties du livre est logique est bien structurée. Les détails ne sont jamais superflus, la progression du texte est linéaire, sans digressions, et chaque partie prépare ce qui suit. Le philosophe tente de donner une solution à la grande question des rapports qui lient la philosophie et la religion, ce qui autorise à penser qu'il s'agit d'une thèse philosophique présentée comme un roman. Ibn Ṭufayl admet avoir emprunté des éléments à la philosophie d'al-Ghazali et d'Ibn Sînâ.

Nallino définit autrement le but de l'ouvrage :

« Il libro [...] non è dunque soltanto un quadro del modo con cui l'umanità si è andata incivilendo e l'intelligenza ha potuto conseguire grandi altezze. Esso si propone anche di mostrare la verità e la

<sup>550</sup> Cette expression serait aussi le titre d'un ouvrage perdu. Voir A. M. Goichon, « Ḥikma », in *Encyclopédie de l'Islam*, tome III H-IRAM, Leyde/Paris, Brill/Maisonneuve et Larose, 1971.

<sup>551</sup> GAUTHIER Léon, *Ibn Thofail, sa vie, ses œuvres*, Paris, Ernest Leroux, 1909.

necessità della religione rivelata, il suo accordo perfetto con la ragione umana e l'incapacità di quest'ultima ad approfondire certe verità sublimi, le quali invece si intendono nell'estasi mistica. Donde la legittimità della mistica (sufismo) [...] purché sia riservata ad anime elette e aventi quella preparazione intellettuale che le trattenga dall'errore di credere che l'unione estatica sia una reale unificazione della loro essenza con l'essenza di Dio»<sup>552</sup>.

Le récit andalou a été traduit en latin et publié pour la première fois en 1671. Le titre est emprunté à Ibn Sînâ, mais l'auteur semble vouloir faire circuler des idées philosophiques opposées. Le personnage de Ḥayy apparaît en effet comme « l'incarnation dans l'homme de l'Intellect actif »<sup>553</sup>, comme sa personnification. L'Intellect actif n'est donc pas extérieur à l'homme, d'où la théorie de la perfection de la nature humaine de Saint Thomas d'Aquin. Le texte contient quatre longues citations des *Isharât* d'Ibn Sînâ, par conséquent Ibn Ṭufayl semble en accord avec la théorie des états des soufis, de l'ascèse à l'extase. La *Risâla* d'Ibn Ṭufayl aurait été la version du récit de *Ḥayy bin Yaqẓân* la plus connue en Europe jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle. Les manuscrits du récit se trouvent à la Bibliothèque Bodleyenne d'Oxford, édité par Pococke sous le titre latin de *Philosophus autodidactus*, et à Londres, au British Museum. Gauthier signale l'existence de trois autres manuscrits dont la paternité n'est pas prouvée<sup>554</sup>. Traduit aussi en hébreu et en persan (sous le titre de « La merveille du temps »), le roman connaît donc une grande diffusion.

Georges Hourani a repris la théorie de Gauthier en évoquant la nécessité de modifier quelques points de vue de l'orientaliste. Dans un article consacré à l'objet principal de la *Risâla* d'Ibn Ṭufayl<sup>555</sup>, Hourani distingue donc cinq parties dans l'ouvrage du philosophe andalou : d'abord, l'introduction de l'auteur, ensuite une partie sur le progrès solitaire du personnage, d'un stade élémentaire de connaissance jusqu'au plus haut état mystique. Le troisième point aurait pour objet l'harmonie entre la philosophie de Ḥayy et la religion révélée d'Asal, alors que la partie suivante exposerait la pertinence de la religion dans son aspect extérieur pour la plupart des gens. En dernier, l'auteur propose une conclusion en exposant la méthode suivie dans la composition de son texte.

<sup>552</sup> « Ce volume [...] n'est donc pas seulement un tableau de la façon dont l'humanité est arrivée à la civilisation et l'intelligence a pu s'élever. Il a aussi pour but de montrer la vérité et la nécessité de la religion révélée, son accord parfait avec la raison et l'incapacité de cette dernière à approfondir de sublimes vérités, qui appartiennent à l'extase mystique. De là dérive la légitimité de la mystique, [...] à condition qu'elle soit réservée aux âmes des élus, qui possèdent une préparation intellectuelle les écartant de l'erreur de croire que l'union extatique est une unification réelle du sujet avec l'essence divine ». C. A. Nallino, « Ibn Tufail », in *Enciclopedia italiana*, tomo XVIII, GU-INDE, Milano, Treccani, 1933.

<sup>553</sup> A. M. Goichon, « Ḥayy Bin Yaqzan », in *Encyclopédie de l'Islam*, op. cit.

<sup>554</sup> Léon Gauthier, *Ibn Thofail, sa vie, ses oeuvres*, Paris, Ernest Leroux, 1909.

<sup>555</sup> Georges F. Hourani, « The principal subject in Ibn Tufayl's Ḥayy bin Yaqzan », in *Journal of Near Eastern Studies*, volume XV, January 1956, n.1, Chicago, The University of Chicago Press, 1956, p. 40-46.

La fable de Ḥayy est contenue dans les parties deux, trois et quatre, le point introductif et la partie finale étant plutôt une sorte de paratexte. La question pour Hourani est de savoir dans quelle partie est contenu le message central du livre. En analysant le point de vue de Pococke, Munk, Rénan et les autres experts d'Ibn Ṭufayl jusqu'au début du XX<sup>e</sup> siècle, Hourani détermine que l'essentiel de l'histoire est contenu dans la deuxième partie, ce qui s'avère pertinent avec le titre que Pococke lui-même choisit pour sa traduction (*Philosophus Autodidactus*). Gauthier, qui écrit en 1909 et dans les années suivantes, avait signalé cependant la nécessité de reconsidérer l'importance de la dernière partie de l'ouvrage, méconnue jusqu'à son époque. Il considérait en effet que les points trois et quatre n'étaient pas « une rallonge inutile, un épisode parasite », mais qu'ils faisaient partie du même travail et qu'ils étaient de ce fait aussi importantes que la deuxième partie. En effet, nous avons vu que, d'après Gauthier, Ḥayy est construit comme un ensemble logique, sans digressions et sans points superflus : « chaque partie prépare la suivante, et toutes ensemble la dernière ». Dans ce contexte, Hourani affirme que, même si Gauthier ne le démontre pas, le sujet principal du livre réside dans le rapport existant entre religion et philosophie, question fondamentale pour les théoriciens du Moyen Âge. Hourani critique cependant Gauthier pour la faiblesse de ses argumentations et de ses démonstrations, en remarquant que dans l'introduction du récit, ainsi que dans la cinquième partie, l'auteur dit clairement consacrer son livre à une science cachée (« al 'ilm al-maknun ») concernant une expérience mystique. Hourani n'est donc pas totalement en accord avec la théorie de Gauthier, et préfère dire que le vrai sujet du livre est

« the conviction that the care of his own soul is more important to a philosopher than any other subject, even the relation of philosophy to religion or the place of religion in society ».

En l'espace de cinquante ans seulement, les experts arrivent donc à donner plusieurs interprétations de l'objet et du but principal du récit médiéval.

Ce qui nous intéresse ici n'est pas tellement de percer les raisons qui ont animé la rédaction de ce roman, mais de prouver plutôt que le même récit voyage à travers les pays et les siècles, en étant une source inépuisable d'inspiration et de création littéraire. En effet, le motif de l'homme seul sur une île apprenant par intuition l'existence d'un être divin n'est pas nouveau, même à l'époque médiévale. Nous savons en effet, grâce aux travaux de Corbin et Goichon, qu'Ibn Sînâ écrivit un récit antérieur à la *Risâla* d'Ibn Ṭufayl portant le même titre.

Le récit avicennien est écrit en langue arabe en 1023, lorsque l'auteur se trouve en prison, et reprend de nombreux thèmes déjà abordés dans les ouvrages antérieurs. Récit poétique fondé sur une doctrine philosophique, il semble puiser dans les textes d'Aristote, Platon, Ptolémée, al-Farabî, ainsi que dans le Coran et dans les légendes populaires. Mais l'ouvrage d'Ibn Sînâ est original dans

son propos, qui est de prouver la doctrine avicennienne des formes : données par l'intellect actif, elles sont composées de formes substantielles et de formes intelligibles. Le récit procède donc par allégories : le personnage de Hayy, par exemple, représente l'intellect actif<sup>556</sup>.

Henri Corbin, qui s'est occupé du récit de la version avicennienne d'*Hayy bin Yaqzân*, signale que c'est grâce au disciple d'Avicenne, *Djûzdjânî*, que nous savons en quelles circonstances le maître a été amené à composer ce récit. C'est à l'époque de son vizirat auprès du prince Shamsoddawla de Hamadan, lorsqu'il exerce à la fois la profession de politique (vizir), de médecin du prince et de savant. Après la mort du prince, Avicenne est de plus en plus chargé de responsabilités politiques par le fils de ce dernier, au point qu'il écrit au souverain d'Ispahan, le priant d'accepter ses services. Cette correspondance avec le prince est à l'origine de son emprisonnement dans la forteresse de Fardadjân, détention qui dure environ quatre mois, pendant lesquels il aurait rédigé ce récit, premier d'une trilogie.

Dans le récit avicennien, que Corbin définit comme « visionnaire », le cœur du problème semble être représenté par le concept d' « Orient » :

« Ce que signifie pour lui le mot "Orient", Avicenne nous le dit clairement dans le récit mystique qu'il intitule *Hayy bin Yaqzân*. C'est le monde des Intelligences chérubiniques et des *Animae caelestes*. »<sup>557</sup>.

Corbin commente ainsi le traité suhrawardien *Le livre de la théosophie orientale*, en expliquant que chez Suhrawardî, aussi bien que chez Avicenne, le mot « Orient » ne désigne pas un lieu géographique, mais un état spirituel. Corbin explique :

« L'Orient (*mashreq*) chez tous nos philosophes, depuis Avicenne et Sohrawardi jusqu'à Molla Sadra et ses continuateurs, désigne le monde spirituel ('*alam qodsi, malakut et Jabarut*). "Oriental" est tout ce qui en procède. Si les sages de l'ancienne Perse sont les « orientaux » par excellence, ce n'est pas parce qu'ils se trouvent à l'Orient géographique, mais parce-que leur fut impartie cette "connaissance orientale" »<sup>558</sup>.

L'Orient, point où la lumière du soleil se lève, est donc métaphore de lumière intérieure et de connaissance spirituelle ainsi que synonyme d'illumination. De plus, dit Corbin :

<sup>556</sup> Toutes les références sur le récit d'Ibn Sinâ exposées jusqu'ici sont données par A. M. Goichon, « Hayy bin Yaqzan », op. cit.

<sup>557</sup> Shihaboddin Yahya Sohrawardi, *Oeuvres philosophiques et mystiques, Tome II*, (1. Le livre de la Théosophie orientale, 2. Le Symbole de foi des philosophes, 3. Le récit de l'Exil occidental), textes édités avec prolégomènes en français par Henry Corbin, réédition anastatique, Téhéran-Paris, Académie Impériale Iranienne de Philosophie/A. Maisonneuve, 1977.

<sup>558</sup> H. Corbin, *Avicenne et le récit visionnaire*, Téhéran, Société des monuments nationaux, 1954.

« L'Orient étant le monde des Formes ou des "Idées", opposé à l' "Occident" [...] la philosophie orientale sera la connaissance des Idées en elles-mêmes et par elles-mêmes, une philosophie du monde de l'Ange à ses trois degrés : spirituel, céleste et terrestre »<sup>559</sup>.

Cet Orient intérieur, symbole de connaissance, semblerait être au centre du récit avicennien, puisque Corbin ajoute :

« Ce Récit est une initiation à l'Orient : la signification en est annoncée à l'adepte par un messager de cet Orient même, lequel en montre la direction, décrit par avance les étapes du difficile voyage qui y conduit, énonce les conditions de celui-ci, et finalement conclut par l'invite : "Si tu le veux, suis-moi". La dramaturgie mentale du Récit est donc encore une anticipation et une préparation ».

Corbin interprète donc la version avicennienne de *Ḥayy bin Yaḳẓân* comme un traité philosophique masqué exposant une théorie fondamentale pour les disciples, celle des formes, et le concept d'orient qui inspirera par la suite la doctrine sohrawardienne. Ḥayy aurait la caractéristique, chez Avicenne, de servir d'orientation aux disciples, de les situer :

« Ḥayy bin Yaḳzan a *orienté* son adepte; il lui a montré *où* était l'orient et *où* était l'Occident; il lui a enseigné quelle modalité d'être "spatialisait" ces directions, en raison de quoi il l'a situé lui-même dans une région intermédiaire »<sup>560</sup>.

Le personnage possède en réalité une genèse compliquée, car il apparaît aussi dans un autre livre d'Ibn Sînâ, le *Traité sur le destin*, récit symbolique sous la forme de dialogue, où deux voix discutent à propos de la possibilité d'arriver ou pas au Vrai par la voie dialectique (Kalam). Une fois arrivés à parler du destin, les deux voix, dont une représente la pensée de l'auteur, sont réduites au silence à cause de l'impossibilité de poursuivre l'argumentation. Se trouvant à un point mort, la personne de Ḥayy bin Yaḳẓân se manifeste dans la conscience du narrateur : Ḥayy, le « Sage-jouvenceau », « hiérophanie de l'Intelligence agente » dans le *Récit* avicennien qui porte son nom, est donc un personnage qui apparaît, dans cet autre traité, lorsque la parole des locuteurs devient impuissante, ou lorsque la conscience se trouve à une impasse. De plus, dans la théorie avicennienne de la connaissance, le philosophe apparaît aussi comme un adepte, invité par Ḥayy au « voyage vers l'Orient ». Le personnage de Ḥayy chez Avicenne aurait donc le mérite de transformer métaphoriquement la recherche du philosophe en un « pèlerinage vers l'Orient ». Cette

---

<sup>559</sup> *Ibid.*

<sup>560</sup> *Ibid.*

sorte de voyage ayant pour but la connaissance sera entreprise par l'auteur à travers son *Récit de l'Oiseau*.

Comme nous le voyons, Ibn Ṭufayl et Avicenne élaborent deux récits très ressemblants pour leurs contenus et leur message, en représentant le même personnage, Ḥayy. Les deux contes allégoriques sont très ressemblants, ainsi que les deux titres, ce qui avait fait penser que l'un était en réalité une simple traduction de l'autre, mais Goichon souligne que les trois derniers chapitres sont spécifiquement avicenniens.

Le récit d'Ibn Ṭufayl a été parfois considéré comme le motif inspirateur d'un texte de Djamî, *Salaman et Absal*, même si par la suite de nombreuses études ont penché plutôt vers une autre hypothèse : ce serait plutôt le récit de *Salaman et Absal* d'Ibn Sînâ qui aurait inspiré le poète persan. Si l'imitation du récit andalou apparaît donc peu probable, il existe en revanche un autre texte postérieur à celui d'Ibn Ṭufayl qui en représente une vraie imitation. Il s'agit d'un roman allégorique en langue castillane, paru vers le milieu du XVII, écrit par le jésuite aragonais Baltasar Gracián, *El Criticón*. Traduit en français en 1697 sous le titre *L'homme détrompé ou Le Criticon*, il imite manifestement Ibn Ṭufayl dans toute la première partie, comme le remarque Gauthier. L'imitation se met en place à la fois dans l'histoire narrée, dans le choix symbolique des noms des personnages et dans les aventures allégoriques ressemblant de près à celles de Ḥayy. Mais les préoccupations doctrinales de Gracián sont très différentes, et en premier lieu moralistes. Il est curieux que cette première partie du roman espagnol soit antérieure de vingt ans à la traduction latine de Pococke : on se demande donc par quels moyens Gracián a pris connaissance de ce texte écrit en arabe à l'origine, ce qui renvoie aussi au cas concernant le *Robinson* de Defoë. En effet, nous ne savons pas si l'auteur du *Robinson Crusocé* avait connaissance, en 1719, du *Philosophus autodidactus*. Nous ne sommes pas en mesure de répondre à cette question, mais nous pouvons remarquer que, bien que les deux histoires soient très ressemblantes, leurs points de vue sont opposés : le héros de de Foe retrouve la pureté au sein d'une nature primitive, après une exclusion symbolique de la société des hommes, alors que, dans le conte arabe, la solitude est nécessaire pour atteindre une condition d'extase mystique, de perfection et de félicité.

En ce qui concerne le récit de Gracián, cité dans la postface de Meddeb, il en est question aussi dans l'ouvrage, toujours cité par Meddeb, d'Eugenio D'Ors, *Du Baroque*. Un chapitre de cet essai sur le baroque est en effet consacré à « L'Autodidacte de Gracián », en partageant le discours en trois sous-chapitres.

Dans un premier moment, D'Ors parle de l'ouvrage d'Emilio Garcia Gomez, *Un conte arabe, source commune d'Ibn Tofail et de Gracian*. Le protagoniste de Gracián, Andrenio, est l'homme innocent qui ne reçoit pas ses connaissances de la société. D'Ors commente Gracián en disant :

« La collaboration de plusieurs siècles, dans la production d'une œuvre, lui confère toujours certaine noblesse ».

L'auteur est en effet amené à effectuer l'hypothèse que, derrière la source D'Ors ancienne du récit s'en cache une autre antérieure. Nous avons vu, en effet, qu'Avicenne écrit *Ḥayy bin Yaḳẓân* avant Ibn Ṭufayl, et que le mythe du premier homme, autodidacte forcé, rappelle en quelque sorte l'histoire biblique d'Adam.

Dans une deuxième partie, D'Ors analyse ceux qu'il appelle les « ascendants », faisant référence au récit du philosophe andalou. Le héros de Gracián grandit comme une bête, sans enseignement, il s'aperçoit de l'univers une fois adulte ; cinq siècles avant lui, était apparu Ḥayy bin Yaḳẓân, ressemblant encore plus à Adam puisqu'il est dit de lui qu'il ne naquit pas d'une femme. D'Ors remarque que la solitude est pour Ḥayy non seulement la condition du principe, mais aussi le dénouement de son expérience, comparable à Adam qui sort de son paradis et qui y retourne. L'auteur se demande alors si la fable de Gracián procède de la fable d'Ibn Ṭufayl. Gomez répond à cela en disant qu'il s'agit plutôt d'une relation de frère aîné : les deux récits sont fils d'un même père (Adam, puis un autre personnage sans nom qui a le rôle de « constructeur de l'idole » dans le conte arabe « De l'idole, du roi et de sa fille »). D'Ors n'arrive pas à cerner si la filiation existe ou pas, et il préfère alors parler du « mystère de l'origine du mythe », tout en semblant appuyer la thèse de Gomez.

Dans une troisième partie, D'Ors étudie les « descendants » du récit de Gracián: le plus illustre serait le « faux Adam » de Defoe, le Robinson Crusoé. L'écart est cependant considérable, puisque, bien que les récits possèdent des points en commun, Robinson n'apprend pas, comme Andrenio et Ḥayy, le « savoir » à l'écart de la société, dans son isolement forcé, mais seulement le « faire ». Un autre exemple de descendant, l'homme primitif de Rousseau, autodidacte aussi, connaît en réalité trop de choses, il est imprégné de la philosophie de son siècle. Par la suite, D'Ors cite aussi Gauguin et le Mowgli de Kipling. L'homme de la nature a cependant changé : de philosophe qu'il était dans l'antiquité il est devenu presque un singe. À ce propos, une étude récente publiée par Mario Tome<sup>561</sup> montre que dans ces « robinsonnades » il existe deux sortes de héros : le civilisateur,

<sup>561</sup> Mario Tome, « Odyssées et robinsonnades: l'aventure insulaire », in *Ile de merveilles. Mirage, miroir, mythe*, textes du Colloque de Cerisy réunis et présentés par Daniel Reig, Paris, L'Harmattan, 1997.

qui explore, construit, éduque les autochtones, en instaurant ainsi un ordre social et temporel, et le mystique. Ce dernier, sensible à la « nature secrète » de l'île, réfléchit sur le côté caché de l'île, et par extension, sur sa propre intériorité. Ḥayy s'inscrit donc dans le deuxième type de héros, touché par une transformation intérieure qui est à la fois apprentissage et prise de conscience du surnaturel. Cette connaissance à laquelle le personnage accède ne peut se faire qu'en solitude, le personnage se trouvant sur une île, dont l'étymologie latine *in-sula*, « en solitude », en fait le lieu solitaire par excellence.

Le récit de *Ḥayy bin Yaḳẓân* aurait inspiré aussi un livret d'Ibn al-Nafîs, intitulé *Kitâb Fâdil ibn Nâtik*. L'auteur, une personnalité du monde médical arabe du XIII<sup>e</sup> siècle, aurait écrit, en plus des commentaires aux œuvres de médecine d'Hippocrate, Galien et Ibn Sînâ, ce traité, qui serait une contrepartie du récit philosophique avicennien. Le professeur Ritter a découvert un des deux manuscrits existants à Istanbul, dont le titre complet est *al-Risâla al-Kâmiliyya fil-Sîra al-Nabawiyya* (« Le traité relatif à Kâmil sur l'histoire de la vie du Prophète », appelé aussi « Le livre de Fadil ibn Natik »). En réalité, d'après Meyerhoff et Schacht, le traité semble être plutôt l'équivalent du récit d'Ibn Ṭufayl :

«If Ibn Tufayl's aim is to show the discovery of philosophical and mystical truths by an individual created by spontaneous generation on a desert island, or exposed there immediately after his birth, that of Ibn al-Nafîs is to describe the same discovery with regard to the main tenets of Islamic religion, the life-story of the last Prophet, and the subsequent fate of his community. Edward Pocock the Younger (1648-1727), who first printed Ibn Tufayl's book in 1671, gave it the name of *Philosophus Autodidactus*; so we are entitled to call Ibn al-Nafîs's treatise *Theologus Autodidactus* »<sup>562</sup>.

Les traducteurs anglais du livret mettent donc l'accent sur les propos différents qui motivent l'écriture chez Ibn al-Nafîs et Ibn Ṭufayl. Ils reconnaissent qu'il est question aussi de l'ouvrage d'Ibn Sînâ, mais la ressemblance entre le récit d'Avicenne et celui du médecin syrien semblent s'arrêter à un seul détail :

« The parallel between Ibn Sina's book and the treatise of Ibn al-Nafîs is very slight ; it does not go beyond the fact that both authors introduce the figure of a narrator, called Ḥayy bin Yaḳẓân by Ibn Sina (and Ibn Tufayl), and Fâdil ibn Nâtik by Ibn al-Nafîs »<sup>563</sup>.

---

<sup>562</sup> *The theologus autodidactus of Ibn al-Nafîs*, edited with an Introduction, Translation, and Notes by the late Max Meyerhoff and Joseph Schacht, Oxford, Oxford University Press, 1968.

<sup>563</sup> *Ibid.*

En effet, alors que Ḥayy est, chez Ibn Sînâ, la personne dont les réflexions ou les enseignements sont racontés dans le livre, le Fâdil d'Ibn al-Nafîs joue seulement un rôle de transmetteur :

« superfluous transmitter of the tale of the hero, who is called Kâmil »<sup>564</sup>.

Le vrai personnage principal serait donc non pas Fâdil mais Kâmil. Malgré les différences avec le traité avicennien, les traducteurs pensent qu'Ibn al-Nafîs connaissait le texte d'Ibn Sînâ et que son traité ne s'y oppose pas.

La relation entre Ibn Ṭufayl et Ibn al-Nafîs est en revanche très étroite, car l'idée principale des deux traités est la même :

« a human being originated by spontaneous generation on an inhabited island comes to know by his own reasoning the natural, philosophical and theological truths »<sup>565</sup>.

En effet, dans l'histoire d'Ibn Ṭufayl, Ḥayy est un bébé adopté par une gazelle, qui grandit en découvrant toutes les connaissances humaines grâce à ses observations et déductions logiques. Un jour, un visiteur qui arrive sur l'île lui apprend à parler, découvrant ainsi que les enseignements de sa religion sont des symboles de « Ḥayy's mystical insights ». Après un voyage sur l'île du visiteur, où les deux personnages se rendent compte que les gens ne sont pas prêts à accueillir leur vérité, ils retournent sur l'île déserte et passent le reste de leur vie en contemplation mystique.

Les éléments parallèles entre le récit d'Ibn Ṭufayl et al-Nafîs sont nombreux : par exemple, les détails de la conception spontanée du bébé, la description des organes sensorielles, l'idée d'absence d'aide physique concernant la nature humaine, dépourvue de tout ce qui protège les animaux (fourrure, poiles, griffes, bec...) ; ou encore, le héros arrivant à connaître l'anatomie en observant les cadavres des animaux morts ; la découverte progressive des éléments naturels, météorologiques, et enfin divins : le sentiment d'obligation à suivre les lois données par le créateur ; l'âge du héros qui se lie aux stades de progression de sa connaissance ; l'arrivée sur l'île d'un étranger qui enseigne à Ḥayy le langage humain. Plusieurs de ces points vont contre l'orthodoxie de la doctrine musulmane, notamment en ce qui concerne la conception spontanée de l'être humain et l'assertion de la connaissance naturelle de Dieu à travers un raisonnement indépendant.

---

<sup>564</sup> *Ibid.*

<sup>565</sup> *Ibid.* « Un être humain généré spontanément sur une île déserte arrive à la connaissance des vérités naturelles, philosophiques et théologiques par son raisonnement personnel ».

Il existe toutefois des différences entre les deux récits : par exemple, Ibn al-Nafis met en scène un jeune qui est déjà adolescent lors de sa naissance, alors qu'Ibn Ṭufayl parle d'un nourrisson mis dans un panier par sa mère et confié aux eaux ou né sur l'île. Ibn Ṭufayl est donc obligé d'avoir recours à la figure de la gazelle-nourrice, alors que Ibn al-Nafis en est dispensé, car son personnage naît à un âge où il est déjà autosuffisant. De plus, chez Ibn Ṭufayl, Ḥayy apprend tout seul l'usage du feu ; chez Ibn al-Nafis, en revanche, c'est le visiteur qui apprend au héros à se servir du feu et de vêtements. L'idée qui semble manquer dans le texte d'Ibn Ṭufayl est que la vie devient civilisation seulement dans un contexte de société humaine. Mais le philosophe andalou développe avec plus de détails les réflexions philosophiques du héros, la compréhension de la nature de l'âme se faisant naturellement chez son personnage ; en revanche, c'est le prophète qui apprend les doctrines de l'âme au personnage d'Ibn al-Nafis. À l'inverse, chez Ibn al-Nafis le héros comprend par déduction les lois concernant les rituels et la vie sociale, alors que chez Ibn Ṭufayl c'est le visiteur qui l'apprend à Ḥayy. Pour résumer, Kâmil est un personnage qui comprend toutes les lois religieuses, scientifiques et naturelles ainsi que l'Islam les conçoit, en rendant hommage à la doctrine de « l'homme parfait »<sup>566</sup>.

L'histoire de Kâmil, racontée par Fâdil, s'articule en quatre parties : la première raconte sa naissance, comment il a été généré, et comment il a pris connaissance des sciences naturelles et des missions des prophètes ; la deuxième relate de la façon dont le héros a pris connaissance de la *Sira* du Prophète ; la troisième explique comment il a connu la loi religieuse et les pratiques du Prophète ; la dernière, comment il a pris connaissance des faits qui auront lieu après la mort du dernier Prophète. Comme nous le voyons, si les tissus narratifs se ressemblent, la partie religieuse liée à l'Islam et à sa tradition est beaucoup plus accentuée chez Ibn al-Nafis. Ce n'est pas par hasard, donc, que le *philosophus* s'est transformé en *theologus*.

La relation entre les œuvres, qui apparaît jusqu'ici assez compliquée, s'enrichit ultérieurement de nouveaux éléments à travers le traité de Suhrawardî traduit par Meddeb, intitulé *Récit de l'exil occidental* (قصة الغربة الغربية<sup>567</sup>). Dans cet ouvrage, édité en France par Henri Corbin dans un volume

<sup>566</sup> L'idée d'homme parfait se développe au sein de la mystique musulmane, mais elle ne semble pas dériver directement du Coran. Les influences pourraient provenir d'un mélange entre les gnozes hellénistiques associées à un mythe mazdéen, qui confluent dans la doctrine manichéenne de l'Homme premier, et peut-être la Cabala juive. Des passages coraniques semblent désigner l'homme comme ayant une place éminente dans la création, ainsi que la conception alchimique de l'homme comme microcosme. Parmi les philosophes qui ont développé cette théorie, Ibn Arabi occupe une place fondamentale ainsi qu'Abd al-Karim al-Djili. Source : R. Arnaldez, « Al-Insân al-Kâmil », in *Encyclopédie de l'Islam*, Tome III, HUSAM-IRAM, Leiden/Paris, Brill/Maisonneuve et Larose, 1968.

<sup>567</sup> Grace aux recherches de H. Corbin et de H. Ritter, nous savons que tous les récits de Sohrawardi sont écrits en persan, sauf le *Récit de l'exil occidental* dont il est question ici et la *Risâlat al-Abrâj*, en arabe : « À la différence des autres *Récits* de Sohrawardi écrits en persan, le *Récit de l'exil* n'était connu que dans sa rédaction arabe ». Voir introduction d'Henri Corbin dans Shihaboddin Yahya Sohrawardi, *Oeuvres philosophiques et mystiques*, Tome II, op. cit.

qui recueille les œuvres philosophiques et mystiques du maître de l'*Ishrâk*, l'auteur raconte un emprisonnement suivi par le voyage de retour de l'exilé vers la terre natale. La narration s'ouvre par un prologue de l'auteur qui « enchaîne délibérément » son ouvrage au récit d'Avicenne « avec pleine conscience de le dépasser, tout en insérant un rappel significatif du récit avicennien de « Salamân et Absâl »<sup>568</sup>. En l'espace de quelques lignes qui précèdent le récit proprement dit, l'auteur fait deux références aux livres avicenniens, *Hayy bin Yaqzân* d'abord et *Salâmân et Absâl* après. Si nous avons résumé dans un premier moment le contenu du *Récit de l'exil*, il est intéressant de s'arrêter aussi sur la deuxième citation faite par Suhrawardî. Salâmân et Absâl sont en effet deux personnages qui apparaissent dans un corpus d'allégories philosophiques et mystiques, et qui se prêtent donc au jeu intertextuel. Il semble qu'Ibn Sînâ les mentionne le premier dans le chapitre IX du *Kitâb al-isharât wa al-tanbihât*, en affirmant que « Salaman est une copie à votre ressemblance et qu'Absâl est une copie semblable à votre degré dans le gnosticisme ('irfân) ».

Heath<sup>569</sup> remarque qu'Absâl est nommé aussi dans le *Traité sur la destinée (Risâlat fî l-Kadar*, mais l'histoire n'apparaît pas dans la liste des œuvres établie par l'élève du philosophe, al-Djuzdjânî. Le manuscrit n'étant pas parvenu jusqu'à nous, la seule source qui relate l'histoire semble être le commentaire de Nasr al-din al-Tûsî sur *al-Isharât wa al-tanbihât*, qui présente, en résumant, deux versions du Salâmân et Absâl trouvées par hasard. Dans la première, Tûsî relate une histoire qui a vraisemblablement des origines grecques, traduite en arabe par la suite. Salâmân y apparaît en tant que jeune prince, allégorie de l'âme rationnelle, engendré par son père, l'intellect actif, grâce à l'ingéniosité de son ministre (l'émanation divine). Salâmân, orphelin de mère (allégorie de la matière) est allaité par une jeune femme, Absâl, qui représente les facultés corporelles. Mais Salâmân s'éprend d'Absâl et fuit avec elle vers le pays de l'Occident, élément qui représente le monde matériel. Grâce à l'intervention du père, il se détache de la jeune femme et retourne à sa place près du trône paternel. Suhrawardî pourrait avoir connu cette version, car, dans son *Récit*, il est question d'un exilé, prisonnier dans son pays d'exil, freiné par « l'entrave de la matière ». Son héros aurait donc en commun avec ce Salâmân le fait de s'éloigner du pays natal, d'aller vers le pays occidental, qui représente un obstacle, une entrave, et d'arriver par la suite à se libérer. Il est probable que cette version ait servi de base au mathnavi de Djami contenu dans le *Haft Awrang*.

Dans la deuxième version dont Tûsî prend connaissance, attribuée à Ibn Sînâ, Salâmân est un roi, image de l'âme rationnelle, et Absâl est son frère cadet, ayant le rôle de l'aider à résister aux avances de sa femme. Absâl arrive à conquérir l'Orient et l'Occident mais est ensuite empoisonné par la femme de son frère, allégorie des facultés physiques. Salâmân l'apprend et tue sa femme, se retirant ensuite dans un endroit solitaire pour méditer sur Dieu.

<sup>568</sup> Commentaire de Corbin, *ibid.*

<sup>569</sup> P. Heath, « Salâmân et Absâl », in *Encyclopédie de l'Islam*, op. cit.

Si nous insistons ici sur ces figures, c'est parce-que Suhrawardî n'est pas le seul à les nommer. Ibn Ṭufayl, dans son *Ḥayy bin Yaqẓân*, appelle en effet par le nom de « Absâl » l'homme qui arrive sur l'île déserte où vit le héros, et qui l'accompagne visiter son île d'origine. En visite chez le peuple d'Absâl, Ḥayy rencontre aussi son ami Salâmân, qui représente la sincère adhésion aux croyances religieuses. Même si Heath précise que le récit d'Ibn Ṭufayl est « un écrit philosophique autonome », il faut reconnaître que son originalité puise dans l'utilisation de figures légendaires et littéraires déjà existantes.

Dans le récit sohrawardien, Salâmân et Absâl apparaissent presque à la fin, lorsque Ḥayy, après une longue évolution, a presque atteint un niveau d'union avec Dieu. Absâl apparaît alors sur l'île de Ḥayy pour chercher un lieu de retraite spirituelle. Il représente ici la « dimension intérieure de la spiritualité religieuse ». Ḥayy et Absâl se rencontrent : ce dernier prend conscience des connaissances divines de Ḥayy et devient son disciple. Le jeune décide de visiter à son tour l'île d'Absâl, où le peuple suit une religion révélée. Sur l'île civilisée, les deux jeunes rencontrent l'ami d'Absâl, Salâmân, qui représente la juste adhésion aux croyances et aux rituels religieux. Ḥayy se rend compte toutefois que les gens de l'île ne sont pas prêts à recevoir ses vérités concernant le divin, donc il retourne sur son île accompagné d'Absâl.

Corbin imagine que Suhrawardî présentait que le héros mystique avicennien Absâl était proche du héros de « l'Exil occidental »<sup>570</sup>. Suhrawardî, en élaborant sa théorie de l'*ishrâk*, oppose son *Récit*, par titre et contenu, à sa *Théosophie orientale* : ce texte fondamental du *shaykh* parle d'une sagesse divine qui opposerait la lumière aux ténèbres de la prison, l'Orient à l'Occident, considérés non comme lieux géographiques mais comme entités métaphysiques.

Corbin explique en effet :

« L'Orient (*mashreq*) chez tous nos philosophes, depuis Avicenne et Sohravardi jusqu'à Molla Sadra et ses continuateurs, désigne le monde spirituel ('alam qodsi, malakut et Jabarut). « Oriental » est tout ce qui en procède. Si les sages de l'ancienne Perse sont les « orientaux » par excellence, ce n'est pas parce qu'ils se trouvent à l'Orient géographique, mais parce-que leur fut impartie cette "connaissance orientale" »<sup>571</sup>.

Deux sont les points qui nous permettent de lier Suhrawardî au récit avicennien : d'abord, l'opposition entre Orient et Occident ; ensuite parce que

<sup>570</sup> Préface de la seconde édition, p. IV-V.

<sup>571</sup> H. Corbin, préface à Sohrawardî

« C'est par l'étude des récits mystiques sohrawardiens que l'on a été conduit à celle des Récits d'Avicenne »<sup>572</sup>.

Ḥayy serait en quelque sorte le point de départ du *Récit de l'exil*, et en même temps sa continuation : en effet, tout comme le héros de Suhrawardî, il part de l'île, sorte de paradis, pour un bannissement momentané. Cette sorte d'exil le conduit dans un autre monde duquel il décide de s'échapper, les hommes n'étant pas prêts à accepter sa révélation. Retrouver la voie pour se rapprocher du monde perdu, motif présent aussi dans la gnose manichéenne : telle est la situation qui rapproche l'expérience du Ḥayy avicennien et du personnage suhrawardien. L'exode des personnages est double, car il s'effectue en deux mouvements, un premier moment de la patrie vers le pays d'exil et ensuite de ce pays vers la terre natale, que Corbin définit comme une « patrie de lumière ».

Or, Meddeb applique curieusement plusieurs motifs cités ici. En effet, ses héros sont des personnages en exil sur une terre occidentale, retournant à leurs sources et accomplissant en général des pérégrinations qui les dirigent vers le monde oriental : c'est le cas, par exemple, du héros de *Talismano*, de celui de *Phantasia*, de celui d'*Aya dans les villes*. Les poèmes meddebiens n'échappent pas à cette règle, ce qui nous amène à croire qu'il ne s'agit pas de choix innocents de la part de l'auteur.

Le mécanisme qui règle les échanges intertextuels entre les textes de Meddeb et les auteurs arabopersans apparaît dans ce cas assez compliqué. Les choix sont multiples, et leur abondance ne suit pas une organisation constante et précise : les pistes sont brouillées et nous nous trouvons face à une incroyable accumulation de renvois et de données intertextuelles. Si nous dévions essayer de venir à bout de cet énorme palimpseste littéraire, nous pourrions le formuler de la façon suivante.

Meddeb parle de quatre auteurs dans sa postface à *La gazelle et l'enfant*, qui sont présents implicitement dans son conte : Ibn Ṭufayl, philosophe andalou du Moyen Âge ayant composé un récit presque identique qui met en scène Ḥayy. Le récit d'Ibn Ṭufayl renvoie, en filigrane, au récit homonyme d'Ibn Sînâ, lequel est cité par Suhrawardî dans son *Récit de l'exil occidental*. Meddeb traduit ce dernier texte, en donnant, d'une certaine façon, le premier et le dernier maillon de la chaîne. En effet, entre le texte de Meddeb et la traduction du texte suhrawardien, deux autres auteurs se dressent et entretiennent entre eux des relations étroites. Pour que le discours se simplifie, nous pourrions désigner la pièce meddebienne comme A, le récit d'Ibn Ṭufayl comme B, le Ḥayy avicennien comme C et le *Récit de l'exil* sohrawardien comme D. Nous remarquons qu'A entretient

<sup>572</sup> H. Corbin, *Avicenne et le récit visionnaire*, op. cit., chapitre III, « Le récit de Hayy Ibn Yaqzan », p. 144-161.

des rapports avec B et avec D, car il cite le premier et il traduit le deuxième. Mais D renvoie à son tour à C à travers une citation, et B aussi renvoie à C car il raconte la même histoire. Par transfert, donc, si A est lié à B et B est lié à C, A se lie implicitement aussi à C. Cela constitue un premier segment intertextuel. Mais Meddeb parle aussi d'un ouvrage d'Eugenio D'Ors, *Du Baroque*, que nous appellerons E, et d'une histoire écrite par Gracián, qui s'appellera F. A cite E et F, mais à son tour E, qui est un texte antérieur à A, avait parlé de F. De plus, E a parlé aussi de B, et d'un autre texte, *De l'idole, du roi et de sa fille*, que nous appellerons G. A aussi cite G, qui serait à son tour la source de B et de F. B aurait inspiré un autre texte, H (celui d'Ibn al-Nafis). Au sein de ce schéma, des faibles rapports intertextuels pourraient lier C à H, et F aurait pu servir d'inspiration à d'autres productions postérieures occidentales (Defoe et Kipling).

Dans ce contexte, où les pistes se brouillent et s'entrecroisent en dessinant un schéma de relations très compliqué, la remarque la plus frappante est que Meddeb fait l'emprunt d'un emprunt : il met en place en effet une sorte d'intertextualité au deuxième degré, car il reprend un texte qui est à son tour la reprise d'un autre texte. Bien que la dynamique soit plus compliquée, il est intéressant de voir que le procédé intertextuel entraîne aussi des différences, comme par exemple le choix d'une forme différente, le texte de Meddeb se présentant en tant que pièce théâtrale et non pas en tant que poème ou traité. Le changement du genre de texte, qui conserve cependant une partie du contenu, traduit peut-être la volonté de l'auteur contemporain, cherchant une forme plus directe pour faire passer son message au public. Hypothèse plus intéressante : Meddeb rend explicite un texte qui est déjà théâtral en puissance. Il se peut en effet que les récits d'Ibn Ṭufayl et d'Ibn Sînâ contiennent déjà la possibilité d'une scène de théâtre qui n'a pas été exploitée par les auteurs médiévaux à cause des conventions des genres de leur époque.

En tout cas, dans l'ouverture de l'histoire, plusieurs mythes déjà connus sont repris : c'est le cas, par exemple, de l'épisode de l'enfant abandonné par la mère dans un panier et confié aux flots, qui rappelle l'histoire de Moïse qui, bébé, est abandonné dans le fleuve et trouvé par la femme du pharaon :

« Sa femme conçu et enfanta un fils ; et voyant qu'il était beau, elle le cacha pendant trois mois.

Mais comme elle vit qu'elle ne pouvait plus tenir la chose secrète, elle prit un panier de jonc, et l'ayant enduit de bitume et de poix, elle mit dedans le petit enfant, l'exposa parmi des roseaux sur le bord du fleuve »<sup>573</sup>.

Meddeb écrit, dans *La gazelle et l'enfant*, un épisode similaire :

<sup>573</sup> *La Bible*, Exode, II, 2-3, traduction de Lemaître de Sacy, Paris, Robert Laffont, 1990.

« Elle mit au monde un garçon.  
 Elle eut peur d'être découverte.  
 Pour détourner la fatalité du scandale,  
 elle déposa son enfant dans un coffret  
 Après lui avoir donné le sein [...]
 La nuit venue, elle l'emmena au bord de l'eau ;  
 Le cœur en feu, elle lui fit ses adieux  
 Et le jeta à la mer »<sup>574</sup>.

Le récit d'Ibn Ṭufayl rapporte la même version que Meddeb. La mère de Ḥayy épouse en secret un homme (Yaḳẓân) et donne naissance à un enfant :

« Craignant que son secret ne fût divulgué, après avoir allaité son nourrisson, elle l'enferma soigneusement dans un coffre et l'emporta vers le rivage de la mer. [...] Elle livra l'enfant aux flots »<sup>575</sup>.

Les trois versions se ressemblent beaucoup, car il est question d'une naissance secrète que la mère veut protéger, de l'impossibilité de garder l'enfant et de la décision conséquente de confier le bébé aux eaux dans un panier.

D'autres mythes, présents dans le texte de Meddeb et d'Ibn Ṭufayl voyageant d'une civilisation à l'autre, sont celui de l'enfant sauvé et allaité par des animaux, comme dans la légende de la fondation de Rome, ou encore, le mythe du jardin édénique, paradis vierge et non corrompu pas la civilisation.

En tout cas, nous reconnaissons dans tous les récits cités un enchaînement intertextuel que Meddeb exploite de façon savante et en brouillant volontairement les références : l'architecture qui sert de base à son ouvrage est ainsi très compliquée et reflète la volonté de l'auteur de faire revivre des auteurs du Moyen Âge, en les citant soit explicitement soit à travers des allusions et des références.

<sup>574</sup> A. Meddeb, *La gazelle et l'enfant*, op. cit., p. 8.

<sup>575</sup> Ibn Tufayl, *Le philosophe autodidacte*, traduction de Léon Gauthier, Paris, Les mille et une nuits, 1999, p. 29.

### 3.4 Ḥallâdj l'expatrié

Ḥallâdj, théologien et poète connu, naît à Ṭûr, ville où on parlait un dialecte iranien, vers 858. Il s'installe cependant avec sa famille dans une autre région, arabophone, et, après être devenu un *ḥâfiz*, fréquente une école de *taṣawwuf*. Devenu soufi, il se marie et commence une fervente vie ascétique et de prédication. Son apostolat laïque vise à montrer aux croyants que Dieu se trouve au fond de leur cœur. Cette activité lui vaut le surnom de « Ḥallâdj al-asrâr », « le cardeur des consciences ». Bien qu'il se proclame fidèle au sunnisme, ses enseignements scandalisent les soufis, et plusieurs fonctionnaires mu'tazilites et shî'ites l'accusent de ne pas respecter la doctrine. Obligé de s'éloigner, il parcourt alors le *Khurâsân*, se rend à La Mecque, en Inde et au Turkestan. Après trois pèlerinages à la Ka'ba, il s'installe à Baghdâd, où sa prédication devient fervente et passionnée. À cause de ses propos trop forts, de ses *shâḥs* poétiques trop poussés et de la situation politique instable, il est emprisonné pendant plusieurs années. Dans cette période d'emprisonnement il écrit un *Mi'râdj* et le *Ṭâ sîn al-azal*, méditation sur Iblis et sur son monothéisme pur. Exécuté en 922 avec d'horribles tortures, il est connu surtout pour son *Dîwân* et son *Tâwasîn*<sup>576</sup>.

Les traductions de recueils du soufi en français sont rares, la plus connue restant celle de Louis Massignon. Il existe cependant de nouvelles études visant à dégager Ḥallâdj de l'interprétation un peu contraignante qui lui est donnée par Massignon, comme la récente publication de Stéphane Ruspoli réunissant celles qu'il appelle des « vestiges » de l'œuvre hallagienne<sup>577</sup>. Il semble en effet que le mystique écrivit bien plus que les rares manuscrits qui sont arrivés jusqu'à nous. Qui plus est, il est cité dans nombreux textes poétiques de soufis et a inspiré une partie de leur œuvre. Le message de passion de Ḥallâdj est arrivé jusqu'à nos jours, s'insinuant aussi dans les romans et les poèmes de Meddeb. En général, nous pouvons affirmer que Meddeb évoque le martyr soufi lorsqu'il est question d'unicité de l'être et d'une passion amoureuse pouvant conduire jusqu'à la mort dans la souffrance.

Par exemple, dans un passage de *Phantasia*, la référence à Ḥallâdj est explicite:

<sup>576</sup> Toutes les données biographiques du poète sont tirées de l'article de L. Massignon et L. Gardet, « *Al-Hallâdj* », in *Encyclopédie de l'Islam*, Leiden, Brill. En réalité, cette biographie est sommaire et, par moments, incomplète. Nous signalons alors le travail récent de Stéphane Ruspoli, *Le message de Hallâj l'Expatrié*, Paris, CERF, 2005, qui contient un chapitre important et détaillé sur la vie du mystique.

<sup>577</sup> S. Ruspoli, *Le message de Hallâj l'Expatrié*, op. cit.

« Comme Hallâj, qui assimile son identité avec le Tout Autre qui en lui séjourne : أنا الحقّ، Je suis le Vrai. N'étant pas historiquement circonscrite par l'islam, [...] l'incarnation prend le risque de devenir universelle »<sup>578</sup>.

Le narrateur est en train de raisonner sur la formule qui rendit célèbre le soufi, à savoir un vers de son *dîwân* qui aurait signifié non pas l'identification du sujet avec la divinité, mais son impossibilité de se détacher de l'essence divine, Dieu étant dans son cœur :

« Mon Unique m'a unifié par un *tawhîd* véridique,  
Alors qu'il n'y avait point de voies d'accès jusqu'à Lui.  
*Je suis le Vrai* ! Et le Vrai est rendu Vrai par le Vrai ;  
J'ai revêtu son essence, plus de séparation désormais »<sup>579</sup>.

L'assertion « Je suis le Vrai »<sup>580</sup>, parfois traduite par « Je suis Dieu », montre en effet que le mystique à la recherche de Dieu ne peut le trouver que dans lui-même, Dieu étant présent dans l'esprit de ses créatures (« Le Tout Autre qui en lui séjourne »). La différence, ou mieux, l'altérité, est en réalité la preuve que le sujet à la recherche de Dieu peut s'identifier avec l'essence de ce dernier. Le mystère de l'incarnation ainsi conçu n'est guère héritage de l'islam, comme le narrateur le remarque ; en effet, si nous regardons de près la doctrine hallâgienne, elle est influencée par des éléments qui rappellent aussi les Psaumes bibliques, le livre de Job, l'Évangile<sup>581</sup>. Il est possible aussi que, pendant ses pérégrinations en Orient, Ḥallâdj soit rentré en contact avec le manichéisme, les religions de l'Inde et de la Chine. Ce qui est certain, c'est que la conception religieuse de Ḥallâdj puise dans toutes les grandes religions en résumant le principe d'union mystique, qu'il s'agisse de nirvana, fana' ou *tawhîd*. En ce sens, les poèmes hallâgiennes possèdent une aura universelle, la pensée du poète cherchant à dépasser les limites de la religion institutionnelle pour atteindre le but commun à toutes les croyances, l'union avec Dieu.

Toujours dans *Phantasia*, le fameux vers hallâgien est cité une deuxième fois :

« Pigeons rappelant la tribu comorienne venue [...] veiller sur la tombe mésopotamienne de Hallâj afin de perpétuer son souvenir par d'incessantes prières qui répètent, à n'en plus finir douceur discrète des roucoulements d'érotique tendresse, la formule de l'unicité de l'être, celle qui -*Anâ al-Haqq*- mena le soufi à l'insulte, au crachat, au gibet ».

<sup>578</sup> A. Meddeb, *Phantasia*, Paris, Sindbad, 1986, p. 37.

<sup>579</sup> Poème 50, « Wahhadanî Wahidî », vers 1 et 2, traduction française de S. Ruspoli, op. cit.

<sup>580</sup> أنا الحقّ

<sup>581</sup> Ces références intertextuelles sont repérées par S. Ruspoli, *Le message de Hallaj l'Expatrié*, op. cit.

Dans ce cas, la citation est enrichie de nouveaux éléments. D'abord, la répétition de la formule s'associe à l'évocation d'une passion, « des roucoulements d'érotique tendresse » faisant surgir dans l'esprit d'un lecteur attentif la référence à l'amour pour Dieu qui caractérise tout mystique. Mais la passion ici n'est pas seulement de type érotique, elle est aussi, et surtout, passion christique, action de supporter et de souffrir, pouvant conduire à la mort. La mort, évoquée par la « tombe mésopotamienne » et le « gibet », est en effet présente et a pour signe distinctif la souffrance et la douleur (« l'insulte ») propres au martyr. Pour cette raison le narrateur de *Phantasia* ajoute la considération suivante:

« L'excès épuise le corps jusqu'à son annihilation. En cette vocation, Ḥallâdj bâtit son autel. *La prière de la passion doit être précédée par des ablutions de sang*. Par quelle saignante épreuve suis-je passé, entre les bêtes immolées à la place des fils, les garçons circoncis pour le renfort des guerriers, les femmes à la conquête de leur maison sous la bannière des règles ? »<sup>582</sup>.

Le sang devient, dans cet extrait, symbole du martyr, de la mort donnée par d'atroces souffrances, sacrifice d'une vie. Le texte de Meddeb fait référence aux « bêtes immolées » comme sacrifice, référence à la légende d'Abraham ayant sacrifié un mouton à la place de son enfant. L'« autel » dressé par Ḥallâdj correspond donc à l'autel du sacrifice abrahamique, de même que le sang évoqué par la suite, des enfants circoncis et des femmes, rappelle le sacrifice même.

Un paragraphe de *Talismano* semble réunir toutes les caractéristiques que nous avons repérées dans *Phantasia*, à savoir le désir d'annulation de soi dans la divinité et la passion conduisant à la mort :

« Je me suis égaré délire étroit sur le je alors que je me décrivais annulé en Zaynab ; et je ne pus par référence à la spécificité du corps et de la culture, me séparer du rappel de l'expérience soufie, [...], à la gloire de l'extinction du je [...] : Hallaj sanglote éperdu à rire : *Tuez-moi, féaux camarades, c'est dans ma mort que je retrouve vie*, offrande cosmique du corps à fracasser sur l'écran qui sépare l'homme de sa nature »<sup>583</sup>.

Comme nous le voyons, le narrateur commence sa réflexion après avoir décrit une scène d'amour. L'expérience du corps ne pouvant pas se séparer de l'évocation de la passion soufie, il cite le martyr en recopiant le premier vers en traduction française d'une qasida hallâgienne. Cette invocation à la mort constitue en effet le début de la *qaṣīda* X de l'édition Massignon, « Tuez-moi donc mes camarades » (en arabe أقتلونني). L'exhortation, qui se poursuit en disant que la vraie vie consiste à

<sup>582</sup> A. Meddeb, *Phantasia*, op. cit., p. 36.

<sup>583</sup> A. Meddeb, *Talismano*, Paris, Sindbad, p. 58.

mourir, semble être calquée sur un poème profane d'Ibn abi Hafsa, imitée également par Rûmî dans son *mathnavi*<sup>584</sup>. La remarque qui surgit de ce constat est que Meddeb enrichit donc son texte avec des références intertextuelles à Ḥallâdj, lesquelles renvoient à leur tour à d'autres poètes arabes et persans.

Meddeb se fait aussi traducteur de ce poème dans la revue *Dédale*, en substituant le mot « camarades » par « ami fidèles ». Le mécanisme qui se met ainsi en place vise à élargir l'horizon des références, en adoptant d'un côté des renvois spécifiques et explicites à des œuvres, et en évoquant par là d'autres textes qui se cachent derrière. C'est comme si l'intertextualité chez Meddeb assumait deux degrés d'individuation, en désignant d'emblée dans le texte un intertexte reconnaissable, et en indiquant à travers ceci un autre intertexte implicite et caché. Le texte de Meddeb fait référence aussi bien à l'un qu'à l'autre, les deux intertextes étant liés entre eux et avec le passage meddebien qui les cite explicitement et implicitement.

Nous pouvons à ce stade identifier les thèmes de la poésie hallâgienne qui reviennent dans l'œuvre de Meddeb au nombre de quatre.

D'abord, la figure du malade d'amour que personne ne peut guérir, topos de la poésie orientale et qui occupe une grande place chez Meddeb. Comme nous consacrons ici un chapitre au thème de la maladie, nous nous limitons à donner un exemple en ce qui concerne Ḥallâdj. Dans la *ḡaṣîda* 15, « Labbayka » de l'édition Ruspoli, le soufi dit :

« De ma longue maladie mes médecins se sont lassés.

Ils disent : fais-toi donc guérir de Lui par ses soins.

Je leur réponds : Compagnons, est-ce qu'on remédie au mal par le mal ?

Mon amour pour mon Dieu me consume et m'épuise »<sup>585</sup>.

Ensuite, nous trouvons le thème du sujet errant « d'un désert à l'autre » (يهرب من قفر إلى آخر), *ḡaṣîda* III de l'édition Massignon. Cette citation inspire en effet un texte très dense de Meddeb, intitulé *Tous les déserts du monde*. Dans ce passage, que nous analysons dans les détails dans le chapitre consacré au désert, nous retrouvons des échos de l'expression hallâgienne. En effet, le « désert intérieur, désert de l'être, désert de l'amour » est une image meddebienne évoquant les effets de l'absence de l'aimé dans l'œuvre de Ḥallâdj, de même que l'expression « glisser, de désert en désert » semble reprendre mot par mot le vers du mystique cité auparavant. De plus,

<sup>584</sup> Nous trouvons cette référence intertextuelle dans les notes de L. Massignon, dans *Le diwan d'al Hallâj*, édité, traduit et annoté par L. Massignon, Paris, Paul Geuthner, 1955, nouvelle édition.

<sup>585</sup> Hallâj, « Le diwan », dans S. Ruspoli, *Le message de Hallâj l'Expatrié*, op. cit., p. 114, vers 9-11.

Meddeb traduit une *kaṣīda* hallagienne avec le titre « Errant dans les déserts », qui reprend le second hémistiche du vers 6 du poème<sup>586</sup>.

De plus, le poète soufi semble avoir le pouvoir de déterrer des secrets, d'après le vers hallâgien qui dit « ils l'ont vu exhument des secrets » (رأوه على الأسرار نباشا). Le poète détient donc des vérités cachées, comme l'exprime aussi Meddeb dans son manifeste poétique :

« le poète [d']a[voir] la certitude d'être chaman, prophète, homme de la vision et de la voyance, [...] et moi je n'attends plus pour le dire tout en disant que cela ne se dit pas, et d'ailleurs ceux qui le disent dans l'intimité, ne savent-ils pas qu'ils prennent le risque que leurs propos puissent être rapportés, et que le propre du secret est d'être révélé ? »<sup>587</sup>.

Cet extrait souligne l'importance du poète en tant qu'homme gardant les secrets du monde. Comme Ḥallâdj, le poète moderne n'est pas seulement dépositaire de ces secrets, mais il affirme aussi sa volonté, qui est de les déterrer. Le poète exprime en effet, dans la dernière ligne de ce passage, son intention de révéler les secrets, et par là il bâtit une équivalence entre son texte et celui du poète soufi.

Comme dernier point, nous pouvons souligner l'importance de la mort et du deuil chez les deux poètes.

En effet, si nous avons vu que Meddeb fait un large usage de ce thème, Ḥallâdj aussi semble le placer au centre de sa production, invoquant à plusieurs reprises la mort comme passage nécessaire permettant d'accéder à la vraie vie. Par exemple, la *kaṣīda* VI de l'édition Massignon, que l'éditeur intitule « Chant de mort », est bâtie sur l'anaphore de la phrase « Je te cris : deuil ! » (أنعى اليك). Meddeb s'attache à son tour ce poème, dont le refrain est traduit par l'expression « Je t'annonce la mort ». Nous pouvons constater que, dans l'œuvre hallâgienne, la mort n'est pas seulement présente, mais souhaitée en tant que condition nécessaire pour arriver à l'union avec Dieu, et que Meddeb s'intéresse à cela vue l'importance que lui aussi donne au thème de la mort dans son œuvre.

Tous ces thèmes sont déclinés avec des acceptions différentes, pouvant se rapprocher à travers une analyse attentive. Meddeb n'hésite pas d'ailleurs à évoquer Ḥallâdj dans la postface à *Les 99 stations de Yale*. Lorsqu'il parle de la pause marquée entre deux états, longue référence à Niffarî, il ajoute à la fin de ses réflexions:

<sup>586</sup> A. Meddeb, « Hallâj. Errant dans les déserts », in *Dédale*, n. 7 et 8, printemps 1998, Paris, Maisonneuve et Larose.

<sup>587</sup> A. Meddeb, « Matière du poème », in *L'exil occidental*, Paris, Albin Michel, 2005.

« Et les *Tawâsîn* d'Hallaj (mort en 922) enrichissent d'une note sublime et pathétique les personnages de l'apocalypse qui peuplent l'enfer environnant. Tandis que les savantes justifications de Satan, égrenant sous la dictée d'Hallaj les arguments de l'initié, impriment le mal sur une étoffe qui est la doublure du monde.

Telle est l'origine diverse des fils qui tissent les pièces du poème. [...] il m'est révélé que les dits antérieurs déclinent le nom du poète souabe et du poète farsi ayant l'initiale H en partage ».

Les remarques de ce passage sont intéressantes pour plusieurs raisons. D'abord, car elles évoquent l'enfer et Satan, et elles exposent ainsi la métaphore hallâgienne du vrai monothéiste, de l'amoureux de Dieu qui se révolte pour ne pas adorer autre que Lui. Satan-Iblis, en effet, serait le témoin parfait de l'essence unique de Dieu, la créature qui a préféré désobéir plutôt que s'agenouiller devant une autre créature, ne tolérant ainsi pas l'idée « qu'un Dieu adorable assumerait la forme humiliée et matérielle d'Adam »<sup>588</sup>. Le *Tawasin* de Ḥallâdj, sorte de « testament psychologique du soufi, explore « le double registre de la foi et de la mécréance, entre Dieu et Satan, et leur interférence équivoque dans les abîmes du cœur »<sup>589</sup>. Nous trouvons un point en commun qui se dresse entre le « double registre » hallâgien et les dualités si présentes dans l'œuvre de Meddeb. Ces dualités, concernant des couples de mots aussi bien que des sentiments opposés, évoquent au fil du texte des scènes sublimes par leur pureté et leur innocence mélangées avec des descriptions crues et charnelles. Le Paradis assume donc la même importance que l'Enfer, à savoir que les deux constituent la nature humaine et l'œuvre poétique.

Dans le passage cité, une autre remarque s'impose, car les dernières lignes font allusion au poème de Rimbaud, « H »<sup>590</sup>. Meddeb dresse donc une comparaison, une liaison entre son texte, l'œuvre de Ḥallâdj et un poème de Rimbaud, évoquant à nos yeux un lien intertextuel existant parmi les trois. Les trois poètes conçoivent en effet tous le travail poétique comme le fruit d'une « illumination », comme une concrétisation d'une expérience prophétique et clairvoyante. La solution du poème-charade de Rimbaud pourrait donc consister à dévoiler un des secrets dont le poète se dit dépositaire et gardien.

Cette figure du poète-voyant, en contact avec la divinité, est commentée par Ruspoli de la façon suivante :

« le "Message de Hallâj", celui d'un gnostique expatrié, comme il aimait se qualifier lui-même. Dans ses paroles inspirées, ses outrances théologiques vibrantes d'émotion, de joie et de douleur mêlées

<sup>588</sup> Commentaire de L. Massignon, dans Hallâj, *Dîwân*, Paris, Seuil, 1981.

<sup>589</sup> *Ibid.*

<sup>590</sup> A. Rimbaud, « H », in *Illuminations, Œuvres Complètes*, édition établie, présentée et annotée par Antoine Adam, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1979, nouvelle édition.

[...], Hallâj touche les ressorts intimes et fragiles de l'âme dans son effort de ressourcement et son dialogue avec la divinité. [...] Husayn Hallâj est vraiment une figure hors norme »<sup>591</sup>.

Nous soulignons dans ce passage que le « dialogue avec la divinité », lui inspirant les paroles poétiques, peut appartenir aussi bien à Hallâdj qu'à Meddeb ou Rimbaud, avec la différence que les poètes de la modernité semblent changer le dieu hallâgien avec une divinité plus profane et moins identifiable. L'extrait du commentaire de Ruspoli nous permet aussi de retrouver d'autres éléments qui caractérisent Hallâdj et Meddeb : par exemple, la condition d'expatrié, la figure du poète voyageant au-delà des frontières réelles et spirituelles. Ces « voyageurs spirituels » donnent en effet une place importante au voyage, ainsi qu'aux haltes dans leur œuvre respective.

Ensuite, la capacité des deux poètes à faire vibrer leurs textes avec des émotions fortes, en utilisant des images non communes, hors norme, est un autre trait en commun. De plus, le fait que Hallâdj ait marqué toute une série de poètes vécus après lui, comme Rûmî, 'Aṭṭâr, Ibn al-Fârîḍ, que nous retrouvons cités dans Meddeb, semble justifier notre travail sur l'intertextualité.

Il est vrai que Meddeb, en citant Hallâdj, cite aussi les autres poètes l'ayant cité ; qui plus est, Meddeb s'intéresse à tous ces poètes, dressant ainsi un panthéon d'auteurs desquels il s'inspire constamment. Cependant, le procédé intertextuel ne reste pas stérile, puisqu'il est source d'un nouveau texte, d'une œuvre originale trouvant son statut dans l'évocation même des textes anciens. Ce travail de reprise engendre des situations poétiques nouvelles, inconnues aux auteurs du passé, et en cela réside l'originalité meddebienne.

Nous avons vu, au cours de cette analyse, que Meddeb ne se borne pas seulement à citer le soufi, mais qu'il en devient aussi traducteur : en tout, deux poèmes et deux *Faits et dits* sont traduits et publiés dans le numéro 7-8 de la revue *Dédale*, et trois autres poèmes figurent dans le numéro 11-12 de la même revue<sup>592</sup>. L'intérêt que le traducteur porte à ces poèmes est évident, car tous les textes choisis exercent une double fonction : d'une part, faire connaître à un large public les poèmes de Hallâdj, dont la nouvelle traduction devrait rendre plus lisibles des textes normalement réservés aux spécialistes ; d'autre part, Meddeb semble trouver des correspondances entre les poèmes hallâgiens et sa propre œuvre, car nous retrouvons, dans les extraits, les grands thèmes qui lui sont chers.

L'ivresse amoureuse, l'importance de la mort, la recherche de l'être aimé, l'errance dans le désert et, thème très important et pas encore considéré jusqu'ici, la mécréance. Ce dernier élément, qui

<sup>591</sup> *Ibid.*, p. 8-9.

<sup>592</sup> *Dédale : Poésie*, n. 11 et 12, automne-hiver 2000, Paris, Maisonneuve et Larose, 2000.

peut se résumer dans la doctrine de la Malâmatiyya<sup>593</sup>, est présent dans les traductions du deuxième *Faits et dits*, et dans le deuxième poème de *Dédale* 11-12.

L'argument clé de ces textes, l'iniquité, est souligné par deux vers attribués à Ḥallâdj :

« J'ai renié la religion de Dieu la mécréance est pour moi  
Un devoir alors que chez les musulmans elle est détestable ».

La mécréance devient en effet un élément constitutif chez certains courants mystiques, qui cherchent à s'attirer le blâme de l'orthodoxie pour exprimer en réalité leur grande foi et leur grand attachement à Dieu. Meddeb s'intéresse à ce trait presque maudit des mystiques, cherchant à attirer sur eux les reproches et le blâme ; il crée donc des personnages qui « courtise[nt] la perte », qui considèrent la femme aimée à l'instar d'une divinité, et qui sont presque maudits.

Or, Meddeb ne choisit pas au hasard de traduire le roman de Tayeb Salih, *Saison de la migration vers la nord*<sup>594</sup>, histoire d'un jeune homme africain ayant voyagé vers le Nord et ayant causé la mort horrible des femmes qui l'ont connu. Dans ce roman, le personnage principal est un être dépourvu de tout sentiment, qui semble inspirer des idées maléfiques et diaboliques à ceux qui ont le malheur de l'aimer. S'étant exilé vers les pays du Nord, comme le narrateur de Meddeb, il se comporte de manière tout à fait blâmable envers certaines personnes, en en causant la perte et en en provoquant la mort. Il s'agit d'une passion qui conduit à la mort violente, ce qui reprend de façon actuelle le cœur de l'œuvre hallâgienne, bien que chez le mystique soufi cette perte soit liée à la recherche de l'essence divine.

De façon sûre, l'exil caractérise tous ces personnages et aussi leurs auteurs, au point que les considérations sur l'exil dans leurs œuvres ne manquent pas d'être nombreuses. À ce propos, Meddeb cite de façon implicite un *ḥadîth* du Prophète qui prédit l'exil de sa religion :

« L'Islam a commencé expatrié et il finira expatrié, alors heureux les expatriés ».

Meddeb fait sien ce dicton en écrivant, dans *Phantasia* :

<sup>593</sup> La Malâmatiyya est une tradition mystique du monde musulman née probablement au IX<sup>e</sup> siècle avec pour but de ne pas montrer sa piété ou sa religiosité. Cette condition de dissimulation « peut conduire le Malâmâtî à montrer seulement ses défauts ; en agissant ainsi, il peut se rendre blâmable ( ar. Malâm malâma, de la racine lâma « blâmer ») ». Voir article de F. de Jong, « Malâmatiyya », in *Encyclopédie de l'Islam*, tome VI, MAKH\_MID, Leiden/Paris, Brill/Maisonneuve et Larose, 1991.

<sup>594</sup> T. Salih, *Saison de la migration vers le nord*, roman traduit de l'arabe par F. Noun et A. Meddeb, Paris, Sindbad, 1972.

« J'entends la voix dire : *l'islam est né en exil, il finira en exil* »<sup>595</sup>.

Le narrateur se reconnaît peut-être dans cette tradition prophétique, non pas à cause de sa portée religieuse, à laquelle il reste plutôt indifférent, mais dans le parcours du croyant exilé, où il croit reconnaître son propre exil. Ses pérégrinations s'inscrivent en effet dans le cadre des pérégrinations, réelles ou fictionnelles, décrites par Suhrawardî, Ḥallâdj, le Coran. Tous ces écrivains ont en commun la description d'un voyage, souvent exil vers les contrées occidentales, douloureux mais nécessaire pour que l'auteur, ou le personnage, arrive à la connaissance de soi.

---

<sup>595</sup> A. Meddeb, *Phantasia*, op. cit., p. 71.

### 3.5 L'extase créatrice des "cheminants sans chemins"

Meddeb parle de Niffarî et de ses *Mawâkif* (« Stations ») dans sa postface à *Les 99 stations de Yale*, intitulée « Entre deux demeures », où le nom du mystique y est cité à quatre reprises en quatre pages. Le recueil poétique de Meddeb semble donc s'inscrire dans le signe de la continuité avec ce poète soufi vécu au X<sup>e</sup> siècle. Niffarî compose en arabe les *Mawâkif*, bien que l'édition de son œuvre soit tardive et faite probablement par un de ses descendants. Comme A. J. Wensinck nous le fait remarquer<sup>596</sup>, le mot *mawkîf* vient de la racine arabe désignant l'acte de s'arrêter, le lieu où on s'arrête. Le mot était utilisé en époque préislamique pour les sanctuaires qui se trouvaient le long des pistes caravanières, mais il prit ensuite l'acception de « station de pèlerinage » (à la Mecque). Dans les textes sacrés, ce mot désigne aussi un des endroits où aura lieu le Jugement Dernier. Ici, c'est surtout son acception mystique qui ressort, puisque le mot désigne spécifiquement, en milieu soufi, les stations, les haltes représentant les étapes que le mystique doit atteindre progressivement.

Dans le recueil de Niffarî, il s'agit de soixante-dix-sept « sections [...] constituées [...] par de brefs apophtegmes » qui font référence à l'enseignement sufi et sont présentés comme s'ils avaient été inspirés ou dictés par Dieu.

L'ouvrage se distingue pour sa doctrine de la *wakfa*, mot qui désigne l'état du mystique s'accompagnant d'une audition divine directe. *Mawkîf* est donc l'état mystique le plus haut, plus haut que *'ilm* et *ma'rifa*, des degrés de connaissance mystiques. Pour Meddeb, le mot « station » évoque d'emblée la référence à Niffarî, comme il l'explique dans sa postface à *Les 99 stations de Yale* :

« C'est cette notion de *mawqif* héritée du soufisme que j'acclimate sous le vocable de "station" [...]. Mon intention est de proposer au lecteur de forcer la mémoire de sa langue et de garder présent à son esprit le rayonnement du terme soufi tel qu'il a été inventé par Niffari (X<sup>e</sup> siècle)»<sup>597</sup>.

Meddeb évoque explicitement ici sa référence intertextuelle, en particulier en expliquant le terme qui constitue la partie centrale du titre. Ce mot dérivé de la pratique soufie désigne une sorte de pause que le poète marque « entre deux demeures » (d'où le titre de la postface). Ce commentaire final est d'autant plus intéressant qu'il donne une interprétation non seulement du texte meddebien, mais aussi de celui de Niffarî.

Peu après le passage cité, en effet, Meddeb écrit :

<sup>596</sup> Voir article de Arberry, « Mawkîf », in *Encyclopédie de l'Islam*, Leyden/Paris, Brill/Maisonneuve et Larose, 1971.

<sup>597</sup> A. Meddeb, « Entre deux demeures », in *Les 99 stations de Yale*, Saint-Clément-la-Rivière, Fata Morgana, 1995.

« Telle est la ruse de Niffari qui, en ses *Mawâqif*, se dédouble [...]. Il se joue donc de nous, ses lecteurs, et de lui-même en emplissant la scène [...] d'une passivité et d'une soumission illustrant un masochisme irrémédiable. L'illusion s'instaure en effet lorsque nous feignons de croire que c'est Dieu en personne qui parle et non pas le poète qui lui met dans la bouche les phrases comme il les a ordonnées. La vérité est rétablie lorsque nos yeux et nos oreilles perçoivent que Dieu [...] n'est autre que le personnage fabriqué par le poète ».

Ce passage montre donc un poète se jouant de son auditoire, provoquant dans le lecteur la croyance que ses dits poétiques sont parole divine, illumination, révélation. Meddeb ne pourrait se passer d'une telle réflexion, puisqu'elle contient l'élément qui le rapproche de Niffarî : tous les deux, en effet, possèdent la volonté de représenter le poète en tant qu'homme de la vision, écrivant des mots qui lui sont révélés par une entité supérieure. En ce sens, la conception du poète ayant une vocation prophétique, une illumination, se renforce. Mais il y a plus que cela. Car s'il est vrai que Niffarî prend la parole, dans ses poèmes, comme si c'était la divinité qui parlait, c'est bien pour provoquer un effet plus percutant dans son lecteur, ce qui ne l'empêche pas de prendre des risques. Comme l'écrit Maati Kâbbal :

« Au mystique en terre d'Islam, on ne donne jamais la parole. Et lorsqu'il la prend, c'est au risque de la mort, de l'oubli, de l'exil et de l'errance ». Deux éléments dérivent de cette prise de parole, le « discours du pouvoir théologico-politique » et le « discours mythique » qui a pour but de chanter l'amour pour le Bien-Aimé, le « désir fou et extatique ».

Les mystiques musulmans sont donc des répudiés, souvent traités comme hérétiques. Leur connaissance est un « savoir mineur, celui de la marge, de l'errance, de l'exil, et leur discours est basé sur une « syntaxe du désir ». « Il y a des mystiques de l'errance absolue-dit encore Kâbbal-des "cheminants sans chemins"-, qu'on ne peut situer dans un centre ou une marge ni classer [...]. L'une des figures de l'errance absolue est sans conteste Niffarî »<sup>598</sup>.

Les observations de Kâbbal sont intéressantes car elles décèlent au fond l'impossibilité pour le mystique de l'époque de Niffarî de parler sans prendre des risques. Le poète s'exprime tout en sachant qu'il peut être condamné en tant qu'hérétique, et pour cela être voué à la mort ou à l'exil : voici deux thèmes qui hantent aussi le récit et la poésie de Meddeb, où le sujet, dans son « désir extatique », se trouve toujours confronté au deuil, à l'errance et à la folie. Les choix de traduction

<sup>598</sup> Tous ces extraits font partie de la présentation de Maati Kâbbal à Niffarî, *Le livre des stations*, Sommières, Editions de l'Eclat, 1989.

opérés par Meddeb n'échappent pas à cette logique, car nous retrouvons dans ses traductions de Ḥallâdj, de Bistâmi, de Tayeb Salih la même logique du deuil et de l'errance.

À ce propos, Maati Kâbbal, traducteur de Niffarî, s'exprime de la façon suivante :

« Tout traducteur est un passeur, dont la tâche traversière d'une rive à l'autre, d'une frontière langagière à une autre ne va pas sans risque, sans danger de perte, non pas d'un sens mais d'une intensité poétique, surtout lorsqu'elle se fait, comme dans le cas de Niffari, expérience extatique de l'indicible, expérience démesurée »<sup>599</sup>.

Nous reconnaissons bien sûr dans ces phrases les propos qui animent Meddeb dans son choix de traduire des textes soufi et dans ses efforts pour préserver la poésie du texte, qui, en général, se perd avec la traduction.

S'il est vrai que Niffarî inspire Meddeb dans la composition de ses stations, que nous analyserons dans le détail, son œuvre n'est pas sans inspirer aussi d'autres auteurs contemporains. Par exemple, Adonis, qui se charge de la postface du recueil de Niffarî traduit par Kâbbal, intitule sa contribution « Vers une étrangeté familière », titre qui évoque la possibilité appartenant à Niffarî de susciter, chez le lecteur actuel, un sentiment de familiarité étrange, d'évoquer une différence qui reste pourtant à la portée de l'homme d'aujourd'hui.

Dans le recueil de Meddeb, constitué par quatre-vingt-dix-neuf courts poèmes de trois vers, il est question de plusieurs thématiques, différentes et liées entre elles.

L'amour est présent, aussi bien sous la forme de passion charnelle pour une femme, Aya, que d'amour spirituel pour Dieu.

Le poète y raconte des rêves, véritables voyages nocturnes hantés par l'image de l'enfer et du supplice des amants, ainsi que des récits mythiques, comme celui du phénix, ou l'histoire de personnages prophétiques (Jésus, Bouddha, ...). La religion, ou plutôt la dimension intérieure et spirituelle du sujet, est aussi présente en ce qui concerne la recherche d'un sens caché, ésotérique poussant le poète à parler, par exemple, des « mots des oiseaux », référence explicite au poème mystique *Le langage des oiseaux*.

Mais le fil qui semble relier toute recherche de l'amour ou de la divinité est celui de l'exil. En effet, il est question à plusieurs reprises d'une quête, d'un voyage, d'un personnage se déplaçant sans cesse, « nomade errant dans les continents ».

Comme les poèmes constituent des haltes, des pauses entre deux états, chaque tercet est un point tout au long d'une errance entre deux mondes : mondes physiques aussi bien que spirituels. Le

<sup>599</sup> *Ibid.*

poète parle de lui-même à la troisième personne, ce qui le rend encore plus proche de la philosophie soufi consistant à voir soi-même comme un autre, comme se regardant dans un miroir. Les demeures visitées, aussi bien réelles (les villes évoquées) qu'imaginaires (l'enfer), sont autant de haltes qui permettent au poète de créer, en vue d'un nouveau départ pour une nouvelle destination.

Le recueil de Niffarî est articulé aussi en morceaux poétiques qui représentent les haltes mystiques. La poésie du soufi est capable de dire simultanément deux choses contraires, elle met en place des dichotomies comme l'être et le non-être, l'absence et la présence, la vie et la mort. Les oppositions tendent à se résoudre dans la recherche de l'Unicité :

« errance sans fin dans un espace qui est le désert, désert où on peut s'arrêter, reprendre souffle »<sup>600</sup>.

Adonis, dans son analyse du recueil, parle d'« une expérience d'écriture qui s'est faite à la suite d'une rupture avec [...] le "réel" ». En effet, le mystique écrivant sous l'emprise de l'expérience extatique connaît une vérité autre, qui ne fait plus partie du monde réel.

De plus, d'après Adonis, « Niffarî écrit l'imperceptible et l'inexploré », et il rompt en ceci avec la tradition poétique de son époque d'un côté et avec le langage même de cette écriture de l'autre. « L'écriture, ici, est une transformation ». Nous pourrions ajouter que la transformation concerne non seulement le style, mais aussi le sujet poétique, parlant un langage intérieur et intime qui le rend très proche de la poésie meddebienne.

Adonis rédige un dernier commentaire qui souligne la proximité de Meddeb à cet auteur :

« pour que l'homme atteigne ce qui est infini, il lui faut transformer le corps lui-même en un flux dynamique infini, cela se fait par le dérèglement de la raison. C'est ce qui sera adopté par la suite, environ mille ans après par Rimbaud et par les surréalistes [...] ; le corps tout entier devenant une entité tellurique, matière de ravissement et d'illumination ».

Cet extrait montre clairement que le corps, et par là le dérèglement des sens appartenant à l'extase mystique, devient central pour la poésie, la folie permettant d'accéder à un stade de connaissance supérieur dont le poète se fait porte-parole. L'illumination, mot qui s'associe à Meddeb, Rimbaud, Suhrawardî, et bien d'autres est l'élément qui inspire le poète et qui lui donne le statut de voyant. Ce poète, sujet qui découvre l'autre, est à la recherche aussi de soi-même, du Je qui devient « paradoxalement un non-Je ». Comme si l'identité se créait par négation de soi et acceptation de se reconnaître dans l'autre, soit-il divin ou pas, voilà le message des poètes soufis, de Niffarî à 'Aṭṭâr, présent aussi chez Meddeb. La différence est que chez le poète tunisien, la recherche de soi ne passe

<sup>600</sup> Préface de Sami Ali à Niffarî, *Les Haltes*, Paris, Sindbad-Actes Sud, 2007.

plus par une divinité, mais par la connaissance de l'être féminin et par l'évocation des textes préexistants au sien.

Le poète et le narrateur chez Meddeb continuent certes à se chercher à travers l'autre, mais cet autre, qui est miroir d'eux-mêmes, peut être aussi bien Aya que les voix des poètes du passé.

Pour conclure notre analyse, nous citerons le travail d'El Alami sur Meddeb, qui repère, dans les réminiscences niffariennes contenues par exemple dans *Talismano*, des affinités entre les deux poètes.

El Alami reconnaît en effet, dans un passage de *Talismano*, un « principe de l'hybridation »<sup>601</sup>, constitué par des bribes de Niffari mélangées avec un hadith coranique. Voici le texte de Meddeb :

« corps qui croissent ensemble jusqu'à palmer la tête de l'aiguille pour enfin percer le chas qui te libère hors tes limites : [...] petits miels échangés »<sup>602</sup>.

Le passage concerné de Niffarî se trouve dans la *Station de l'Errance* et dit:

« Ainsi tu verras que tout ce que je manifeste est une aiguille et tout ce que je voile est un fil.

Il me dit : assieds-toi dans le chas de l'aiguille, et ne bouge pas »<sup>603</sup>.

La référence au « petit miel » dérive, elle, d'un *ḥadīth* rapporté, entre autres, par Al-Bukhârî, d'après lequel une femme divorcée ne peut retourner chez son premier mari qu'après avoir consommé son deuxième mariage (« tant que le second mari n'a pas goûté à son petit miel comme l'avait fait le premier »<sup>604</sup>).

Comme nous le voyons, donc, Meddeb utilise le procédé intertextuel comme un puzzle : il utilise des « bribes » de discours des textes soufis ou religieux et il les insère dans un discours complètement nouveau, discours devenu plus laïque, plus lié à la réalité. L'extase soufie est nécessaire à décrire la métaphore de l'extase amoureuse, du plaisir charnel, et les références sont brouillées par des allusions parce que le poète ou le narrateur ne tiennent pas à dévoiler leur source. Le souvenir de lecture ne vise pas à la reconnaissance de tous les morceaux « empruntés » à d'autres textes, car ce qui importe c'est le nouveau texte, la nouvelle écriture ainsi créée. En ce sens, l'écriture meddebienne est archaïque, puisqu'elle est ancienne, tissée avec des fils qui appartiennent à la littérature d'une autre époque. L'individuation des morceaux qui, dans le texte meddebien,

<sup>601</sup> A. El Alami, *Métalangage et philologie extatique*, Paris, L'Harmattan, 2000.

<sup>602</sup> A. Meddeb, *Talismano*, Paris, Sinbad, 1987, p. 21.

<sup>603</sup> Niffari, *Le livre des stations*, traduction de Maati Kâbbal, op. cit.

<sup>604</sup> Traduction du *ḥadīth* par A. El Alami, dans *Métalangage et philologie extatique*, op. cit.

appartiennent à Niffarî n'est pas toujours nécessaire, puisque le texte transformé, nouveau est celui qui compte aux yeux du poète contemporain.

Mais pour donner juste quelques exemples, nous pourrions citer une phrase de *Phantasia* qui reprend, en le citant, le vers 2 de la *Station de que feras-tu de la demande ?*:

« Plus vaste est la vision, plus étroits sont les mots ».

Ou encore, l'énoncé de *Phantasia* : « Entre oui et non, il y a un isthme qui contient la tombe de la raison et le cimetière des choses » cite avec une petite variation un vers de la *Station de la parole et du silence*.

Nous pouvons remarquer, après ces exemples, que Meddeb utilise le texte de Niffarî de différentes façons : l'intertexte niffarien rentre en effet dans le texte meddebien sous plusieurs modalités.

La plus évidente est la traduction, Meddeb traduit en effet six stations de Niffarî en les publiant avec une présentation<sup>605</sup>.

Ensuite, il y a la citation, qui reste cependant voilée puisque, même si elle est reconnaissable grâce à l'italique, elle n'explicite pas l'auteur du vers cité.

En dernier lieu, il y a les bribes du discours niffarien qui se greffent sur un autre discours, en mélangeant ainsi plusieurs références intertextuelles dans le même extrait.

Nous pouvons reconnaître la cause de cette pluralité de voix et de textes, de cet intérêt pour la citation niffarienne, à savoir que « la réminiscence niffarienne est un matériau discursif qui se prête aisément aux pulsions extatiques de la poésie »<sup>606</sup>. Autrement dit, l'extase dont Niffarî se fait le porte-parole marque aussi bien le texte du poète soufi que le texte de Meddeb, et s'il est vrai que le langage est « expérience des limites », Meddeb pousse cette expérience très loin en créant un langage à lui qui se fait à partir des mélanges d'autres langages.

C'est donc comme si la puissance extatique du texte meddebien en sortait enrichie, redoublée, car l'allusion à un autre texte la renforce.

<sup>605</sup> A. Meddeb, « Stations de Niffari », in *Dédale*, Paris, Maisonneuve et Larose.

<sup>606</sup> A. El Alami, *Métalangage et philologie extatique*, op. cit.

### 3.6 Meddeb et Abû Nuwâs

Abû Nuwâs apparaît souvent dans la narration des textes meddebiens, à la fois à travers la citation de ses poèmes ou à travers la reprise de son nom et de thèmes centraux dans sa poésie.

Poète d'expression arabe mais d'origine persane, la date de sa naissance est incertaine et fait encore l'objet de discussion entre les experts<sup>607</sup> : né véritablement entre 747 et 762, il vit sous l'époque abbaside. En Iraq il apprend bien la langue arabe et le Coran et devient poète de cour, en essayant de s'attirer les faveurs des califes à travers des poèmes de louanges : il devient en effet le protégé des califes Hârûn al-Rashîd et Al-Amîn. Après une pause passée en Egypte, il retourne à Baghdâd, où sa renommée le précède. Il est en effet un des représentants les plus éminents de la nouvelle école poétique des *muhdathûn* (« les modernes ») ; tout en utilisant encore la forme classique dans ses textes de louanges, il raille le *nasîb* et l'ancienne façon de s'exprimer. Pour cette raison, Abû Nuwâs commence souvent ses poèmes sans préambule, ou alors il tourne en dérision le *nasîb* classique, en pleurant, par exemple, non pas les ruines du campement de l'aimée mais les tavernes disparues.

Les genres par excellence d'Abû Nuwâs, ceux qui lui valent sa renommée, sont sans doute la poésie bachique et la poésie d'amour, souvent homosexuel, bien que ce poète soit le premier à dédier un chapitre entier à la poésie cynégétique. La nouvelle forme choisie par Abû Nuwâs se lie aux thèmes du vin et de l'amour, avec une fraîcheur teintée de réalisme, franchise et humour. Cependant, les plaisirs de la vie coexistent, dans certains poèmes, avec l'espoir d'être sauvé par Dieu.

La langue d'Abû Nuwâs privilégie les hapax, ayant appris dans le milieu bédouin les raretés de la langue, même si certains vulgarismes en usage à son époque apparaissent. Les mots rares se mêlent aussi à des expressions persanes, la culture persane jouant un grand rôle dans sa poésie. Omar Merzoug arrive même à affirmer qu'Abû Nuwâs privilégie l'élément perse ; ce qui est certain, c'est que, en affichant sa prédilection pour la douceur de vivre, Abû Nuwâs devient le « Parangon de l'insatiable désir de jouir de la vie, de cette tendance à être possédé des passions, attaché aux plaisirs du sexe, à la fatalité de l'amour »<sup>608</sup>.

La jouissance est bien un élément qui rapproche Meddeb à cet auteur ; décliné sous la forme de passion amoureuse ou d'ivresse, ce thème est largement présent dans les roman et les poèmes meddebiens, au point qu'il en constitue souvent le sujet principal. Ce n'est donc pas au hasard

<sup>607</sup> Les informations sur la vie d'Abû Nuwâs sont tirées de l'article de E. Wagner « Abu Nuwas », in *Encyclopédie de l'Islam*, nouvelle édition, tome 1, A-B, Leyde/Paris, Brill/Maisonneuve, 1960. Nous faisons référence aussi à l'ouvrage Abu Nuwas, *Le vin, Le vent, la vie*, trad. Vincent Monteil, Paris, Sindbad, 1979.

<sup>608</sup> O. Merzoug, introduction à Abû Nuwâs, *Poèmes bachiques et libertins*, présenté et traduit par Omar Merzoug, Paris, Verticales/Le Seuil, 2002.

qu'une relation d'interdépendance s'établit entre les poèmes médiévaux consacrés par excellence au désir, à l'amour et à l'ivresse.

Meddeb cite deux poèmes d'Abû Nuwâs dans *Phantasia*, aux pages 46 et 172.

Dans le premier cas, à la page 46, le narrateur, qui est en train de s'adonner à des réflexions tout en contemplant le personnage d'Aya nue, fait surgir dans sa mémoire un poème d'Abû Nuwâs décrivant une « Baigneuse ».

Or, deux choses sont à observer lors de cette citation : d'abord, la présentation qui est faite du poème, en particulier sa relation avec la peinture, et ensuite les relations intertextuelles que ce poème évoque.

Pour mieux comprendre les analyses qui suivront, nous citons le passage de *Phantasia* concerné :

« Je contemple l'image d'Aya, nue et une, [...]. J'entre en moi et j'entends Abu Nuwas peindre la " Baigneuse ".

Furtive, elle ôte sa chemise et s'arrose d'eau  
 par excès de pudeur sa joue éclôt.  
 Elle accueille nue la brise juste et  
 fluide allure plus subtile que l'air.  
 Elle tend le creux de sa main comme  
 empli d'eau vers une vasque pleine.  
 Et quand elle croit avoir fini et pense  
 vite prendre vêtue elle en voit un  
 Aux aguets qui la contemple de près.  
 Elle couvre sa clarté des ténèbres de sa chevelure.  
 Et l'aurore recule dans la nuit.  
 Et goutte à goutte l'eau tombe sur l'eau »<sup>609</sup>.

Ce premier poème, cité en traduction française, et très probablement traduit par l'auteur, représente le genre érotique par excellence, le poète étant en train d'observer une femme qui se baigne nue dans une rivière. Or, la citation du poème médiéval n'est pas fortuite, car elle est mise en parallèle avec la scène que le narrateur est en train de représenter : autrement dit, le poème fait écho à la narration, en évoquant une situation similaire, où le poète contemple un nu féminin. La relation est faite non seulement à travers la citation, mais aussi à travers une évocation picturale de la scène.

<sup>609</sup> A. Meddeb, *Phantasia*, Paris, Sindbad, 1986, p. 45-46.

La peinture joue en effet un grand rôle dans ce passage, car il est dit qu'Abû Nuwâs « peint » la « baigneuse », sa description devenant donc, comme il est dit peu après, un « tableau de genre ». Le poème est ainsi comparé à un tableau qui « dessine par le verbe une esquisse que le drame anime ». Il s'agit donc d'un poème descriptif, à la forte caractérisation picturale, où le personnage est associé, par le narrateur meddebien, à une « Vénus de l'âge maniériste », ou encore à la « Danaé » du Primitif.

Nous pourrions remarquer à ce stade que non seulement Meddeb évoque une relation entre poésie et image, mais qu'il associe aussi une scène narrative à des tableaux. Or, ces tableaux ont le pouvoir paradoxal de ne pas être vus, mais d'être décrits à travers les mots par le narrateur ; de ce fait, la narration devient « picturale » et associe au tableau verbal de Meddeb un tableau verbal d'Abû Nuwâs, ce dernier associé à la description (verbale) de tableaux peints en Occident. La correspondance entre les trois éléments narration-poème-tableaux est très intéressante, d'autant plus qu'elle dépasse volontairement les frontières des genres.

On pourrait aussi observer que le « tableau » de la baigneuse d'Abû Nuwâs évoque une autre relation intertextuelle *in absentia*, c'est-à-dire la scène du roman persan de Nizâmi Gandjâwî où *Khosrow* voit *Shîrîn* se baigner dans une source. La description de la scène est presque identique à celle d'Abû Nuwâs :

« Par hasard, les chevaux fatigués de la route, s'arrêtèrent là-même où se baignait Chîrîn. [...] Alors quittant sa suite et s'en allant tout seul, il [Khosrow] vint paisiblement devers cette prairie ; circulant quelque peu dans ce lieu verdoyant, en son milieu il vit une onde cristalline, [...] et au bord d'une source limpide autant que le Kauthar qui coule au paradis, une beauté ayant la grâce d'un faisán. [...] Khosrow disait tout bas : Se pourrait-il que cette idole de beauté devînt ma bien-aimée [...] ? [...] Il regarda partout, selon son habitude, et soudain son regard tomba sur une lune, un moment ; puis il vit un danger à la voir : plus il la regardait, plus il était troublé. Il vit une beauté comparable à la lune qui dans le ciel serait au-dessus des Pléiades [...]. Dans cette onde azurée elle était comme fleur : [...] par son corps rosé, toute la source était fleur d'amande [...] tout autour de sa tête elle peignait ses boucles et ses cheveux épars dérobaient son visage [...] ; de ce jardin secret, on ne voyait que deux grenades - ses deux seins. [...] Quand Chîrîn de sa main jetait l'eau sur sa tête, c'était le ciel fixant des perles sur la lune ; son corps resplendissait autant qu'un mont neigeux [...]. Or la belle ignorait que Parvîz la voyait, parce-que ses cheveux lui tombaient sur les yeux ; mais la lune surgit de ce nuage noir : sur le prince passa le regard de Chîrîn [...]. Et par pudeur son œil, se fixant sur la source, clignotait comme fait la lune sur de l'eau ; la source de douceurs ne vit d'autre moyen qu'étaler ses

cheveux comme nuit sur la lune ; répandant l'ambre gris sur son brillant visage, en plein jour elle fit la nuit sur le soleil ; par crainte, elle noircit son corps blanc comme argent »<sup>610</sup>.

Les ressemblances entre le poème de Nizâmi et celui d'Abû Nuwâs sont frappantes ; d'abord, la femme se baignant dans la source est pudique, ses gestes et ses attitudes montrant qu'elle ne tient pas à être vue nue. Ensuite, la situation décrite est la même : une jeune fille se baignant dans des eaux, observée à son insu par un homme (le prince chez Nizâmi, le poète chez Abû Nuwâs). Le geste de la baigneuse est le même : elle arrose son corps d'eau à l'aide du creux de sa main. La conclusion est aussi identique : la jeune femme s'aperçoit d'une présence qui l'observe, et par pudeur, ne pouvant remettre immédiatement ses vêtements, elle couvre son corps avec ses longs cheveux.

Nous remarquerons que même les métaphores utilisées par les deux poètes sont les mêmes : le corps de Shîrîn et celui de la baigneuse sont blancs, clairs comme la lune, et leurs cheveux noirs comme la nuit, au point que, dans leur geste de pudeur, il est dit que les jeunes couvrent la « clarté » de leur peau avec les « ténèbres » de leurs cheveux. L'association de contraires renforce l'idée de l'éclat de la peau en opposition à la couleur noire de la chevelure.

La description de Nizâmi est frappante car Meddeb reprend des idées exposées dans la description de Shîrîn pour parler, dans son roman, de tableaux représentant « Vénus » et « Danaé ». En effet, la narration se poursuit après la citation d'Abû Nuwâs par l'évocation de tableaux de la peinture occidentale représentant des femmes nues ; l'évocation des « seins » et des « hanches » de Danaé rappellent en effet la description des « seins » et des « reins » du texte de Nizâmi. De même, le narrateur parlant de ses « cultes » pourrait évoquer, à travers le choix de ce mot, le mot qui définit l'aimée en poésie persane, l'« idole de beauté » dont parle aussi l'auteur de *Chosroès et Chîrîn*. Finalement, Meddeb évoque aussi la « pudeur » faisant défaut dans le tableau du Primitif mais étant pourtant la qualité représentative de Shîrîn.

Autrement dit, Meddeb semble faire ici une double allusion, tout en citant seulement un des deux textes en question. À travers un procédé de références et allusions, en effet, l'auteur tunisien semble suggérer que, derrière une pratique intertextuelle, s'en cache toujours une autre, et que derrière la citation d'un auteur un autre ou plusieurs autres sont présents. Les réminiscences nézamiennes apparaissent ainsi non pas comme les fruits du hasard, mais comme un choix stylistique visant à produire un texte original avec des bribes d'autres textes du passé.

Ce n'est donc pas par hasard qu'Aya est décrite, dans *Aya dans les villes*, comme un « ange aux cheveux noirs »<sup>611</sup>, réminiscence de la baigneuse d'Abû Nuwâs ainsi que de la Shîrîn nézamiennne.

<sup>610</sup> Nezami, *Le roman de Chosroès et Chîrîn*, traduit du persan par Henri Massé, Paris, Maisonneuve et Larose, 1970, p. 41-42.

Une autre correspondance intertextuelle pourrait se mettre en place dans le passage cité de *Phantasia* ; en effet, la figure d'Aya apparaît toujours liée, chez Meddeb, à la blancheur et à la couleur verte. Si la couleur blanche, symbole de clarté, de proximité avec l'essence divine, renvoie au corps blanc de la baigneuse, la couleur verte possède des significations multiples.

Couleur par excellence de l'Islam, le vert renvoie aussi à la couleur des forêts et des jardins paradisiaques, ainsi qu'au personnage légendaire de Khidr. El Alami invente la belle expression d'« Aya la verdoyante » pour faire comprendre à quel point le personnage féminin est lié à la couleur verte et à ses connotations symboliques. En effet, si Aya est liée à l'idée de divinité, souvent comparée à une idole ou à un ange, elle est aussi liée à la verdure naturelle. Par exemple, dans *Aya dans les villes*, le narrateur, assis dans un train à côté d'Aya, regarde passer les arbres. Dans le même ouvrage, en parcourant les rues d'une ville, il se plonge dans un bassin d'eau avec Aya, « bassin [...] couvert de mosaïques vertes ponctuées de rares tessères azur ou or »<sup>612</sup>. Par la suite, le narrateur dit :

« je t'avais perdue de vue dans la prairie grasse qui était un jardin de paradis, avec un parterre de fleurs, [...] menant vers une plage de sable comme talc, en sa blancheur, en sa délicatesse, où venait mourir une mer verte, tiède, comme source, cristalline [...] me préparant pour une nuit de noces avec Aya »<sup>613</sup> ;

« ce tatouage subtil et invisible transformerait le corps en un jardin, en voute céleste, miroir d'Aya »<sup>614</sup>.

Autrement dit, le corps féminin est lié directement à trois couleurs présentes dans l'épisode du bain de *Shîrîn*, ainsi que dans le poème d'Abû Nuwâs : la couleur bleue, évoquant l'eau et la source ; la couleur blanche, ou dorée, symbole de lumière et de beauté, ainsi que de proximité à l'élément divin ; la couleur verte, symbole de la nature, de la religion, des légendes liées à cette dernière. Les références aux couleurs tissent des liens intertextuels entre les textes, car le poète moderne se réapproprie de topos de la poésie médiévale et fait ainsi revivre des caractéristiques de la poésie amoureuse. Le choix de l'adjectif « verdoyante » pour le personnage d'Aya n'est donc pas casuel, mais il renvoie à une tradition aussi bien poétique (les baigneuses) que religieuse (le paradis et Khidr).

<sup>611</sup> A. Meddeb, *Aya dans les villes*, Saint Clément-la-Rivière, Fata Morgana, 1999, p. 30.

<sup>612</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>613</sup> *Ibid.*, p. 90-91.

<sup>614</sup> *Ibid.*, p. 119.

D'une certaine façon donc, Meddeb réactualise, à travers des allusions cachées dans le texte, des légendes et des personnages de la littérature et des traditions arabes et persanes, ce qui constitue encore un point en commun avec l'esthétique d'Abû Nuwâs, qui faisait réapparaître des héros de l'histoire persane ainsi que les personnages du folklore arabe.

Nous avons illustré à quel point une simple citation chez Meddeb peut évoquer des renvois internes à l'œuvre de Meddeb ainsi que des allusions à des œuvres orientales du Moyen Âge. Nous nous sommes concentrés, pour cela, sur la première citation concernant Abû Nuwâs, à caractère érotique et amoureux.

Nous verrons maintenant que le deuxième d'Abû Nuwâs cité dans *Phantasia* est aussi chargé de signification.

En effet, le deuxième texte, cité à la page 172, est un poème bachique, autre grande spécialité d'Abû Nuwâs. Ce texte est traduit et cité par Meddeb : nous recopions ici les vers qui serviront à notre analyse :

« Apprivoise l'indomptable liqueur fauve  
 Coupe-la d'eau ; si tu la vois à ton geste soumise,  
 Arrête-là ta main : qu'elle ne rende pas l'âme.  
 [...]
 Elle tremble d'un diadème qu'ornent  
 Deux lignes écrites d'une main gauche.  
 Elle répand sa brise sur les commensaux  
 Et éclaire dans la nuit noire.  
 Quand je l'ai surprise impatiente dans la coupe  
 [...] j'ai dit :  
 Il faut mordre dans ses lèvres et la contenter ;  
 Que mes entrailles se mêlent aux siennes.  
 Svelte et élancée aux sens je l'ai éveillée.  
 Enfin apaisée les yeux clos elle s'est assoupie ;  
 Et sa langue ivre [...] ».

Ce poème décrit les effets du vin sur le poète, qui parle de la « liqueur fauve » comme d'une femme. Dans le roman de Meddeb, tout le passage qui suit la citation est une longue reprise du poème, et il se bâtit sur l'identification du vin avec la femme. Meddeb ne choisit pas par hasard de traduire *khamr* par le mot féminin « liqueur », pouvant de ce fait établir une correspondance entre

les pronoms féminins qui font référence à la femme et ceux qui se lient au vin. En choisissant le « sexe des mots »<sup>615</sup> le narrateur choisit ainsi d'annoncer la scène érotique même dans la syntaxe. Si l'équation vin égal femme est valable, nous verrons alors que, dans le texte meddebien, tous les éléments qui font référence au vin chez Abû Nuwâs sont repris pour parler de la femme et de la scène amoureuse qui a lieu entre elle et le narrateur. Ainsi, le narrateur parle du « domaine gardé par Dionysos », en annonçant ainsi la scène bachique qui va suivre. La scène s'ouvre en effet avec la considération que « Le vin colore leur teints », ce qui équivaut à l'invocation initiale dans le poème d'Abû Nuwâs. Le parallèle se dresse aussi entre la « brise » évoquée au vers 9 et les « odeurs » d'Aya dans le passage de Meddeb. Comme nous le constatons, une première caractéristique attribuée au vin glisse dans le texte meddebien, en devenant un attribut de la femme. De même, le geste du poète, qui dit « mordre dans ses lèvres », est repris par le geste du narrateur qui « embrasse[s] Aya ». La « coupe » d'Abû Nuwâs s'est transformée en un « verre », ainsi que les « deux lignes écrites d'une main gauche » sont évoquées, chez Meddeb, par les « lettres que tu traces sur sa peau ». Toute la scène de plaisir qui suit correspond au vers 14 « que mes entrailles se mêlent aux siennes », sans éviter une référence à la description nézaminienne de *Shîrîn* lorsque le narrateur parle du « sein » d'Aya, « bien galbé », qui le fait penser aux « grenades halées ». Comme nous le voyons donc, Aya se lie au vin par des attributs qui glissent continuellement du personnage au vin et vice-versa, en donnant l'idée qu'Aya est, comme le vin, source d'ivresse. En décrivant une scène érotique, Meddeb reprend les éléments de la poésie d'Abû Nuwâs en les renversant, car, si chez le poète médiéval le vin était comparé à une femme et en possédait les mêmes attributs, ici la scène décrit, au contraire, une femme ressemblant à la liqueur enivrante.

À ce stade de la comparaison, il est intéressant de remarquer que, dans l'imaginaire islamique lié au vin, cette boisson semble être liée au châtement de l'exil, ou même de la mort: dans le Coran et les hadîths, le vin se lie à une punition divine telle que l'exil, expérience qu'Abû Nuwâs a connu, ainsi que Meddeb. L'évocation de scènes bachiques pourrait alors représenter une référence à l'exil, sachant que les deux auteurs peuvent se permettre de décrire des scènes d'ivresse, ayant déjà été punis par le châtement évoqué. L'exil est en tout cas une condition commune aux deux écrivains : Abû Nuwâs s'établit en effet à Baghdâd de la Perse, étant donc obligé de s'appropriier d'une langue qui n'était pas sa langue maternelle.

De même, Meddeb, passé, au cours de son exil volontaire, de l'arabe au français, choisit en tant que langue d'écriture celle du pays d'exil, langue dont il s'approprie mais qui maintient un rythme et des tournures appartenant à sa première langue. Tirillés entre deux langues, les deux auteurs font

<sup>615</sup> Expression d'Abdellatif El Alami, *Métalangage et philologie extatique*, Paris, L'Harmattan, 2000.

preuve tous les deux de maîtrise linguistique et d'originalité, en utilisant des mots rares et des emprunts linguistiques à leur langue d'origine.

Quant à la référence à une doctrine, l'appartenance des deux écrivains est incertaine et mérite une petite allusion, car une certaine conception religieuse semble les rapprocher.

Abû Nuwâs aurait été lié à l'école mu'tazilite, dont il apprécie le concept de « situation intermédiaire » (*al manzila bayn al-manzilatayn*)<sup>616</sup>. Cette situation est celle d'un pécheur qui serait jugé, après sa mort, sur l'intention qui a présidé à ses actes. Pour résumer, le péché commis ne serait grave que si accompagné de l'intention de le commettre. Cela placerait le pécheur dans une « situation intermédiaire entre le péché et la fidélité à la loi », ce qui explique, appliqué à la poésie, le thème de débauche récurrent chez Abû Nuwâs.

Or, cette dimension située dans « l'entre-deux » est une caractéristique qui guide toute l'œuvre de Meddeb, ses personnages se situant souvent dans cette « situation intermédiaire ». Mais au contraire, la dimension religieuse semble être abandonnée chez le poète tunisien et transposée sur un plan de pure création littéraire. Sans vouloir forcer le parallèle, nous croyons que la situation intermédiaire propre des narrateurs meddebiens pourrait provenir de cette ancienne doctrine, ou du moins partager avec elle quelques éléments.

Pour conclure, nous aimerions souligner que Louis Massignon aurait repéré des « réminiscences irrécusables » et des « points de comparaison vraiment étranges » entre Abû Nuwâs et Ḥallâdj, ce qui nous ferait penser, si tel était le cas, que Meddeb opère encore une fois une allusion implicite ; à travers la citation explicite d'un auteur du Moyen Âge, il fait en effet apparaître en filigrane les textes d'un autre auteur, évoqué par ce dernier. Dans une sorte de chaîne qui les lie, l'auteur qui représente le dernier maillon pourrait ainsi, en se rattachant à un autre maillon, faire référence aussi à ceux qui le précèdent, en mettant en place une sorte de maxi-citation.

---

<sup>616</sup> Information tirée de O. Marzoug, introduction à Abû Nuwâs, *Poèmes bachiques et libertins*, op. cit.

### 3.7 Meddeb et Bisṭâmî

Abû Yazîd Bisṭâmî, auteur persan mort probablement en 874 (ou en 857), est un soufi qui semble intéresser beaucoup Meddeb. L'écrivain tunisien le cite en effet dans *Phantasia* :

« Au portail de l'éden, Bistami profère son inspiration : *Dieu fit d'Iblis un chien parmi les chiens ; il fit du monde une charogne ; il fit asseoir Iblis où s'achève le chemin du monde, où commence la voie de l'au-delà ; et il lui dit : Je mets sous ton autorité quiconque se penche sur la charogne* » ;

« Comme Bistami, qui conjugue à, la première personne la formule rituelle réservée à dieu et clamée en tout acte : [...], *Louange à moi, que ma gloire est grande !* »<sup>617</sup>.

Meddeb évoque dans ces passages des dits du soufi qui ont un caractère presque blasphème, et il dira par la suite, dans *Aya dans les villes* :

« j'aurais aimé [...] aller sur les berges de la mer Caspienne pour rencontrer Bestami et discuter avec lui, le retrouver dans la cellule de ses retraites, interrompre le silence où il est plongé, m'asseoir en sa compagnie [...] je ne lui aurais rien demandé, simplement rester, comme ça, sans parler, jouir de sa présence »<sup>618</sup>.

Ici, le narrateur meddebien ne se limite plus à citer Bisṭâmî: il évoque l'auteur comme une personne vivante dans cette même époque et pouvant être rejointe avec un voyage. Or, cette volonté de rejoindre physiquement l'auteur nous semble être une preuve, une fois de plus, du fait que Meddeb considère vivants les poètes anciens et leur parole. L'actualisation des dits de Bisṭâmî à travers les citations et une traduction est la concrétisation de cette pensée meddebienne à propos d'un texte qui revit.

Il faut tout d'abord préciser que le mystique médiéval n'a vraisemblablement rien écrit, mais que les *Dits* qui lui sont attribués proviennent en général de recueils de maximes transmises de sa bouche à ses disciples. D̲j̲unayd aurait récolté le premier ces maximes, en les traduisant ensuite en arabe et en en rédigeant un commentaire qui a été partiellement transmis par al-Sarrâdj (X<sup>e</sup> siècle)<sup>619</sup>.

Abû Yazîd apparaît comme un soufi introverti, solitaire, n'exerçant pas de vraie activité sociale ; de plus, il aspire à se libérer de tous les obstacles qui le séparent de Dieu, et il est prêt pour cela à condamner même les pratiques comme le *dhikr* et les *'ibâdât*. Le soufi montre un grand respect

<sup>617</sup> A. Meddeb, *Phantasia*, Paris, Sindbad, 1986, p. 36.

<sup>618</sup> A. Meddeb, *Aya dans les villes*, Saint Clément-la-Rivière, Fata Morgana, 1999, p. 88.

<sup>619</sup> H. Ritter, « Abû Yazîd al-Bisṭâmî », in *Encyclopédie de l'Islam*, tome I, A-B, Leyde/Paris, Brill/ Maisonneuve, 1960.

pour la majesté divine, tout en critiquant le châtiment infernal et se déclarant prêt à sauver l'humanité de l'Enfer.

Les maximes qui sont arrivées jusqu'à nous, environ cinq cent, sont expression directe de sa conscience, souvent osées, et elles sont appelées *shatahât* (pluriel de *shath*). Ce terme désigne les «propos extatiques» utilisés dans le discours mystique, la racine indiquant l'idée de « mouvement, agitation », avec une connotation de débordement. Voilà un premier trait qui rapproche un auteur si loin dans le temps avec l'expérience d'écriture meddebienne : les deux auteurs ont en commun une écriture dérivant d'un état extatique qui se transforme souvent en dépassement de l'intention initiale. À ce propos, Meddeb utilise en effet une large panoplie de digressions, polyphonie, liens intertextuels qui rendent la lecture confuse, comme si l'écriture était un exercice débordant et impossible à retenir. Meddeb, traducteur de Bisâmî, fait en effet cette remarque dans son introduction :

« le mot *shath* signifie en langue arabe le mouvement qui produit le débordement. Deux images l'illustrent : le moulin à grain, qui, en tournant, laisse déborder ce qui est moulu ; et la rivière, dont le lit étroit ne peut contenir une eau abondante [...] Ainsi en est-il des extatiques [...] : ne parvenant pas à se contenir dans la lumineuse tension intérieure, leur extase déborde et court sur leur langue qui les traduit en des expressions étranges, choquantes, paradoxales »<sup>620</sup>.

Nous comprenons déjà à ce point l'importance de ce soufi pour l'esthétique meddebienne : tension vers le débordement, qui n'est ni freiné ni empêché, mais qui devient tout simplement le moteur mettant en marche l'écriture ; le moment extatique, créateur de littérature, déborde à travers la langue, qui procède par « expressions étranges ».

Cette définition ne peut que nous rappeler l'usage étrange que Meddeb fait de la langue française, lorsqu'il plie la grammaire à l'exigence de son extase, en créant ainsi des phrases compréhensibles mais bizarres aux yeux des linguistes.

Le *shath*, sentence qui a scandalisé les contemporains de Bisâmî, se réactualise dans l'écriture meddebienne, qui déstabilise elle aussi le lecteur à cause de certaines phrases blasphèmes et d'une grammaire dérégulée.

La vraie définition de *shath* semble avoir été donnée pour la première fois, d'après Ritter, par al-Sarrâdj (m. 988), dans son *Kitâb al-Luma'* : « propos d'allure bizarre décrivant un état extatique qui déborde en raison de son énergie ». Massignon suggère que la plus ancienne strate de *hadîth*

<sup>620</sup> A. Meddeb, Introduction à *Les dits de Bistami (Shatahat)*, Paris, Fayard, 1989.

*ḳudsī*<sup>621</sup> contenait des matériaux qui préfiguraient le *shāḥ*, notamment dans l'évocation d'une possibilité d'union avec Dieu à travers l'amour. Les propos des *shāḥāt* sont souvent choquants et outrageux, mais leur interprétation ne devrait pas être littérale. Les auteurs sufis considéraient en général les *shāḥāt* soit comme citations erronées dues à l'ivresse du moment, soit comme expression d'une réalité profonde liée à la réalité divine.

L'apologie de la pratique des *shāḥāt* est faite dans le *Mantiq al-asrār* de Rūzbihān Baḳli, texte qui cite, entre autres, Bisṭāmī, Ḥallādī, al-Shiblī. L'attitude de l'auteur vis-à-vis du *shāḥ* est positive, car la plupart de ce propos sont du genre « je suis », c'est-à-dire qu'ils reposent sur l'identification (grâce au *fanā*) du je dans l'essence divine. Ainsi, si l'ego est substitué à Dieu, le caractère scandaleux disparaît.

Les juristes et les auteurs recevaient et interprétaient ces paroles de différentes façons, tantôt sceptiques, tantôt les accusant, tantôt en en faisant l'éloge. Ibn Ṭufayl trouvait par exemple que les propos d'al-Ḥallādī et de Bisṭāmī manquaient de rigueur intellectuelle<sup>622</sup>.

Ibn 'Arabī, quant à lui, semble avoir donné une attention considérable aux *shāḥāt* du maître persan, au point que Carl Ernst dit de lui « Ibn 'Arabī probably makes more references to Abu Yazid than to any other early Sufi »<sup>623</sup>.

Ibn 'Arabī fait référence à son prédécesseur comme à *al-malāmiyya*<sup>624</sup>, et Ernst explique qu'il s'agit là d'une catégorie spirituelle. De plus, il ajoute:

« Abu Yazid is one of the saints who have received every kind of divine manifestation in their breasts. [...] Ibn 'Arabī calls him “one of our companions” (*min ashābinā*) who “has realized the truth” »<sup>625</sup>.

Ernst poursuit son discours en soulignant que le point de vue sur la relation entre gnose (*ma'rifa*) et connaissance (*ilm*) est, chez Ibn 'Arabī, la même que chez Bisṭāmī, et que, en conclusion, pour le « *shaykh al-akbar* », le soufi de Bisṭām est un représentant éminent des premières manifestations du soufisme. En effet, Ernst signale des exemples d'intertextualité dans les textes akbariens, qui recopient à quelques différences près des vers de Bisṭāmī, comme des vraies citations, ou qui font moins ouvertement allusion à des passages des *shāḥāt*. La liste d'Ernst est assez longue, mais elle donne un aperçu d'une pratique intertextuelle déjà présente à l'époque médiévale, ce qui donne une

<sup>621</sup> Le *ḥadīth* est un récit ou un dit qui concerne généralement le Prophète. Le *ḥadīth ḳudsī* (« tradition sainte ») « est une catégorie de traditions contenant des mots prononcés par Dieu, par oppositions au *ḥadīth nabawī* qui transmet les paroles du Prophète ». J. Robson, « *ḥadīth* », in *Encyclopédie de l'Islam*, tome III, HA-HUSAM, Leiden/Paris, Brill/Maisonneuve et Larose, 1965.

<sup>622</sup> Toutes les informations reportées ici à propos de la pratique du *shāḥ* proviennent de l'article de C. Ernst, « *shāḥ* », in *Encyclopédie de l'Islam*, Leyden/Paris, Brill/Maisonneuve et Larose, 1971.

<sup>623</sup> C. W. Ernst, « The Man Without Attributes: Ibn Arabī's Interpretation of Abu Yazid el-Bistami », in *Journal of the Muhyiddin Ibn Arabi Society*, XIII, 1993, p. 1-18.

<sup>624</sup> Meddeb fait probablement référence à la théorie de la Malāmatīyya, dont nous avons déjà parlé. Voir chapitre 3.4, note 17.

<sup>625</sup> *Ibid.*

allure particulière aux textes meddebiens. En effet, citant Ibn 'Arabî, l'auteur contemporain pourrait bien glisser, consciemment ou pas, des *shatahât* de Bisâmî, ou des vers qui se rapprochent de ses dits. Ce qui est certain, c'est que Meddeb porte un grand intérêt aux dits du soufi, non seulement à cause de sa traduction française, mais aussi et surtout pour des affinités qui dressent des échos entre les textes des deux auteurs.

La condition de bilingue du maître soufi est déjà un élément qui séduit Meddeb, qui se plaît à le rappeler dans son introduction :

« la dimension indienne qui se mêlerait à l'islam et au zoroastrisme ainsi qu'au bilinguisme (arabe/persan), installant Bisâmî dans la culture du mélange »<sup>626</sup>.

L'introduction meddebienne évoque dans ce passage un trait culturel fondamental pour la création littéraire de l'auteur contemporain, à savoir le mélange de langues et de religions. Nous avons vu, en effet, au cours de toute notre analyse, que le bilinguisme, souvent plurilinguisme, et la référence aux textes sacrés de plusieurs religions constituent la base de l'écriture meddebienne.

Nous nous permettons de souligner ici que Meddeb n'est pas un cas isolé, les mélanges faisant partie de toutes les littératures francophones des pays arabes, notamment à cause de facteurs historiques et sociaux qui ont déterminé la rencontre de plusieurs langues et plusieurs cultures.

L'intérêt de Meddeb pour Bisâmî ne s'arrête toutefois pas à ce simple élément. En effet, le traducteur dit souligne que les textes traduits ne sont pas écrits par leur auteur, mais il s'agit de « dits » transmis et ensuite transcrits : le caractère oral de la littérature est un autre point en commun entre les deux auteurs, Meddeb donnant une grande importance à l'écriture proche de l'oralité. Le traducteur souligne par la suite l'étonnante actualité du discours de ces dits, leur langue fraîche et « juvénile » qui pourrait bien s'appliquer aux contemporains.

Les thèmes abordés par Bisâmî ne semblent pas non plus être éloignés de l'auteur contemporain : le désert, la montagne, le jardin y apparaissent, ainsi qu'une prédilection pour l'ivresse et l'extase qui en dérive. Certes, nous avons souligné plusieurs fois que Meddeb ne décline pas ce dernier élément de la même façon que les mystiques, étant plus laïque, mais il associe cependant l'amour à l'atteinte de l'extase, ce qui rappelle parfois la vision akbarienne.

Le *shath*, défini comme « locution, colloque, langage extatique, divin ou théopathique, parole inspirée ou à double sens, paradoxe, outrance, [...] ou encore divagation extatique et autre sentence hybride » semble s'allier d'une façon extraordinaire au discours littéraire de Meddeb, à son insistance sur la parole d'inspiration divine, sur la duplicité et sur l'hybridité.

<sup>626</sup> A. Meddeb, Introduction à *Les dits de Bistami*, op. cit., p. 10.

L'extase de Bistâmî, qui se reconnaît dans le débordement provoqué par les « expressions étranges, choquantes, paradoxales » se lie d'une manière très étroite au roman et au poème meddebiens. Les correspondances sont aussi formelles, dans le jeu des pronoms par exemple, expliqué par Meddeb :

« Dieu est une personne. L'initié en est une autre. Si l'un veut parler pour l'autre, le locuteur conquiert un nouveau statut. L'ambition d'être cet autre sujet exige une revalorisation du pronom. Sous prétexte que c'est le moi qui disparaît, l'on destitue l'Autre et l'on occupe sa place. Bistami aura été le premier à franchir ce pas et à dire *je* en s'attribuant les moyens du grand Autre. Il efface les guillemets, il ne cite pas »<sup>627</sup>.

Or, Meddeb opère lui aussi un choix dans sa façon d'utiliser les pronoms, en poésie et dans le texte romanesque ; l'alternance, le passage d'un pronom à l'autre, le glissement du « je » au « tu » et du « tu » à la troisième personne s'opère systématiquement dans son œuvre. Il n'y a pas de discours monolithique, uniforme, concernant un seul sujet : tous les sujets sont présents, et le personnage assume le point de vue de tous. « Bistami est partagé à l'intérieur de sa personne qui se prête à de multiples métamorphoses » : cette phrase pourrait s'appliquer aussi à Meddeb.

L'écrivain tunisien constate aussi que « Bistami admire profondément les femmes. Il leur attribue une altérité fondée sur une pureté que les hommes ne peuvent obtenir »<sup>628</sup>. Or, bien que la femme occupe une place différente dans l'œuvre du soufi et dans celle de Meddeb, nous reconnaissons dans cette affirmation un trait commun aux deux écrivains. Le rapprochement passe par un texte meddebien, *Blanches traverses du passé*, où le narrateur s'adonne à une longue réflexion sur la couleur blanche et sur les images qui lui sont associées. Il dit :

« La pureté hante le blanc et induit l'effet escompté par l'acte du lavage. Je me souviens de la quête pathétique d'Abou Yazid, le soufi iranien du IX<sup>e</sup> siècle qui vécut à Bistam [...] et qui dit (je cite de mémoire) : "Pendant vingt ans j'ai été blanchisseur et je n'ai point obtenu la pureté."<sup>629</sup> Cette pureté échappera toujours, quête infinie, inassouvie, impossible : le blanc le plus blanc se dérobera à la pureté [...].

S'adressant à lui-même à la deuxième personne, Abou Yazid aura dit : "Les femmes sont pures une fois par mois, deux fois peut-être ; et toi, ô moi, jamais tu n'as pu quitter l'état impur !" »<sup>630</sup>.

<sup>627</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>628</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>629</sup> La vraie phrase de Bistâmî, traduite par Meddeb, est : « Il me guida dans le métier de blanchisseur. Depuis, je n'ai cessé de me laver et de procéder à toutes sortes d'ablutions qui ne m'apportèrent point la pureté ». Bistami, *Les dits (Shatahat)*, fragment 25, op. cit.

<sup>630</sup> A. Meddeb, *Blanches traverses du passé*, Saint-Clément-la-Rivière, Fata Morgana, 1997, p. 16-17.

Ce long passage concernant le soufi persan nous intéresse pour plusieurs raisons. D'abord, pour la phrase très intéressante glissée entre parenthèses, où le narrateur dit explicitement qu'il est en train de citer. Le métatexte apparaît ici comme le signe évident de souligner l'acte intertextuel ; la citation qui suit fait référence, logiquement, au texte meddebien, qui expose la relation entre la couleur et l'idée de pureté. Ensuite, la deuxième partie de l'exemple fait encore une réflexion métalangagière, en soulignant le choix d'emploi du pronom de deuxième personne.

Pour finir, la phrase de Bisṭâmî ayant comme sujet la pureté des femmes semble être strictement liée à la conception très présente chez Meddeb de la femme comme être angélique.

Nous remarquons aussi l'intéressant jeu de pronoms de la dernière citation du mystique de Bisṭâm, qui passe du « tu » au « je » et encore au « tu », opération qui présente des correspondances avec la narration meddebienne.

Ce qui nous intéresse ici, c'est que, à travers la citation de Bisṭâmî, un mécanisme complexe de renvois intertextuels se met en place : il faut en effet lire ce que Meddeb écrit sur le mystique dans son introduction aux *Dits* pour comprendre son passage sur l'auteur persan dans *Blanches traverses du passé*. Mais inversement, le passage sur la pureté et la couleur blanche s'éclaire lorsque nous lisons le commentaire meddebien dans l'introduction à la traduction. Autrement dit, les deux passages cités sont complémentaires ; il est certes possible de les lire séparément, mais ils font partie d'une même idée, d'une unité réunissant les deux textes de Meddeb et les *shataḥât*. Ce procédé, qui n'est pas unique chez Meddeb, se présente fréquemment pour dire l'impossibilité de l'auteur à encercler, renfermer un discours qui n'appartient pas à lui seul : son discours étant le même que celui des auteurs du passé, il ne peut éviter le débordement.

Pour continuer le rapprochement entre les deux auteurs, l'importance que Bisṭâmî donne aux femmes semble trouver un écho dans la poétique meddebienne ; en effet, « Bistami [...] voue un culte à sa mère, parfois mise en concurrence avec Dieu »<sup>631</sup> : nous ne pourrions pas relever, dans cette phrase, la correspondance concernant Aya, personnage féminin multiple et énigmatique, qui, nous l'avons vu, possède dans l'œuvre meddebienne des attributs divins et semble être adorée en prenant la place réservée à Dieu.

En conclusion, nous mettons l'accent sur les considérations que Meddeb fait à propos de sa traduction de Bisṭâmî. Nous avons vu, en effet, que la traduction se situe pour l'écrivain dans un contexte de transmission de textes, de passage d'une rive à l'autre, et que toute transposition

<sup>631</sup> A. Meddeb, Introduction, *Les dits de Bistami*, op. cit., p. 20.

dans une autre langue correspond, en quelque sorte, à une nouvelle création littéraire, qui ne peut cependant s'empêcher de citer l'original. Meddeb dit :

« Je rappelle que ce texte conserve dans la transcription qui nous est parvenue sa genèse orale. J'ai essayé de traduire en restituant tant que possible la vivacité de la parole.[...] Il y a un temps où la traduction devient une opération interne à la langue avant de renouer avec sa vocation qui est le passage d'une langue à l'autre. Sans retrancher ni ajouter, j'aurais voulu conserver à la phrase la tension vibratile qui fait trembler le sens pour déposer en nous et confusément la marque de l'être soumis à l'expérience du moi et de l'altérité »<sup>632</sup>.

Le souci du traducteur se posera aussi lorsque l'auteur voudra traduire la *kaṣīda* d'Imru' al-Ḳays : il y exprimera en effet le même souci de garder la musicalité et le rythme du vers arabe. Meddeb semble réellement intéressé à donner une traduction qui soit fidèle dans ses vibrations et ses accents musicaux, à garder « une expression singulièrement audacieuse en des formules poétiquement raffinées et subtiles »<sup>633</sup> : cet intérêt confirme l'importance de la traduction comme pratique qui peut faire de l'auteur un transformateur de sons, ainsi qu'apporter un matériel précieux à sa création littéraire.

---

<sup>632</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>633</sup> E. Dermenghem, *L'éloge du vin*, Paris, Editions Véga, 1931.

### 3. 8 Quand la pensée poursuit la vision : Meddeb et Ibn al-Fâriḍ

Ibn al Fâriḍ, expert de droit et du *hadîth*, se convertit au sufisme et mena une vie d'ermite près du Caire, puis dans le désert et ensuite au Hidjâz. Lorsqu'il retourna au Caire, il fut vénéré comme un saint homme, jusqu'à sa mort, en 1235 de l'ère chrétienne.

Si nous devons établir dans ce premier trait de la vie du poète une correspondance avec Meddeb, nous ne pourrions pas nier que les deux expériences de vie se ressemblent, l'exil comparissant comme trait commun. Il s'agit pourtant d'un exil qui, dans les deux cas, n'est pas forcé mais fait partie d'un choix de vie, sans pour autant effacer l'expérience douloureuse qu'il provoque. Ensuite, l'exploration du sufisme est un autre élément qui caractérise les deux poètes, tout en tenant compte de la différence idéologique que cela comporte : en effet, alors que pour Meddeb le sufisme représente une source d'inspiration, une vérité poétique, il constitue, pour Ibn al Fâriḍ, un système de valeurs et une philosophie à partager totalement.

Le poète médiéval embrasse le sufisme comme courant mystique dirigeant son existence, le poète contemporain y voit plutôt un chemin poétique pouvant l'inspirer et l'éclairer, mais sa participation religieuse reste très mitigée, pour ne pas dire absente. Il est toutefois possible de distinguer d'autres ressemblances entre les deux poètes et leur œuvre respective.

D'abord, le *dîwân* d'Ibn al Fâriḍ, considéré par Nicholson et Pedersen comme l'« un des plus originaux de la littérature arabe », est rédigé dans un style abondant en figures de rhétorique et destiné probablement à être chanté. Or, Meddeb aussi, nous l'avons vu, abonde dans l'utilisation de figures, ce qui donne à son texte une allure riche, parfois lourde aux yeux d'un lecteur inattentif. L'importance de la musique pour le poète tunisien est prouvée, à la fois dans le rythme recherché, vibrant et plein d'allitérations de ses poèmes, et dans ses traductions visant à respecter le plus possible la musicalité arabe du texte original.

Ensuite, les vers d'Ibn al Fâriḍ présentent des idées qui relèvent du fantastique, souvent énigmatiques. Mais les énigmes ne sont pas chez lui de purs ornements rhétoriques, ils sont au contraire liés à des sentiments profonds. En cela, le poète médiéval se montre déjà très moderne, puisqu'il ne choisit pas de tournures pour embellir le poème mais il va droit à la substance des choses. Meddeb aussi présente ce caractère énigmatique et fantastique, qu'il s'agisse de poèmes ou de romans : les scènes décrites sont très rarement réalistes, leur présentation suit toujours l'intériorité du personnage et ses pensées. Il suffit de penser au roman *Talismano*, où tout récit de voyage et de déambulation se transforme en une exposition confuse des idées et des sentiments du héros, ainsi qu'en une description visionnaire et très personnelle de l'histoire.

De plus, Nicholson relate qu'Ibn al Fâriḍ dictait probablement ses poèmes en sortant d'une extase mystique<sup>634</sup> : cette écriture inspirée par un état de transe est très proche de celle de Meddeb, bien que les deux possèdent un style ciselé, étudié, ne relevant pas du hasard dans le choix des mots et des figures.

Par exemple, l'incipit de *Phantasia*, parlant de « visions » récurrentes qui se superposent prouve que Meddeb attache une grande importance à l'état extatique pouvant être générateur d'écriture. Nous l'avons vu dans le chapitre consacré à l'extase, la vision ayant des traits mystiques est le moteur du dit poétique et du récit romanesque chez Meddeb, elle nourrit la production littéraire et en est le centre. Nicholson remarque aussi que, chez l'arabe Ibn al Fâriḍ, cette poésie née d'un état de transe est un trait commun à d'autres mystiques, comme Rûmî ou Sainte Catherine de Siena et cela est très intéressant puisque tous ces auteurs sont cités ou évoqués dans l'œuvre de Meddeb.

Le rapport entre mystique et érotique se place au centre de tous ces auteurs, comme s'il y avait une ligne continue, qui se transmet à travers les siècles : évoquer un de ces auteurs signifie alors évoquer implicitement tous les autres, et l'intertextualité si présente chez Meddeb répond à ce principe.

Nicholson observe aussi, en traduisant le commentaire d'al-Nâbulusî, que « dans toutes les descriptions érotiques, [...] ainsi que dans les images de jardins, de fleurs, de fleuves, de oiseaux, le poète fait référence à la réalité divine qui est contenue dans ces phénomènes, et non pas à ces phénomènes-mêmes. Cette réalité correspond à Dieu, l'Aimé à qui le poète s'adresse et qu'il célèbre sous plusieurs formes »<sup>635</sup>. Cela rend les odes d'Ibn al Fâriḍ très profondes, dans la mesure où le mystique veut aller au-delà des choses apparentes et qu'il recherche une essence derrière les phénomènes.

Dans un autre contexte, le poète tunisien aussi dépasse la réalité et cherche à décrire les pensées les plus intimes en partant de l'observation d'une réalité quelconque, une rue, un jardin, des oiseaux.

« Poetry of this kind suggests more than it says, and means all that it may suggest »<sup>636</sup>: voilà un commentaire qui pourrait aussi bien correspondre à Ibn al Fâriḍ qu'à Meddeb.

D'ailleurs, nous savons que la poésie du soufi non seulement suggère plus que ce qu'elle dit, mais elle mélange de façon savante sens apparent et sens caché, *ẓâhir* et *bâṭin*, au point qu'on peut lire les textes d'Ibn al Fâriḍ « soit comme des poèmes d'amour soit comme des hymnes mystiques »<sup>637</sup>. En effet, tout en respectant les conventions et l'imaginaire de la poésie amoureuse,

<sup>634</sup> Reynold Alleyne Nicholson, «The Odes of Ibnu 'l-Farid», in *Studies in Islamic Mysticism*, Cambridge University Press, 1921, ch. III.

<sup>635</sup> Notre traduction du passage en anglais de Nicholson, *ibid.*, p. 168.

<sup>636</sup> Nicholson, «The Odes of Ibnu 'l-Farid», *op. cit.*, p. 169.

<sup>637</sup> Ce commentaire appartient à Nicholson et Pedersen, Article « Ibn al-Fâriḍ », in *Encyclopédie de l'Islam*, Leyden/Paris, Brill/Maisonneuve et Larose, 1971.

Ibn al Fâriḍ possède une force d'expression et un langage voués au désir et à la passion pour Dieu. Si, chez Meddeb, cette dimension liée à la religion est presque absente, il est toutefois intéressant de remarquer que, dans ses textes, une duplicité s'instaure ayant des caractéristiques en commun avec le poète soufi.

Nicholson traduit un vers d'Ibn al Fâriḍ qui pourrait résumer la poétique meddebienne se construisant sur l'absence et sur la présence de l'être aimé :

«I his absence love  
Even as I loved his presence? »<sup>638</sup>

Nous avons vu, en effet, dans le chapitre consacré aux personnages féminins, à Aya spécialement, que le poème meddebien se construit non seulement en présence mais aussi en absence de l'être aimé. Ce dernier est comme une sorte de pôle attirant vers lui l'attention, servant de cible, même lorsque, éloigné du sujet poétique, il apparaît dans les souvenirs et dans les rêves. La recherche de l'auteur est d'autant plus forte que l'être aimé est absent : l'absence est presque une condition nécessaire au dire poétique chez Meddeb.

Mais il y a plus ; en choisissant de remplacer le destinataire de ses poèmes par une femme, Aya, Meddeb semble refuser la dimension divine du poème, son inspiration dictée par une transe extatique. Il revendique une beauté terrestre, alors que chez Ibn al Fâriḍ l'ode était vouée à décrire une passion inextinguible pour Dieu. Une lecture plus attentive montre cependant que les deux poètes recherchent en réalité d'atteindre la beauté, et d'ériger à travers cette beauté la preuve d'une présence parfaite dans ce monde. Comme le dit Salah Stétié :

« Fascination et refus [de la beauté] chez Massignon comme chez Rimbaud, [...]. La matière, quelle qu'elle soit, est périssable et ne mérite que d'être pleurée [...] à moins, bien sur, qu'à son tour elle ne témoigne en faveur de Dieu, à moins qu'elle ne soit l'un des supports de la réfraction de la Divinité en ce monde, une *âya* pour tout dire, preuve indirecte, monstrative plutôt que démonstrative, de la gloire de cette Divinité. [...] J'ai dit de la beauté qu'elle se doit d'être une *âya* dont le sens profond ne peut qu'être caché »<sup>639</sup>.

Nous pouvons trouver dans ce commentaire une nouvelle explication du choix du nom Aya, qui n'est donc pas seulement liée à la vie, mais aussi aux signes de la beauté divine sur cette terre. Aya serait une preuve témoignant d'un Dieu désormais absent de l'inspiration poétique, elle-même

<sup>638</sup> « Est-ce que j'aime Son absence de la même façon que j'aimais Sa présence ? ».

<sup>639</sup> Salah Stétié, « Massignon et les pièges de l'ineffable », introduction à L. Massignon, *Les allusions instigatrices*, Saint Clément-la-Rivière, Fata Morgana, 2000.

absente dans une bonne partie de la production meddebienne, et recherchée à cause de cette absence.

Nous remarquons aussi, autre élément commun, que les odes d'Ibn al Fâriḍ sont souvent des variations sur un seul thème, et même ces variations possèdent un certain degré d'uniformité. Or, Meddeb aussi met en place des leitmotifs récurrents, qui font en sorte que le lecteur retrouve, parsemés dans les textes, des idées constamment retravaillées et réélaborées. Le thème unique est présent dans l'œuvre meddebienne, car elle se construit autour de quelques grands axes sans cesse répétés et reformulés ; ce qui plus est frappant chez le poète tunisien est la possibilité d'unifier toutes ces traces, tous ces thèmes, sous le grand argument intertextuel. Autrement dit, Meddeb joue avec les textes présents et passés, écrits et à écrire, ses idées passant à travers un intertexte complexe et parfois difficilement repérable.

Si cependant nous considérons les textes singulièrement, Meddeb semble s'éloigner du poème monothématique pour surcharger son texte de plusieurs éléments et de plusieurs thèmes mélangés entre eux. De plus, contrairement à Ibn al Fâriḍ, Meddeb semble privilégier un certain alourdissement des phrases et des vers par des termes rares, désuets ou appartenant à un style très élevé. Massignon démontre que, au contraire, Ibn al Fâriḍ possède un style dépourvu de cet alourdissement, probablement pour mieux faire correspondre ses idées au mouvement que l'on appelle *waḥdat al-wudjūd* (idée de l'unicité de l'Être, ou monisme existentiel)<sup>640</sup>. Quoiqu'il en soit, nous sommes certes conscients que les deux auteurs possèdent beaucoup de points en commun.

Pour ébaucher le jeu de correspondances, citations et allusion se dressant entre Meddeb et Ibn al Fâriḍ, nous donnerons ici quelques exemples. Meddeb parle explicitement du soufi dans *L'exil occidental*, lorsqu'il écrit :

« L'écran de roche nue du Moqattam me rappelle que cette fois je n'ai pas visité la tombe d'Ibn al Faridh, le soufi du XIII<sup>e</sup> siècle, chantre de la métaphore bachique, enterré sur les flancs de la colline escarpée »<sup>641</sup>.

Le narrateur est en train de décrire une visite au Caire, sur le tombeau du poète dans le cimetière de Ḳarafa, au pied du Muḳaṭṭam, lorsque le souvenir du soufi surgit<sup>642</sup>. Deux considérations retiennent

<sup>640</sup> Massignon identifie avec ce terme une sorte de panthéisme à la façon akbarienne. Il remarque cependant que « Chez Ibn al Faridh, la tendance dogmatique est moins prononcée que chez Ibn Arabi ». L. Massignon, *Les allusions instigatrices*, op. cit.

<sup>641</sup> A. Meddeb, « Errant et polygraphe », in *L'exil occidental*, Paris, Albin Michel, 2005.

<sup>642</sup> Il est intéressant de souligner que le plateau calcaire cairote évoqué ici est considéré comme une montagne sacrée. Avant l'Islam, la tradition chrétienne associait à cette montagne l'idée d'un lieu de retraite spirituelle et successivement certaines interprétations du Coran ont identifié cette montagne avec le lieu où Dieu aurait parlé à Moïse. Voir D.

notre intérêt, à savoir que le personnage d'Ibn al Fâriḍ est reconnu par sa qualité de poète et de saint homme, et que ce poète a composé des odes au vin. D'abord, l'identification d'Ibn al Fâriḍ avec un « chanteur » place tout de suite la référence intertextuelle dans un cadre poétique et spirituel ; parmi toutes les formations du soufi, c'est celle proche du chant, de la poésie et de la religion qui est retenue. D'ailleurs, nous savons que la musique est l'un des éléments qui permettent d'accéder à la contemplation et à l'état mystique. Emile Dermenghem dit à ce propos :

« De même que pour Jalâl addin Roûmî ou Saint Jean de la Croix, un événement extérieur pris symboliquement, un mot, un chant d'amour profane entendu, était pour le poète l'occasion d'un transport extatique »<sup>643</sup>.

Comme nous pouvons le remarquer, le mot, prononcé ou chanté, est inspirateur d'ode mystique, aussi bien que toute sensation particulière et tout « événement extérieur » : de même, chez Meddeb, observation d'une scène banale, la description d'un décor ou l'évocation d'un mot ou d'un verset peuvent être des motifs inspirateurs et créateurs.

En outre, l'association, dans le texte meddebien, d'Ibn al Fâriḍ avec la « métaphore bachique » évoque l'ode la plus connue du poète, la *Khamriyya*. Le titre pourrait être trompeur, car le mot « bachique » est en général associé à un genre de poésie profane et liée aux plaisirs ; mais nous savons que cette ode du vin fait en réalité l'éloge de l'ivresse produite par l'amour divin, et qu'elle est donc, sans aucun doute, mystique. Ibn al Fâriḍ exprime, en effet, « l'amour divin sous des figures profanes. Il use avec virtuosité de toutes les ressources du symbolisme érotique et du symbolisme bachique »<sup>644</sup>.

Nous sommes en ce sens très loin de la poésie d'Abû Nuwâs, pourtant cité par Meddeb, le vin devenant « le symbole et l'expression de la connaissance intuitive de Dieu à laquelle le mystique est convié »<sup>645</sup>.

Le poème du vin d'Ibn al Fâriḍ décrit un groupe s'enivrant dans les tavernes, métaphore des séances des confréries cherchant à atteindre l'extase par le biais de chants, de la danse et par la répétition de formules. L'extase mystique provoquée par le vin est décrite dans plusieurs passages de la qasida, les effets de cette ivresse étant, par exemple, de guérir les malades et d'effacer les soucis. Or, décrivant son amour pour le vin, métaphore de son amour pour Dieu, le poète dit :

---

Behrens Abouseif, « Muḩaṩṩam », in *Encyclopédie de l'Islam*, tome VII, MIF-NAZ, Leiden/New York/Paris, Brill/Maisonneuve et Larose, 1993.

<sup>643</sup> E. Dermenghem, *L'éloge du vin (Al Khamriyya)*, Paris, Les éditions Véga, 1931.

<sup>644</sup> *Ibid.*

<sup>645</sup> Présentation de Jean-Yves L'Hôpital, dans 'Umar Bin al Faridh, *Poèmes mystiques*, Damas, IFEAD, 2001.

« Je me suis follement épris de lui, au point que nous sommes infondus dans l'union »<sup>646</sup>.

Il est intéressant de voir ici que le verbe exprimant l'idée d'aimer (هَام يَهِيْم) signifie littéralement "errer ça et là comme un homme fou d'amour", d'où « être fou d'amour, au point de courir ou errer sans but » et « aimer éperdument une femme »<sup>647</sup>. Le verbe est très puissant car il donne au lecteur une image très forte, d'un fou d'amour errant à cause de sa passion<sup>648</sup>.

Or, chez Meddeb cette idée est très présente, non seulement parce qu'il cite Madjnûn, fou d'amour par définition, mais aussi parce qu'il bâtit toute son œuvre autour de l'image de la passion pour une femme, Aya, et du voyage incessant, perpétuel, à la recherche de celle-ci. Lorsqu'il la retrouve, le narrateur de *Phantasia* partage avec elle un moment de passion intense, en buvant avec elle une bouteille de vin :

« Aya, à moitié nue, assise sur le lit, lui, encore en tenue de ville et debout, dégustant le bon vin qui [...] vit dans le corps, et, peu à peu, prend corps dans le corps, rendant intérieure l'œuvre d'Eros »<sup>649</sup>.

Un poème bachique d'Abû Nuwâs interrompt la scène érotique, qui recommence par la suite. Nous pouvons remarquer que le détail du vin n'est pas inséré au hasard dans le texte, mais il évoque explicitement des références intertextuelles, car il renvoie au poème bachique d'Abû Nuwâs et à l'*Eloge du vin* d'Ibn al Fâriḍ. Certes, ce dernier n'est pas cité explicitement, et cela est cohérent avec la matière non religieuse de la scène décrite dans *Phantasia*. Une telle image amoureuse, charnelle et profane, s'accorde plus avec le poème d'Abû Nuwâs qu'avec un mystique soufi. Mais cette apparence est trompeuse, puisque, nous l'avons vu, Meddeb emploie en réalité plusieurs images appartenant à Ibn al Fâriḍ. Madjnûn en est un exemple, mais aussi certains mots parsemés dans le texte meddebien et provenant de l'imaginaire soufi d'Ibn al Fâriḍ.

Par exemple, nous retrouvons, dans le roman *Talismano*, l'étrange évocation d'un palanquin :

« Les portes de la maqsura s'ouvrent larges et paraît enfin la momie dressée sur un palanquin [...]. Palanquin porté par des épaules robustes, hommes et femmes »<sup>650</sup>.

<sup>646</sup> Premier émistiche, vers 25, traduction de J. Y. L'Hôpital, dans 'Umar bin al Faridh, *Poèmes mystiques*, op. cit. Le vers dit :

« و هَامَتْ بِهَا رُوْحِي بِحَيْثُ تَمَازَ جَا اِتْحَادَا ».

<sup>647</sup> A. De Biberstein Kazimirski, *Dictionnaire arabe-français*, tome second, Paris, Maisonneuve, nouvelle édition.

<sup>648</sup> Dermenghem écrit à propos de l'amour chez Ibn al Fâriḍ : « Après avoir établi la possibilité de la *mahabba*, amour réciproque entre l'homme et Dieu, les soufis la définirent l'exacte adhésion du cœur à la volonté divine et l'anéantissement de l'amant dans l'objet de son amour », en référence aux versets coraniques qui disent : « Si vous aimez Dieu, il vous aimera » et « Il les aime et ils L'aiment », in *Coran*, III, 29 et V, 59.

<sup>649</sup> A. Meddeb, *Phantasia*, Paris, Sindbad, 1986, p. 172.

<sup>650</sup> A. Meddeb *Talismano*, Paris, Sindbad, 1987, p. 141.

Le narrateur est en train de décrire le début d'une procession qui fera défiler une idole monstrueuse dans les rues de la ville. Le mot palanquin revient aussi dans *Phantasia* :

« À moins qu'il ne fut balloté sur palanquin, sillonnant les déserts et évoquant, par ses mille trous, les tempêtes de sable »<sup>651</sup>.

Nous croyons détecter dans l'utilisation de ce mot une référence intertextuelle avec Ibn al Fâriḍ, à cause d'une *kaṣîda* très connue écrite par ce dernier et commençant par l'invocation :

« O toi qui conduis les palanquins ».

Le mot « palanquin », provenant du portugais et de l'hindi, est une acception plus soutenue du mot plus courant « litière », et désigne, dans le poème d'Ibn al Fâriḍ, « les sortes de nacelles qui abritent les femmes quand elles voyagent »<sup>652</sup> sur le dos du chameau (en arabe, « ظعينة »)<sup>653</sup>. Chez Meddeb, en particulier dans le passage cité de *Talismano*, le mot est utilisé pour décrire la même situation, c'est-à-dire un groupe de personnes qui se déplace, mais renversée.

D'abord, puisque la procession de *Talismano* devient urbaine, il ne s'agit plus d'une caravane dans le désert mais d'un défilé au centre ville.

Ensuite, parce que la litière transportée à dos d'animal dans le désert est transportée par des hommes et des femmes dans le roman meddebien. Et en dernier, le palanquin qui sert à abriter les femmes, à les cacher aux regards des curieux et au soleil devient au contraire, chez Meddeb, une plateforme pour exposer l'idole. Ce qui dérobaît autrefois la personne aux regards devient instrument d'exposition, de spectacle, de mise en scène.

Nous croyons que ce choix de Meddeb n'est pas innocent. Certes, il utilise ce mot qui évoque d'emblée le poème d'Ibn al Fâriḍ, mais dans un tout autre sens ; l'idole-momie, créature fantoche et monstrueuse, est montrée à la foule, renversant à la fois les valeurs traditionnelles et religieuses (nous pensons particulièrement à l'interdiction de représenter la divinité).

Autrement dit, le roman semble vouloir rompre avec une certaine tradition, mais il a besoin, pour faire cela, de citer un texte ancien. Qui plus est, le texte meddebien semble se délivrer de toute influence religieuse, car les éléments liés à l'essence divine, comme l'amour, l'ivresse mystique, l'extase, deviennent profanes. Meddeb reprend, par exemple, la poésie des stations mais il la décline en un sens qui a perdu son essence mystique : c'est le cas, par exemple, des stations

<sup>651</sup> A. Meddeb *Phantasia*, op. cit., p. 154.

<sup>652</sup> D'après la note de J.Y. de L'Hôpital, « Les palanquins », dans 'Umar Bin al Faridh, *Poèmes mystiques*, op. cit.

<sup>653</sup> Nous signalons que dans un autre poème d'Ibn al Faridh, les palanquins, ou litières, sont appelées قبة, pluriel قباب. Voir « L'éclair fulgurant », vers 19, dans 'Umar Bin al Faridh, *Poèmes mystiques*, op. cit.

évoquées dans *Les 99 stations de Yale*. Ce recueil poétique doit sa genèse principalement à Niffarî et Ḥallâdj, mais l'importance des stations soufies se développe et s'agrandit dans ce que Salah Stétié définit « la doctrine des *Mazâhir* »<sup>654</sup>. Ces derniers sont, à proprement parler, les « lieux d'apparition » (en arabe, مظاهر, du verbe ظهر, apparaître, faire son apparition).

Lieu de vision, pourrait ajouter Meddeb, car ses poèmes et ses romans sont conçus suivant des visions qui apparaissent et disparaissent. C'est le cas, par exemple, du roman *Phantasia*, entièrement inspiré par des visions à mi-chemin entre rêve et extase mystique. Des traces de cet élément visionnaire sont repérables un peu partout dans le texte :

« Se superposent les visions, puis s'éclipsent avant de reparaître lancinantes, bruyantes, imprévisibles » ;

« Ma pensée poursuit la vision. Plus vaste est la vision, plus étroits sont les mots » ;

« Par la vision, la pensée s'exprime » ;

« Des visions hâtives et récurrentes se profilent, ombres crépusculaires » ;

« Au-delà de la pensée, derrière la vision, je resplendis béat » ;

« La peinture entre dans la scène visionnaire où les prophètes avaient édifié leurs fictions ».

Nous pourrions citer beaucoup d'autres exemples, mais une évidence s'impose au lecteur : l'état visionnaire est fondamental, il s'agit de la condition *sine qua non* le texte ne pourrait être conçu.

La vision crée le texte, elle en est l'origine, et chaque vision constitue une sorte d'étape imaginaire que le narrateur ou le poète franchissent avant de s'engager dans leur itinéraire onirique pour atteindre une autre station. Si dans son « Poème du progrès » (*Nazm al-sulûk*) Ibn al Fârîd décrit psychologiquement la série d'états mystiques, Meddeb procède de la même façon décrivant toutes les étapes parcourues par le sujet qui dit « je ». Mais, comme nous l'avons vu, son texte est dépourvu de la ferveur religieuse qui animait les soufis, donc la quête de Dieu se change en quête intérieure, psychologique, le voyage à la recherche de Dieu se transformant en recherche de soi-même. Les échos du poète soufi sont pourtant nombreux chez Meddeb, comme par exemple l'évocation des acacias et des tamaris dans *Matière des oiseaux* :

« De tamaris et d'eucalyptus qui bordent la route »<sup>655</sup>

« Pousses de tamaris en fleurs »

« Entre le murier et l'acacia ».

<sup>654</sup> Salah Stétié, « Massignon et les pièges de l'ineffable », op. cit.

<sup>655</sup> A. Meddeb, « Au pays des palmes », in *Matière des oiseaux*, Saint-Clément-la-Rivière, Fata Morgana, 2001.

Ibn al Fâriḍ parle en effet des mêmes éléments de la végétation aux vers 10 et 11 de « L'éclair fulgurant » :

« Trouve-t-on dans le Hidjâz des acacias de haute taille ?  
Les tamaris de Giz' sont-ils féconds ? »<sup>656</sup>.

Encore plus frappante est la ressemblance des derniers vers d'« Etranger à Grenade », lorsque Meddeb s'adonne à un éloge du vin ressemblant à celui du poète médiéval :

« ils désorientent leurs pas entre le tonneau de  
la taverne  
Et le cellier du couvent où l'étranger délibère avec  
lui-même  
[...]  
autour de ma carafe pour saluer un vin [...]  
vin parfumé et fruité très fragile intense au nez  
bref en bouche  
nous avons bu entre amis à jamais étrangers aux pays  
méconnus dans les siècles »<sup>657</sup>.

Nous voyons ici que Meddeb, comme le fait Ibn al Fâriḍ, décrit le vin et ses qualités, et qu'il décrit une scène de taverne, mot souligné par l'enjambement, correspondant au début de l'ode soufi :

« Nous avons bu à la mémoire de l'Aimé un Vin  
Dont nous nous sommes enivrés  
[...]  
N'eût été son bouquet, je n'eusse jamais trouvé le chemin de ses tavernes ».

La particularité de l'ode soufi est bien celle de mettre en scène un groupe buvant ensemble, évoquant métaphoriquement les séances de *dhikr* des confréries. Meddeb aussi souligne le sujet pluriel de l'action (« nous avons bu entre amis »), en opposition avec l'ivresse solitaire.

Nous croyons donc retrouver, dans plusieurs passages de Meddeb, des allusions aux textes d'Ibn al Fâriḍ, dont la contemplation onirique et la façon assez abstraite de s'exprimer correspondent à l'esthétique de l'auteur tunisien.

<sup>656</sup> 'Umar Bin al Faridh, *Poèmes mystiques*, op. cit.

<sup>657</sup> A. Meddeb, *Matière des oiseaux*, op. cit.

Il est vrai que des différences subsistent, notamment dans la « laïcisation » des thèmes mystiques, mais nous trouvons que les correspondances et les évocations d'Ibn al Fâriḍ sont assez fortes pour nous permettre d'y voir des procédés intertextuels.

Comme le fait toujours, Meddeb exploite ces thèmes et ces textes du passé pour donner vie à un nouveau texte, qui a perdu son sens religieux mais qui a besoin de faire des allusions aux poètes soufis pour trouver sa force et sa raison d'être.

Encore une fois donc, l'intertextualité se met au service d'une esthétique visant à re-dire les textes anciens, à faire revivre des fragments du passé qui appartiennent encore au poète d'aujourd'hui, tout en sachant que le nouveau texte ainsi créé est original et nouveau.

### 3.9 Les bribes coraniques dans l'écrit meddebien

Le Coran est le livre par excellence qui apparaît sous la forme de citations, allusions ou réminiscences dans les textes de Meddeb. Les formes sous lesquelles le livre sacré est présent dans l'œuvre meddebienne sont nombreuses : il peut s'agir en effet de citations de versets, en arabe ou en traduction française, de personnages coraniques et de légendes qui leur sont liées, de mots éparpillés ou encore de référence aux hadiths du Prophète.

Certains personnages reviennent avec insistance, évoqués plusieurs fois par Meddeb dans différents textes. C'est le cas, par exemple de la légende de Salomon et de la Reine de Saba. Les deux monarques apparaissent en effet dans *Aya dans les villes*, lorsque le narrateur, visitant un temple sculpté dans la montagne, voit s'envoler un couple de huppés. L'apparition de l'oiseau est suffisante à dresser une relation entre les oiseaux et le roi Salomon, car d'après la légende musulmane Salomon est le chef des *djinn*s et des oiseaux, et parle leur langage<sup>658</sup> :

« Le parvis [...] grouille de djinns, d'hommes et d'oiseaux : c'est l'armée du roi Salomon, [...]. Le roi ne voit pas la huppe parmi les oiseaux. "Où est elle, dit-il, que je la châtie ou l'égorge !" La huppe traverse à l'instant le ciel et se pose sur le rebord du fronton ; elle dit : "Je viens de Saba avec une nouvelle certaine ; une femme est leur reine ; elle possède un trône magnifique ; elle se prosterne avec son peuple devant le soleil". Salomon dit : "Je vais voir si tu dis vrai ou si tu mens. Voici ma missive, lance-la leur..." La reine dit : "Les rois quand ils envahissent une cité la dévastent ; ils en avilissent les nobles". Elle dit encore : "Je leur envoie un présent et j'attends le retour des messagers". Salomon dit : "Je les assaillirai, je les expulserai de leur cité, humiliés, abaissés. Qui va m'apporter son trône ?" [...]

La huppe repasse pendant que je finis de répéter ces bribes coraniques »<sup>659</sup>.

Si nous insistons sur cette longue citation, c'est parce-que Meddeb utilise ici des fragments intertextuels, tout en proposant un texte nouveau. Le long dialogue entre Salomon, la huppe, les *djinn*s et la reine est en effet raconté de façon presque identique dans la sourate XXVII du Coran.

Dans la traduction de Jacques Berque, nous lisons en effet :

<sup>658</sup> Coran, XXVII, 16-17: «Salomon hérita de David et dit: "Hommes! On nous a enseigné le langage des oiseaux et on nous a donné part de toute chose [...]. Les troupes de Salomon, formées de Djinn, de Mortels et d'Oiseaux furent rassemblées devant lui ».

Texte arabe : « وورث سليمان داوود و قال يا أيها الناس علمنا منطق الطير وأتينا من كل شيء [...] و حشر لسليمان جنوده من الجنّ والأنس والطير » . *Al-Qur'ân al-Karîm*, traductions et notes par Dr. Salah ed-Dîn Kechrîd, Beyrouth, Dar el-Gharb el-Islam, 1985.

<sup>659</sup> A. Meddeb, *Aya dans les villes*, Saint-Clément-la-Rivière, Fata Morgana, 1999, p. 21-22.

« Et fut rassemblée par Salomon son armée de djinns, d'hommes et d'oiseaux [...].  
Après avoir cherché parmi les oiseaux, il dit : " Comment ne vois-je pas la huppe ? Serait-elle parmi les manquants ?  
que je lui inflige une punition sévère ! ou même l'égorge [...]  
or, sans l'avoir trop fait attendre, elle dit : "J'ai embrassé de mon savoir ce que tu ne sais pas. Je t'arrive de Saba avec une information de certitude  
j'ai trouvé qu'une femme est leur reine : elle est comblée de tout, possède un trône magnifique  
j'ai trouvé qu'elle et son peuple se prosternent devant le soleil en place de Dieu. [...]".  
[...]  
Salomon dit : "Nous verrons si tu dis vrai ou si tu n'es qu'une menteuse effrontée  
Pars avec ce mien écrit, et lance-le leur [...]"  
[...]  
"Les rois, dit-elle, quand ils envahissent une cité, y font grand dégât, et réduisent les puissants de son peuple à la vilénie"- ils en usent ainsi-  
"c'est pourquoi je leur dépêche un messager avec un présent, puis j'attends pour voir ce que rapportent les messagers". [...]  
" [...] Je jure de les assaillir avec une armée à laquelle ils ne peuvent faire face, et de les expulser de leur cité, avilis et humiliés !  
Conseil, dit-il, qui va m'apporter le trône de la reine avant qu'ils ne m'apportent leur soumission ? »<sup>660</sup>.

Nous sommes confrontés ici à une narration dans la narration, un emboîtement qui se sert d'un passage coranique. Or, ce passage est presque recopié à la lettre, si ce n'était pour des versets qui disparaissent dans la version de Meddeb. Ce dernier traduit sans doute lui-même le Coran et met en place une réminiscence où des bribes sont abandonnées, oubliées. Cette omission crée un effet de confusion, car le contenu de la séquence devient par moments illogique, il perd certains passages nécessaires à comprendre la scène. Par exemple, seulement lorsqu'on lit le texte coranique on comprend pourquoi le roi Salomon se met en colère et veut détruire le pays de Saba : le morceau de texte étant effacé chez Meddeb, la colère du roi, dans son texte, ne s'explique pas.

Il est vrai, toutefois, que Meddeb reprend le texte coranique en en respectant l'ordre narratif, car les épisodes narrés dans *Aya* maintiennent la même organisation narrative, quoi que avec des omissions. De plus, Meddeb respecte aussi le rythme des versets, il s'efforce de leur donner une impression de musicalité à travers l'anaphore « il/elle dit », traduisant le verbe « قال » ; les signes de ponctuation dans le texte meddebien contribuent en ce sens à scander la phrase et à lui donner un

<sup>660</sup> *Coran*, XXVII, 17-38, traduction de J. Berque, Paris, Albin Michel, 1995.

sens rythmé qui rappelle la musicalité interne au texte coranique. Autrement dit, le passage que Meddeb cite est repris à travers la transposition, dans la narration, de la même scène et des mêmes artifices rythmiques du Coran.

Certes, la reprise de ces versets constitue un étrange mélange : pouvant être considérée à la fois comme pastiche, traduction, citation avec omissions, plagiat, ou peut-être toutes les choses ensemble.

La scène initiale qui introduit cette pratique intertextuelle mixte, le vol des oiseaux, assume ici la fonction de la madeleine proustienne, à savoir un élément qui provoque le surgissement, dans la conscience du narrateur, d'une scène déjà vécue, d'une sensation déjà éprouvée. Le narrateur, dans le cas de Meddeb, n'a certainement pas vécu la scène coranique qui surgit dans sa mémoire, mais il a vécu par contre, dans son enfance, l'expérience de la récitation coranique.

Cet élément est en effet évoqué à plusieurs reprises, il s'agit d'un souvenir presque omniprésent dans les textes narratifs de Meddeb. Dans *Aya dans les villes*, le narrateur dit :

« mon père m'avait initié à la récitation du Coran dès l'âge de quatre ans, j'étais fasciné par un tel texte où cohabitent la familiarité et l'étrangeté, je recueillais des bribes de sens, je commençais d'apprendre le Livre [...] je m'initialisais au souffle haletant, au rythme rapide, au roulis de la prose rimée »<sup>661</sup>.

Le personnage souligne clairement ici son intérêt pour le rythme, la musicalité coranique, qu'il cite dans son texte sous la forme d'une « réminiscence » par « bribes » :

« ma répugnance à apprendre par cœur comme on dit, ma prédilection n'était pas pour la citation, mais pour la réminiscence, je voulais naturellement fabriquer ma propre lettre à partir de la lettre apprise »<sup>662</sup>.

Un jeu métatextuel se met en place ici grâce à ces considérations qui ne concernent pas seulement, nous le savons, le narrateur enfant, mais aussi l'auteur, qui ne choisit la citation qu'en tant qu'élément porteur de création nouvelle.

La fascination pour le texte coranique et son apprentissage à travers la récitation est un sujet qui est présent dans pratiquement tous les autres textes narratifs de Meddeb. Dans *Phantasia*, le personnage principal lit le Coran :

<sup>661</sup> A. Meddeb, *Aya dans les villes*, op. cit., p. 127.

<sup>662</sup> *Ibid.*

« D'une main, je tire le rideau. De l'autre, j'ouvre le Livre. Je croise la "Liminaire", gravée dans la mémoire, incipit qui excave l'arabesque de ses lettrines dans l'azur et l'or de l'enluminure. En face de la belle page, je suis ébloui par les lettres qui introduisent à la "Génisse", la plus longue sourate, classée en tête des Ecritures »<sup>663</sup>.

Nous nous confrontons à nouveau, en tant que lecteurs, à une mise en abyme, car nous lisons une page qui narre d'un personnage lecteur d'un livre. Le texte du héros n'est pas un ouvrage quelconque, il s'agit du texte sacré par excellence, désigné non pas à travers son titre, mais avec une périphrase, « le Livre », où l'utilisation de la majuscule souligne l'importance sacrée du livre.

La mise en scène d'un épisode de lecture et de récitation coraniques, ainsi que de *dhikr*, est assez fréquente, car elle revient, par exemple, à la page 19 de *L'exil occidental* :

« à côté du Coran, auquel je fus initié par mon père, sept ans plus tôt ».

Dans *Blanches traverses du passé* :

« en ces séances de *dhikr*, exercice qui entretenait la souvenance par le chant et la danse, à acquérir Sa Présence en répétant à satiété *Huwa*, les deux syllabes de la troisième personne qui ouvrent sur l'esplanade de l'Être »<sup>664</sup> ;<sup>665</sup>

« signe falsifié de ma capacité à réciter par cœur la totalité du Livre ».

Ces exemples ont tous en commun le fait de parler de l'apprentissage du livre sacré, et de sa récitation, ou des pratiques liées au Coran, comme c'est le cas pour le *dhikr* soufi. Or, le Coran semble être lié, dans la plupart des cas dans la narration, à des souvenirs d'enfance, à l'instance paternelle, et à l'apprentissage par cœur. En effet, la présence paternelle apparaît dans *Aya dans les villes* et dans *L'exil occidental* associée à l'apprentissage du Coran. Le souvenir paternel se lie par conséquence à la transmission du savoir dans la langue arabe classique, et à l'autorité divine.

Ce catéchisme se déroule grâce à la mémoire de l'enfant, car il s'agit d'un apprentissage par cœur : lorsque l'enfant est capable de réciter tout le Coran, il obtient le statut de *hâfiẓ* (littéralement, « conservateur » de la parole sacrée, de la racine arabe *حفظ*, qui signifie conserver, garder, préserver). Or, le narrateur dit précisément, dans ces exemples, avoir été un *hâfiẓ*, ce qui évoque implicitement deux références intertextuelles : d'abord, le mot rappelle le grand poète soufi Hâfez, dont les poèmes marquent certainement l'auteur tunisien, attaché au soufisme et à sa poésie. De

<sup>663</sup> A. Meddeb, *Phantasia*, Paris, Sindbad, 1986, p. 24-25.

<sup>664</sup> A. Meddeb, *Blanches traverses du passé*, Saint-Clément-la-Rivière, Fata Morgana, 1997, p. 15.

<sup>665</sup> A. Meddeb, *Talismano*, Paris, Sindbad, 1987, p. 146.

plus, Meddeb fait suivre au passage de *Talismano* cité quelques pages où l'anaphore de « Fez » et « à Fez » rappelle par assonance le mot arabe désignant la personne qui connaît le Coran par cœur. Le narrateur semble donc suggérer, en se citant lui-même, le mot qu'il ne prononce pas.

L'importance du texte coranique pour Meddeb n'est pas à sous-estimer, car il s'agit d'une source d'inspiration littéraire. Au-delà de la croyance et de la foi, qui ne semble pas intéresser l'auteur, le Coran apparaît comme une source inépuisable de motifs littéraires, de personnages et aussi d'un rythme que l'auteur contemporain doit essayer de reproduire. Le narrateur d'Aya dans les villes dit, par exemple :

« Comprendraient-ils si tu leur disais que le Coran ne t'apporte pas une loi, mais l'expérience d'une musique, qu'à sa récitation tu prospectes pour rien le culte de l'invisible dans le culte de la beauté que ravive sur les sentiers du monde la recherche assidue d'Aya ? »<sup>666</sup>.

Cette réflexion nous confirme que l'auteur est intéressé à l'aspect musical du Coran, et que son contenu n'est pas pris en considération pour son côté religieux, mais pour sa littéarité et sa musicalité. En ce sens, le mot « récitation » est bien plus fort que le mot « lecture », car il met en avant le caractère rythmique du texte et son influence sur la création littéraire d'un auteur ayant été un *ḥāfiẓ* dans sa jeunesse. Les pratiques intertextuelles sont en ce sens révélatrices d'une conception esthétique : ayant en effet l'apprentissage par cœur en horreur, le narrateur utilisera par conséquent beaucoup d'allusions, de pastiches et de références, pratiques implicites, plutôt que des citations. Les citations, quand elles apparaissent, sont toujours courtes, recopiant un ou deux versets, ce qui confirme la mauvaise mémoire du narrateur et sa volonté de dépasser le texte littéral à faveur d'une réminiscence qui s'avère créatrice d'un nouveau texte.

Les citations coraniques, qui ne sont donc pas très nombreuses, constituent cependant un élément important dans l'économie du texte meddebien, à savoir qu'elles s'associent à un autre alphabet, ou qu'elles introduisent dans le texte le souvenir d'une autre langue traduite en français, ou encore elles participent à la narration en annonçant une scène qui va suivre.

Parmi les versets cités le plus souvent, nous trouvons la formule d'ouverture de la majorité des sourates :

« *Au nom de Dieu...* [...] ; la basmallah, le "Nom de Dieu" »<sup>667</sup> ;

<sup>666</sup> A. Meddeb, *Aya dans les villes*, op. cit., p. 69.

<sup>667</sup> A. Meddeb, *Talismano*, op. cit., p. 110.

« l'incipit islamique, *Au nom de Dieu, Très-Haut*, بِسْمِ اللَّهِ<sup>668</sup> ».

Le refrain constitué par la citation revient aussi dans les citations concernant le mystère de l'unicité divine :

« Ce trésor se résume dans la formule testamentaire de l'Unicité : " Point de dieu hormis Dieu" »<sup>669</sup>.

Cette phrase donne la traduction de l'injonction coranique لا اله إلا الله , omniprésente dans le texte sacré et prouvant l'existence d'un seul dieu. La formule revient avec une petite variante dans *Talismano* :

« *Dis : il est Dieu Un* »<sup>670</sup>.

Ce verset est la traduction de قل هو الله وحده ، الله الصمد<sup>671</sup>, qui insiste encore sur le caractère unique de Dieu.

*Phantasia* reprend l'élément ici considéré, en ajoutant :

« dieu un et impénétrable, qui n'a pas engendré et n'a pas été engendré ».

Cette formule traduit le troisième verset de la même sourate (112) : لم يلد و لم يولد .

Nous distinguons, dans tous ces passages, la pratique de la citation, signalée par l'utilisation de guillemets ou d'italiques, citation qui transforme cependant le texte original par le biais de la traduction. Un seul passage sur cinq parmi ceux que nous avons repérés, en effet, cite en langue originale.

D'autres citations de versets coraniques apparaissent dans *Aya dans les villes* :

« ta réponse coranique dans la lettre fuse : leur signe est dans leur visage,

«سماهم في وجوههم»<sup>672</sup>.

Le narrateur de *Phantasia* recopie un verset coranique qui sert d'inscription tombale:

« يا أيها النفس المطمئنة ارجعي إلى ربك راضية مرضية »

<sup>668</sup> A. Meddeb, *Phantasia*, op. cit., p. 56.

<sup>669</sup> A. Meddeb, *Aya dans les villes*, op. cit., p. 80

<sup>670</sup> A. Meddeb, *Talismano*, op. cit., p. 90.

<sup>671</sup> *Coran*, Sourate CXII, 1 : « Dis : il est Allah, unique, Allah le Seul », traduction de R. Blachère, Paris, Maisonneuve et Larose, 1966.

<sup>672</sup> A. Meddeb, *Aya dans les villes*, op. cit., p. 69.

فادخل في عبادي و ادخلي جنتي

O âme apaisée, / retourne à Ton Seigneur, satisfaite et agréée/ et entre parmi mes serviteurs, / dans mon Jardin »<sup>673</sup>.

Comme nous l'avions annoncé, certaines citations coraniques se fondent dans la scène dans laquelle elles sont insérées : elles contribuent à mieux décrire la scène qui est en train de se dérouler sur l'écran narratif, ou alors elles servent d'anticipation à ce qui va suivre. Par exemple, ici l'inscription coranique annonce le retour du défunt au jardin édénique, et se place dans le cadre de la description de la tombe et du cimetière, endroit à « l'herbe sèche », hanté « par les chiens abandonnés », et en ce sens opposé, par contraste, aux délices du paradis promises dans le passage cité.

Nous repérons un autre exemple de ce procédé, choisissant une citation pour décrire la scène narrée, dans le même roman. À la page 169, une deuxième évocation du jardin édénique est faite par le biais d'une citation. Le verset cité est, cependant, différent et annonce dans les détails ce qui attend le croyant après la mort :

سندخلهم جنات تجري مم تحتها الأنهار خالدين فيها أبدا  
لهم فيها أزواج مطهرة و ندخلهم ظلا ظليلا

Nous les introduirons dans les jardins où coulent les fleuves ; / ils y demeureront éternellement, à jamais ; / ils y trouveront des épouses pures, / et Nous les introduirons dans une ombre ombreuse »<sup>674</sup>.

Or, cette citation annonce la scène d'amour qui se passe tout de suite après entre Aya et le narrateur, l'acte amoureux devenant ainsi un élément qui provoque l'extase paradisiaque. Ce n'est pas par hasard que, décrivant la scène d'amour, le narrateur compare la jouissance à la mort : le verset coranique fait référence à la vie après la mort, c'est pourquoi la séquence se termine par les phrases suivantes :

« Par l'intermédiaire d'Aya, et dans la mort recommencée, tu auras donc vu. De retour à la vie, tu couvres d'un voile ce que tu viens de voir »<sup>675</sup>.

Meddeb opère donc souvent des mises en parallèle entre les scènes narratives et les citations, qui s'intègrent ainsi aux textes et en représentent une partie indispensable,

*Aya dans les villes* contient une autre citation coranique, à la page 18:

<sup>673</sup> A. Meddeb, *Phantasia*, op. cit., p. 150. Les versets cités par Meddeb font partie de la sourate, LXXXIX, 27-30 :

« يا أَيَّتُهَا النَّفْسُ الْمُطْمَئِنَّةُ ارْجِعِي إِلَىٰ رَبِّكِ رَاضِيَةً فَادْخُلِي فِي عِبَادِي وَادْخُلِي جَنَّاتِي »

<sup>674</sup> *Ibid.*, p. 169.

<sup>675</sup> *Ibid.*, p. 180.

« le culte des pierres dressées dénoncé par le Coran propose son décor sue les parois qui assaillent mon regard. "Avez-vous vu al-Lât, al-Uzzâ et l'autre, Manât, la troisième ?" ».

Cette citation n'échappe pas à la règle. Le souvenir d'un verset coranique<sup>676</sup> surgit en effet lorsque le narrateur visite un lieu où un culte païen était pratiqué : la citation rappelle donc ces cultes anciens en nommant des anciennes divinités préislamiques.

De même, l'évocation du rêve et d'une scène nocturne font surgir chez le narrateur la mémoire d'un verset coranique :

« J'ai vu onze étoiles et le soleil et la lune, oui, je les ai vus à moi se prosterner ».

Cette phrase, insérée au milieu de la narration, rappelle en effet l'histoire (biblique et coranique) de Joseph, ayant rêvé que ses frères se prosternent devant lui :

« Lors Joseph dit à son père : "Mon père, moi j'ai vu onze étoiles et le soleil et la lune, je les ai vus devant moi se prosternant »<sup>677</sup>.

Quelques autres fragments sont présents dans la narration meddebienne, comme par exemple la référence à une « Nation du milieu »<sup>678</sup> que le narrateur avoue être un emprunt coranique.

Mais les citations coraniques coexistent avec la citation de croyances populaires liées à la religion, comme notamment l'inscription sur le talisman dans *Talismano* ou la phrase, citée dans *Phantasia* et empruntée à un *hadîth* du Prophète : « adore dieu comme si tu Le voyais »<sup>679</sup>.

La même idée est exprimée à travers la citation de *Blanches traverses du passé* :

« après son départ, le Prophète leur révèle : "Gabriel était parmi vous et j'ai parlé avec lui en secret ; il m'a demandé :- Qu'est-ce que le Bien-Agir ?-, je lui ai répondu :- C'est adorer Dieu comme si tu le voyais et si tu ne le vois pas, il te voit" »<sup>680</sup>.

La correspondance entre ces deux passages est intéressante, puisque, dans le cadre d'une dynamique intertextuelle, les deux exemples ne citent pas seulement le texte de la sunna, mais ils se

<sup>676</sup> La référence aux divinités païennes se trouve, dans le Coran, sourate LIII, 19-20 : « Avez-vous considéré al-Lât et al-'Ozza et Manât, cette troisième autre ? ». Texte en arabe : « أفرءيتهم اللات والعزى ومنوة الثالثة الأخرى ». *Al-Qur'ân al-Karîm*, op. cit.

<sup>677</sup> *Coran*, XII, 4, traduction de J. Berque, op. cit.

En arabe : « إذ قال يوسف لأبيه ياأبت انى رأيت أحد عشر كوكبا و الشمس و القمر رأيتهم لي ساجدين ». *Al-Qur'ân al-Karîm*, op. cit.

<sup>678</sup> A. Meddeb, *Aya dans les villes*, op. cit, p. 19.

<sup>679</sup> A. Meddeb, *Phantasia*, op. cit, p. 38, (contient aussi la citation de la même phrase en arabe).

<sup>680</sup> A. Meddeb, *Blanches traverses du passé*, op. cit., p. 35.

citent aussi l'un l'autre : nous pourrions affirmer que, enlevées de leur contexte d'origine, ces deux citations sont des exemples d'intertextualité interne à l'œuvre de Meddeb, qui joue ainsi avec la mémoire du lecteur en répétant des phrases déjà citées ailleurs.

De même, nous pourrions considérer que les images contenues dans les textes sont des citations de la narration ou du poème qui suit : en effet, l'illustration du talisman dans le roman homonyme crée un effet de miroir avec la scène qui entoure l'image. Le narrateur y décrit la scène dans laquelle il est entré en contact avec le talisman, et il répète dans le texte les phrases-invocations religieuses- qui sont gravées sur l'amulette, représentée dans la page qui suit par le biais d'un dessin. Il s'agit là d'une autre citation, très rapprochée, du même élément, une sorte de redondance. De la même façon, *Blanches traverses du passé* s'ouvre avec la photographie de Gasteli représentant vraisemblablement une stèle funéraire : or, cette tombe est décrite dans le texte même par le passage suivant :

« Je n'oublierai pas la tombe qui est intégrée au sol, au mur, à l'enveloppe de blancheur : rien ne la distingue sinon les discrètes lignes qui lui donnent contours et que la découpe détache à peine du site où elle s'enracine. Tombe évanescence [...] Ce qui lui octroie son existence plus que tout autre attribut, c'est peut-être le pilon qui accroche la lumière à la hauteur des pieds »<sup>681</sup>.

Tout cet extrait concerne la description d'un endroit identique à celui représenté par l'image dans la photographie introductive. A confirmation de notre hypothèse, qui verrait une correspondance étroite entre images dans le texte et mots de la narration, en créant des redondances qui se veulent citations, nous prenons aussi l'exemple de *L'exil occidental*.

Entre un chapitre et l'autre s'insinuent en effet des pages blanches avec des calligraphies en alphabet arabe, qui sont difficilement déchiffrables. Mais la première, plus facile à lire grâce à l'adoption d'un style calligraphique assez linéaire, contient le texte suivant :

« سفرت مع أخي عاصم من ديار ماورد النهر إلى بلاد المغرب ».

Or, cette image artistique, calligraphie qui associe en même temps l'image à la lettre, constitue l'incipit du *Récit de l'exil occidental* de Sohrawardi, dont Meddeb propose la traduction au sein de l'ouvrage. Donc, l'illustration calligraphique représente une citation paratextuelle et annonce la traduction qui va suivre cinquante pages après.

L'utilisation de personnages et légendes coraniques est un autre élément assez présent dans l'œuvre de Meddeb. Par exemple, il est souvent question de l'histoire coranique d'Abraham, Agar et Ismaël.

<sup>681</sup> *Ibid.*, p. 33.

Dans une longue séquence de *Phantasia*<sup>682</sup>, le narrateur s'adonne à des réflexions sur cette légende, sur les péripéties de ces personnages, en se concentrant sur l'épisode de l'esclave exilée dans le désert avec son fils. Si l'insistance est telle, c'est que le narrateur se reconnaît souvent dans ce statut d'exilé, de voyageur dans le désert, et évoque par le biais de ses allusions au Coran une situation qui est la sienne.

Les figures d'Agar et Ismaël réapparaissent dans *L'exil occidental* : dans une correspondance savamment orchestrée, l'auteur parle de ces personnages dans un volume consacré aux exilés, dont la mère esclave et le fils du patriarche constituent l'emblème. Mais en plus, Meddeb cite à deux reprises l'expression « à deux portées d'arc ou plus près », concernant la vision mohammadienne, phrase qui revient dans l'épisode biblique d'Agar cherchant une source d'eau dans le désert pour son fils Ismaël :

« l'unité qui calcule la distance de l'eau surgie pour que survive Ismaël, au défi du désert : à une portée d'arc, [...] la source jaillit pour exaucer le vœu d'Agar ; à deux portées d'arc ou plus près, [...] Mohammad obtient la vision ultime »<sup>683</sup>.

Dans un passage concernant l'exil, Meddeb cite pour la deuxième fois les mêmes expressions :

« Rejetée avec son fils dans le désert, Agar se désespère de voir Ismaël mourir de soif ; elle le jette sous un buisson et s'assoit à « une portée d'arc » (Genèse, XXI, 16) en attendant l'apparition de la source salvatrice. Dans son ascension et voyage nocturne, Mohammed aura été " à deux portées d'arc ou plus près" de Dieu (Coran, LIII, 9) »<sup>684</sup>.

Meddeb opère donc une double citation de deux textes sacrés, la Bible<sup>685</sup> et le Coran : il compare deux expressions presque identiques, appartenant à deux langues et deux traditions différentes, il en donne la traduction et il se plaît à indiquer ses sources. Mais ce qui nous intéresse est de voir que l'auteur se cite lui-même, en présentant la même expression dans deux textes différents, et ce faisant, en rapprochant ses deux ouvrages par la citation de cette même phrase.

<sup>682</sup> p. 58-59.

<sup>683</sup> A. Meddeb, *Phantasia*, op. cit., p.59.

<sup>684</sup> A. Meddeb, *L'exil occidental*, op. cit., p. 72. Le verset concerné est le n. 9 de la sourate LIII : « فکان قاب قوسین أو أدنی ». Le directeur de l'édition coranique dont nous disposons, docteur Salah ed-Din Kechrid, met l'accent, dans son commentaire, sur le fait que le mot قاب « désigne la distance qui sépare la poignée de l'arc de l'une de ses extrémités. Les arabes employaient, entre autres unités de mesure, la longueur de l'arc. Mais la locution قاب قوسین veut dire tout simplement tout près ». *Al-Qur'ân al-Karîm*, op. cit., p. 700-701.

<sup>685</sup> Voici le récit biblique: « Et l'eau qui était dans le vaisseau ayant manqué, elle laissa son fils couché sous un des arbres qui étaient là, s'éloigna de lui d'un trait d'arc, et s'assit vis-à-vis en disant : Je ne verrai point mourir mon enfant: et élevant sa voix dans le lieu où elle se tint assise, elle se mit à pleurer. Or, Dieu écouta la voix de l'enfant [...] et ayant aperçu un puits plein d'eau, elle s'y en alla : elle remplit son vaisseau, et elle donna à boire à l'enfant ». *La Bible*, Genèse, XXI, 15-19, traduction de Lemaître de Sacy, Paris, Robert Laffont, 1990.

On dirait que l'auteur met en place une réécriture perpétuelle des mythes et des légendes, et que par cette réécriture il dresse des liens entre tous ses ouvrages.

Les correspondances sont en effet nombreuses : un autre récit, la légende de Moïse et Aaron, en est un exemple.

Le trait du récit biblique et coranique qui intéresse Meddeb est le passage qui parle du Veau d'Or. D'après l'histoire, Moïse étant parti chercher les lois divines sur la montagne, auprès du buisson ardent, son peuple décide de forger la statue d'un veau et de l'adorer comme une divinité<sup>686</sup>.

Le souvenir de cette légende survient lorsque le narrateur d'*Aya dans les villes* visite la montagne du sacrifice d'Abraham : plusieurs personnages coraniques liés à ces lieux surgissent alors dans sa mémoire :

« je rassemble les séquences coraniques du drame qui lie Aaron et Moïse »<sup>687</sup>.

Au lieu d'évoquer tout simplement leurs noms, le narrateur donne plus de détails sur l'histoire liée aux deux personnages :

« Mais c'est l'épisode du Veau d'or qui concerne au premier chef Aaron, lequel avait peur d'être injustement accusé par son frère d'avoir été l'instigateur des errements qui avaient conduit le peuple d'Israël dans le paganisme en adorant le Veau. Pour clamer son innocence, Aaron s'adresse à son frère en un exipir de miséricorde : "O fils de ma mère, ne me tire pas par la barbe, ne secoue pas ma tête, le peuple m'a offensé et ils ont failli me tuer, ne laisse pas les ennemis se réjouir de mon malheur" »<sup>688</sup>.

Dans ce récit meddebien, le narrateur considère donc une partie de la légende, à savoir la réaction d'Aaron face à la colère de son frère : Meddeb choisit de faire parler son personnage en tenant le même discours qu'il tient dans le texte sacré. Mais cette citation va au-delà de la simple correspondance dressée entre *Aya dans les villes* et le Coran : en effet, la légende se lie aussi au

<sup>686</sup> Voici le récit coranique : « nous avons été astreints à livrer des charges de parures de [ce] peuple et nous les avons jetées [ainsi que] le Samaritain.

Celui-ci fit sortir [du feu], pour les Fils d'Israël, un veau, [...] et dit : Voici votre divinité et la divinité de Moïse [...]. Certes, Aaron leur avait dit auparavant : O mon peuple ! Vous avez seulement été mis en tentation, par ce veau ! En vérité, votre Seigneur est le Bienfaiteur ! [...]

Ils répondirent : Nous ne cesserons de faire retraite pieuse devant ce veau, jusqu'à ce que Moïse soit de retour.

[Moïse étant revenu] dit : O Aaron ! Qu'est-ce qui t'a empêché, quand tu els vis égarés, de me suivre ? Quoi ! As-tu désobéi à mon ordre ?

O fils de ma mère ! Ne me prends ni par la barbe, ni par la tête ! Je craignais que tu ne dises : Tu as divisé les Fils d'Israël ! »

Coran, XX, 90-95, traduction de R. Blachère, Paris, Maisonneuve et Larose, 1999.

Le verset cité par Meddeb est le 95 (ou 94 selon l'édition) : « قال يبنوم لاتاخذ بلحيتي ولا برأسي إني خشيت أن تقول فرقت بين بني اسرائيل ولم ترقب قولي ».

<sup>687</sup> A. Meddeb, *Aya dans les villes*, op. cit., p. 27.

<sup>688</sup> *Ibid.*, p. 35.

récit biblique concernant les mêmes personnages, et de plus, elle établit des relations intertextuelles avec un autre texte meddebien, *Talismano*. Si le chapitre XXXII de l'Exode relate l'histoire de l'idole d'or formée par Aaron au peuple, *Talismano* décrit une scène d'hystérie collective, sorte de fête blasphème, où le peuple adore une idole assemblée à partir de pièces de cadavres humains. L'idole difforme est offerte à l'adoration dans les rues, après avoir été momifiée.

Toute la séquence exploite des détails qui rappellent les récits coranique et biblique, comme le montre le passage suivant :

« Voici l'idole : qu'en faire ? Le peuple fasciné accourt de partout pour décider souverain de son sort. [...] Mais il faut la momifier [...] Allons voir Ya'qub, le juif orfèvre, c'est un alchimiste [...]. À laisser l'idole, reconstitution anthropomorphe du mythe »<sup>689</sup>.

La folie collective du peuple sert de cadre à l'histoire de l'idole, aussi bien dans les textes sacrés que dans le roman meddebien ; le créateur de l'idole n'est pas par hasard un juif, assumant le rôle d'Aaron, « orfèvre », maniant donc l'or comme l'avait fait le frère de Moïse, et « alchimiste », personne qui fusionne la science occulte avec les spéculations mystiques.

Autrement dit, le personnage est un détenteur de secrets, d'une science occulte qui se lie bien aux réflexions sur la mystique exposées dans *Aya dans les villes* :

« Je me remémore l'interprétation d'Ibn Arabi du Veau d'or. En vérité, Moïse reprochait à Aaron de n'avoir pas perçu que les adorateurs du Veau ne pouvaient qu'adorer Dieu dans cette forme. Car en y mettant leur or, ils y mirent leur passion. Et toute croyance se fonde sur la passion, que ce soit à l'intérieur de la loi révélée ou en dehors d'elle. [...] C'est ce que révèle à l'initié l'épisode du Veau : en toute forme adorée, il y a une épiphanie du Vrai. Quelle que soit la forme adorée [...], c'est toujours Dieu qui est invoqué »<sup>690</sup>.

L'universalisation de l'adoration d'une divinité est ainsi exprimée par Meddeb : mais pour arriver à ce commentaire sur l'interprétation akbarienne du mythe, l'auteur est passé à travers différentes étapes d'exploitation des textes : il a fait référence au texte coranique, qui reprend lui-même des légendes bibliques. Ensuite, en citant les personnages de la légende il a réactualisé leur discours, à travers la traduction d'un dialogue, et l'histoire qui leur est liée. Puis, Meddeb a repris, en changeant des détails, l'épisode de l'idole adorée à la place de Dieu dans un contexte narratif contemporain qui est le sien ; et enfin, il a associé à toutes ces déclinaisons du même mythe

<sup>689</sup> A. Meddeb, *Talismano*, op. cit., p. 83.

<sup>690</sup> A. Meddeb *Aya dans les villes*, op. cit., p. 36.

l'interprétation d'un savant mystique, en faisant donc allusion au texte médiéval. De plus, l'épisode du Veau apparaît, bien que par omission, dans la phrase de *L'exil occidental* :

« La huppe de Salomon apporte le message du père en passant par le Buisson ardent de Moïse »<sup>691</sup>.

Comme nous le voyons, en effet, l'évocation de la scène du Buisson ardent rappelle la scène qu'il lui est liée, à savoir la descente de Moïse du mont et sa colère en voyant le Veau d'or<sup>692</sup>.

Une certaine insistance sur les mythes coraniques semble donc évidente, et elle met en place une série de correspondances intertextuelles entre les textes meddebien et entre ces derniers et d'autres textes antérieurs (Bible, Coran, textes soufis).

Nous avons déjà vu, par exemple, le grand rôle joué par la huppe, liée à Salomon et à la reine Bilqīs, présents dans pratiquement tous les romans et les poèmes de Meddeb :

« C'est encore un des coups du djinn, il a réussi à me présenter la huppe de Salomon »<sup>693</sup> ;

« La huppe balance, sur l'arbre d'outre-monde »<sup>694</sup>.

L'oiseau blanc, messager de Salomon, n'est pas le seul refrain appartenant à cette légende qui apparaît constamment dans l'œuvre meddebienne ; l'auteur insiste en effet aussi sur l'épisode du trône et du palais de cristal. Le Coran narre que Salomon, voulant s'approprier du trône de la reine, le fait transformer de façon à ce que la reine ne le reconnaisse pas. Mais la reine l'ayant reconnu est invitée à entrer dans le palais du roi : avançant vers lui, elle confond le parterre de verre transparent pour de l'eau, et elle soulève sa robe de peur de la tremper :

« il [Salomon] dit : Transformez-lui son trône. Nous allons voir si elle réussit ou si elle échoue (à le reconnaître)

Quand elle fut venue, il lui fut dit : Ton trône est-il bien ainsi ?

"On dirait que c'est lui", répondit-elle [...]

On lui dit : "Entre dans le palais". A sa vue, elle crut voir une nappe d'eau et dénuda ses jambes.

Salomon dit : "C'est un palais lissé de verre" »<sup>695</sup>.

Meddeb reprend cette scène dans *Aya dans les villes* :

<sup>691</sup> A. Meddeb *L'exil occidental*, p. 78

<sup>692</sup> Le Buisson ardent et la consécutive descente de Moïse apparaissent dans *Coran*, XX, 10-98.

<sup>693</sup> A. Meddeb, *Aya dans les villes*, op. cit., p. 90.

<sup>694</sup> A. Meddeb, *Tombeau d'Ibn Arabi*, stance XXXV, Paris, Noël Blandin, 1990.

<sup>695</sup> *Coran*, XXVII, 41-44, traduction de J. Berque, Paris, Albin Michel, 2002.

« Salomon voit le trône ; il dit : "Rendez-le méconnaissable". La reine voit le trône et dit : "On dirait que c'est le mien". On lui dit : "Entre dans le palais". En le voyant, elle croit discerner un plan d'eau, elle se dénude les jambes. Salomon lui dit : " C'est un palais de cristal" »<sup>696</sup>.

Il est difficile de définir si un tel passage constitue une citation amputée, une référence très littérale ou encore une sorte de plagiat. Elle pourrait être les trois choses à la fois, sachant que l'auteur traduit et cite le texte coranique avec des omissions, et que sa traduction pourrait être vue comme une réécriture. Or, il est intéressant de remarquer la parenté étroite non seulement entre la narration coranique et celle meddebienne, mais aussi entre ces deux narrations et un autre texte de Meddeb :

« Et ça glisse sur les dalles larges [...]. Balkis, splendide, manque de laisser mouiller sa robe transparente, traînant au sol, croyant peut-être que là encore le parterre serait de cristal, palais où elle succomba au leurre, à se soumettre, à déclarer son amour à Sulayman, devant qui elle faillit ne pas reconnaître le faux trône, en tous points semblable au vrai, et elle de répondre : ô dieu ! On dirait que c'est mon trône ! [...] à prendre cristal pour eau, à tenir par la main la robe, à dénuder le genou, déjà signe à céder corps »<sup>697</sup>.

Ici se met en place une vraie réécriture du mythe, dans une scène qui garde les éléments de la source coranique, tout en réduisant le dialogue à la simple exclamation de la reine et en rajoutant des détails (le passage coranique ne mentionne pas l'amour entre les deux souverains, cela fait plutôt partie des légendes populaires).

Meddeb réécrit le Coran et se réécrit lui-même, à deux reprises, car dans le deuxième exemple il répète, dans la dernière phrase, ce qu'il a déjà dit. Ainsi, une correspondance s'établit parmi les expressions « à prendre cristal pour eau », « croyant peut-être que là encore le parterre serait de cristal », « en le voyant, elle croit discerner un plan d'eau » et le verset coranique « elle crut voir une nappe d'eau ». Infinie réécriture avec des variations, qui s'actualise aussi dans le cas du passage évoquant le trône masqué.

Dans la production littéraire de Meddeb, cependant, l'élément coranique ne figure pas seulement à travers ces réécritures de légendes liées à des personnages : les sourates et les versets aussi sont souvent cités, la citation étant insérée au milieu de la narration. Ainsi, mention est faite, deux fois, de la sourate « Yâ' Sîn », dans *Phantasia* d'abord et dans *Talismano* ensuite :

<sup>696</sup> A. Meddeb, *Aya dans le villes*, op. cit., p. 22.

<sup>697</sup> A. Meddeb, *Talismano*, op. cit., p. 204.

« l'invocation de la prophylactique sourate Ya. Sîn., يس, consonnes qui congédient le désespoir et le mal »<sup>698</sup> ;

« écoutant jubilant mon père aux yeux parlant en pleurs, récitant voix enflée la sûrate Ya-Sîn »<sup>699</sup>.

Ces deux exemples montrent que, dans l'esprit du narrateur, un simple titre suffit à évoquer une partie très connue du Coran, considérée comme protectrice pour ceux qui la récitent. De même, les narrateurs de *Phantasia* et de *Talismano* parlent de la sourate *ar-Rahmân*, « le Miséricordieux », en faisant allusion aussi à son surnom :

« La sourate *ar-Rahmân*, le « Miséricordieux », ne serait-elle pas une évocation qui restaure le fil rompu de la hiérogamie sumérienne ? [...] le pouvoir séducteur de cette sourate, surnommée « la fiancée du Coran » عروس القرآن, parce que de nombreux réticents embrassèrent l'islam à son écoute »<sup>700</sup> ;

« La "fiancée du Livre", surate qui me fascinait par la sonorité énigmatiquement duelle de l'hymne »<sup>701</sup>.

Dans *Aya dans les villes*, une autre sourate est appelée en cause, *az-Zumar*<sup>702</sup>:

« Dans la sourate consacrée à ce thème (*a-Zumar*, « les groupes qui viennent par vagues »), ce qui est reproché aux païens n'est point la destitution de l'Un, mais la concurrence qu'Il subit, en Lui associant d'autres figures »<sup>703</sup>.

Le titre ou l'appellation de la sourate semblent ici suffire à déclencher des commentaires du narrateur, qui s'adresse à un narrataire connaissant implicitement les textes auxquels il fait référence. De même, l'allusion aux passages coraniques commençant par des lettres entraîne de longues réflexions sur ces lettres et sur leur valeur, associée par la suite au nom de l'auteur :

« Je suis ébloui par les lettres qui introduisent à la « Génisse », la plus longue sourate, classée en tête des Ecritures. Initiatiques lettres الم *alef*, *lam*, *mim*, qui ouvrent cinq autres sourates. Initiales éparpillées, réticentes à former mot. Les soumettrais-je à la souveraineté du sens [...] ? Les sonderais-je en leur mystère ? Dans les rivages de la douleur et de la promesse, sur le mode interrogatif négatif, l'*alef* [...] se dresse debout. [...] Le *lam* est la lettre de la proximité et de l'autonomie, de l'union et de

<sup>698</sup> A. Meddeb, *Phantasia*, op. cit., p. 55.

<sup>699</sup> A. Meddeb, *Talismano*, op. cit., p. 151. La sourate en question est la XXXVI, « يس ».

<sup>700</sup> A. Meddeb, *Phantasia*, op. cit., p. 64. Meddeb fait référence ici à la sourate LV, « Le bienfaiteur », « الرحمان ».

<sup>701</sup> A. Meddeb, *Talismano*, op. cit., p. 105.

<sup>702</sup> Meddeb fait référence à la sourate XXXIX, « Les groupes », « الزمر ».

<sup>703</sup> A. Meddeb, *Aya dans les villes*, op. cit., p. 38.

la séparation. Décomposée, *l.â.m.*, elle contient et l'*alef*, premier, et le *mim*, intégral. L'*alef*, en position médiane, est un pont entre le commencement et le parachèvement. Le livre débute par trois lettres qui gravissent les trois degrés de la voix. Si l'*alef* est émis au fond de la gorge, le *lam* s'articule au milieu du palais et le *mim* par les lèvres. Orphelines, ces trois lettres suggèrent d'entrée la règle trilitaire qui distribue l'essentiel des radicaux que compte la langue. Elles trônent au-dessus des mots »<sup>704</sup>.

Si nous insistons sur cette citation, c'est que pour Meddeb elle a un caractère essentiel. D'abord, le simple fait de nommer trois lettres isolées de l'alphabet arabe constitue un rappel coranique important : comme le narrateur le dit, six sourates dont la plus longue, celle de la « Vache », contiennent cette ouverture faite de trois initiales mystérieuses. Les lettres, énigmatiques, semblent s'adresser à une minorité d'initiés qui peuvent en saisir le sens caché. Leur isolement fait en sorte que le narrateur les définisse « réticentes » à la formation de mots, à quoi s'ajoute le paradoxe que leur réunion évoque le système de formation des paroles en langue arabe, basée sur les racines trilitères. Le narrateur opère ici un procédé de métalangage, en analysant la forme des lettres, leur changement lorsqu'elles se lient ou se détachent des mots, leur articulation dans la bouche de l'énonciateur : de plus, il s'interroge sur la possibilité créatrice que ces lettres possèdent, à savoir leur pouvoir de créer des mots et des textes, et d'en évoquer d'autres déjà écrits. Les lettres deviennent ainsi évocatrices de sens, elles possèdent une plus-valeur, comme le démontre le passage suivant de *Talismano* :

« Le nom propre change : à l'origine Mu'addib, maître, enseignant, [...] dispensateur d'adab [...] : le middib est celui qui, par prétexte coranique, fait apprendre aux enfants à lire, à écrire.

A décomposer le nom peut-être découvrirons-nous emblèmes et symboles : [...].

A garder la lettre *mîm*, celle du don, et tu obtiens Mulay, maître [...]. Hanîf, mot abrahamique, [...].

De la lettre ha, celle de *hâl*, de l'état, instant plein [...] ; de la lettre *nûn*, empathique graphe prônant *nûr*, lumière à incorporer, à donner »<sup>705</sup>.

Dans cette séquence, Meddeb opère une défragmentation des noms, le sien et celui qui désigne la religion du patriarche : ce faisant, il analyse chaque lettre arabe en l'associant à un autre mot qui commence par la même lettre. S'agirait-il d'une charade, visant à reproduire l'effet que Rimbaud avait déjà expérimenté à travers son poème intitulé *H* ? Nous croyons que Meddeb se rapproche beaucoup d'une telle expérience littéraire, rendant énigmatique son écrit à cause d'un glissement continuels vers la langue et l'alphabet arabes.

<sup>704</sup> A. Meddeb, *Phantasia*, op. cit., p. 25. La sourate est plus connue sous le titre de « La vache », « البقرة », Coran, II.

<sup>705</sup> A. Meddeb, *Talismano*, op. cit., p. 195.

Ce procédé métalangagier provoque une mise en parallèle entre l'objet des réflexions du narrateur et le nom de l'auteur ; il s'agit d'une sorte de jeu de mots associant aux lettres une signification, et remontant, grâce à l'alphabet, à l'étymologie arabe de son nom. Dans *Aya dans les villes*, les observations sur le nom de l'auteur apparaissent à deux reprises :

« Et dans *Abd*, serviteur, je reconnais le schème sur lequel est construit mon propre nom. La formation de mon anthroponyme, obéissant au théocentrisme islamique, à la soumission de la personne au nom divin, ce nom théophore, je l'hérite de l'ère païenne »<sup>706</sup>.

Ce passage dresse une étrange relation entre l'objet du livre et son auteur : comme nous avons vu, le récit postcolonial et postmoderne tend à dépasser les genres et les conventions, et ce procédé constitue bien un exemple du non-respect du pacte avec le lecteur : dans une œuvre fictionnelle se glisse une considération mettant en scène l'auteur et son identité.

Le lecteur est aussi perturbé par les propos de cet extrait, qui peuvent être compris lorsqu'on apprend que la racine *عبد* désigne un serviteur, et que pour l'islam tel est le statut de tout croyant : fidèle ayant fait acte de soumission au Dieu unique. Ainsi s'explique la notion de « nom théophore » évoquée dans le passage cité : l'évocation du paganisme s'explique, elle, à travers un autre extrait du même récit, qui cite la stèle de Boşrâ (Meddeb simplifie la transcription du nom de la ville, en écrivant Bosra)<sup>707</sup> et ajoute :

« Cette citation serait pédante ou vaine si elle ne révélait pas une relation entre le nom de l'orant nabatéen et mon propre nom arabe. Je recueille cette ressemblance [...]. Malgré ma méconnaissance de l'araméen, je reçois *Wahballâhi* dans une résonance arabe qui veut dire « don de Dieu », et dont le premier segment (*Wahba*) me fut donné en petit nom quand j'étais enfant : c'est un diminutif forgé à partir de mon prénom qui signifie le serf, le serviteur [...]. Les deux noms sont théophores, ils ont le don divin en partage »<sup>708</sup>.

Ici, nous assistons à une autre explication de l'étymologie du nom ; d'origine antéislamique, le nom aurait reçu une deuxième signification avec l'islam. Le caractère païen, affirmé plusieurs fois, n'est pas accessoire, car il contribue à la vision meddebienne d'une culture universelle, appartenant à toutes les époques, aires géographiques et religions. En effet, le narrateur meddebien se définit

<sup>706</sup> A. Meddeb, *Aya dans les villes*, op. cit., p. 16.

<sup>707</sup> Boşrâ est le nom d'une ville, faisant partie de l'actuelle Syrie du Sud, pas loin de la frontière jordanienne. Elle est entourée de cimetières nabatéens, ce qui confirme qu'elle fit partie du royaume de Nabatène. (A. Abel, « Boşrâ », in *Encyclopédie de l'Islam*, Leiden/Paris, Brill/Maisonneuve et Larose, 1991. L'usage du nabatéen, langue des inscriptions retrouvées à Boşrâ, explique l'allusion meddebienne à « l'orant nabatéen ».

<sup>708</sup> *Ibid.*, p. 29.

souvent « pèlerin sans croyance » (*Aya dans les villes*) ; dans *Phantasia*, il dira « Je ne suis pas dans la croyance », et la même idée revient dans les essais comme *Sortir de la malédiction*. La voix qui parle semble en effet ne pas appartenir à une religion particulière, l'évocation de motifs religieux étant due plutôt à la culture d'origine qu'à une foi personnelle. Nous soulignons à ce propos que l'auteur, et par conséquent son double, affichent une connaissance quasi-encyclopédique de toutes les religions, des mystiques, des pratiques de culte, même païennes, mais qu'ils soulignent en même temps leur non appartenance au culte ; autrement dit, le Livre sacré, soit-il Coran, Bible ou Torah, apparaît comme un élément de culture et de savoir qui se mélange au discours narratif, et en ce sens il est traité d'un point de vue strictement littéraire.

L'élément religieux, très présent chez Meddeb, semble être en réalité créateur, inspireur du texte, grâce à des liens intertextuels qui n'incluent pas la foi.

Ainsi, le narrateur compare, par exemple, la Bible au Coran, en écrivant que :

« Le Coran se situe à côté de la Bible. Il est *comme* la Bible. Il répète un discours ressemblant dans une autre langue »<sup>709</sup>.

L'égalité des deux textes sacrés est à rechercher dans leur relation intertextuelle : en passant par les mêmes mythes, histoires, personnages, l'un se présente comme réécriture de l'autre, comme une sorte de grande citation : en ce sens, le Coran est « comme » la Bible, car il en reprend les mêmes contenus tout en changeant la narration et la langue de la révélation. Ainsi, les personnages bibliques et coraniques cités par Meddeb existent, dans la plupart des cas, dans les deux textes : Abraham, Aaron, Moïse, Agar représentent une culture commune et partagée, au point qu'il nous est parfois impossible de savoir si, dans ses allusions et références à ces personnages, Meddeb s'inspire de leur histoire coranique ou biblique. Autrement dit, le texte religieux n'est pas abordé en tant que texte sacré, mais en tant que source littéraire ayant fabriqué des mythes et des personnages encore exploitables.

Comme l'affirme Eric Sellin:

« Khatibi, Farès and Meddeb repeatedly reject the text as institution, and yet they are self-consciously aware of their sacrilege. There is a love-hate relationship with the most sacred of books, what Farès and Meddeb repeatedly call simply “the Book”. [...] there hover over their works, with a genuine aura of primacy, the characters of the Qur'an as text and object: the gilded *incipits*, the ritualistic

<sup>709</sup> A. Meddeb, *Phantasia*, op. cit., p. 60. Italiques de l'auteur.

*bismillahs*, the enigmatic *alîfs*, *lâms*, *mîms*, and others letters preceding certain sûras which [...] have assumed a hieratic urgency for contemplators of the Qur'an»<sup>710</sup>.

À juste titre, Sellin appelle ces auteurs “contemplateurs” et non pas “récitateurs” du Coran, pour souligner le caractère areligieux qu'ils donnent à leurs citations coraniques. Nous sommes d'accord aussi avec l'appellation de « sacrilège » attribuée aux textes de Meddeb, mais non dans le sens péjoratif du terme. Meddeb aborde ces textes en tant que palimpsestes littéraires, et pour cela il doit en devenir profanateur ; ce n'est pas un hasard si ses ouvrages parlent souvent des textes du passé comme de « tombeaux », ni s'il considère les auteurs du passé comme des « morts » avec lesquels il veut dialoguer. Le Coran ne fait pas exception à cette règle.

La formule qu'il utilise pour en parler, « le Livre », est donc emblématique : il s'agit en effet, pour première chose, d'un livre, d'un texte écrit avec lequel ses propres textes peuvent dialoguer. Le caractère sacré est accessoire, car ce qui intéresse l'auteur c'est qu'il s'agit d'une forme d'expression pouvant se lier à son œuvre à travers des liens intertextuels.

Ainsi, les évocations de *Burâk* ou du *mi'râdj*, apparaissant plusieurs fois dans *Aya dans les villes*, *Talismano* et *Phantasia*, constituent des motifs littéraires empruntés au livre sacré, des éléments évocateurs d'autres textes et créant une sorte de lien entre l'œuvre actuelle et d'autres textes.

Nous pourrions remarquer, en conclusion, que si le rapport au texte sacré se définit de cette façon, il n'en va pas de même pour le rapport avec Dieu : l'écrivain apparaît en effet tourmenté et constamment partagé entre un amour s'approchant de l'extase soufi et un refus absolu de croire en une divinité quelle qu'elle soit. Pour le dire autrement, nous empruntons une expression de Sellin :

« our three authors, especially Khatibi and Meddeb, do not simply reject their traditional God but engage in a tortured and sometimes guilt-ridden struggle with Him »<sup>711</sup>.

Le contraste paraît évident: l'auteur refuse, d'un côté, une tradition religieuse qui ne lui correspond pas tout à fait et qui est symbole, chez Meddeb, de l'instance paternelle et de son autorité. Mais Sellin ne dit pas que le sentiment de culpabilité provient, quant à lui, de l'impossibilité de se débarrasser d'un tel héritage culturel. Meddeb n'est pas croyant, mais l'imaginaire islamique est présent dans son oeuvres dans toutes ses formes (poésie, soufisme, traités religieux, livre sacré).

<sup>710</sup> Eric Sellin, « Obsession with the white page, the inability to communicate, and surface aesthetics in the development of contemporary maghrebian fiction: the *mal de la page blanche* in Khatibi, Farès and Meddeb », in *International Journal of Middle East Studies*, vol. 20, n.2, may 1988, Cambridge University Press, p. 165-173.

<sup>711</sup> *Ibid.*, p. 170.

Ainsi, la place autrefois attribuée à Dieu est donnée, par exemple, au personnage féminin, l'amour érotique se confondant ainsi en une extase mystique.

Un passage de *Phantasia*, montrant le narrateur en train de lire le Coran, essaie d'expliquer ce refus, en affirmant :

« Quelle appartenance aurait la naïveté de s'attribuer le mythe du commencement ? Je ferme le Livre sur l'abîme de ses premières lettres. Je prends des ailes et j'échappe à la chronique. Je construis des figures, et les exile des évènements ».

Cet extrait est difficilement interprétable, son hermétisme ne permettant pas une compréhension univoque. Mais si nous devions essayer, nous pourrions dire avec assez de certitude que Meddeb exprime ici son refus pour le texte en tant que dogme : non seulement le Coran ne peut s'attribuer « le mythe du commencement », mais l'auteur dit en plus « s'échapper » et créer des figures.

Les personnages et les légendes liés au Coran qui apparaissent dans son œuvre seraient donc les mêmes que dans le texte sacré, mais exilés, sorties de leur contexte initial.

Il s'agit alors d'une réappropriation de la parole coranique : après une première appropriation littérale, basée sur l'apprentissage mnémorique, qui donne au poète un arrière plan, un matériel pour bâtir son texte, une deuxième appropriation lui permet de s'enfuir du texte religieux, et de garder à l'esprit juste des personnages et des scènes qui auront le rôle de nouvelle matière narrative ou poétique.

En ce sens, le Coran constitue juste un « début » narratif, que l'auteur développe à sa guise, désacralisant les images.

Car le contraste avec la tradition coranique réside bien dans les images. « Sinon iconoclaste du moins iconophobe »<sup>712</sup>, l'Islam semble en effet rejeter catégoriquement la représentation de la divinité. Or, cette prohibition a provoqué un arrêt relatif de l'iconographie dans les arts musulmans, favorisant par exemple les techniques calligraphiques, qui privilégient la parole à l'image, tout en faisant de la parole une image.

---

<sup>712</sup> A. Meddeb, « L'icône mentale », in *Dédale, Le paradoxe des représentations du divin*, n. 1 et 2, automne 1995, Paris, Maisonneuve et Larose, 1995.

### 3. 10 Orient pluriel

Les soufis, nous l'avons vu, occupent une place très importante dans l'œuvre meddebienne : poètes inspirés par l'extase divine, leur mode de création ainsi que les sujets traités dans leurs poèmes sont d'une importance capitale pour l'esthétique de Meddeb. Plusieurs thèmes sont en effet repris et revisités par l'auteur tunisien, qui met en avant leur qualité de dépasser les siècles et les lieux et de devenir ainsi universels. Par exemple, l'allégorie des oiseaux voyageant à travers des vallées pour rechercher leur roi *Sîmurgh* est exploitée par Meddeb dans plusieurs textes. D'abord, on en trouve trace dans *Talismano* :

« l'oiseau rare, lui dis-je. Paroles qui m'échappent. Evocations tournant à vide [...], à se réparer fable de 'Attar et à s'armer quêteant quelque Simorgh. [...] par vallée du voyage spirituel. Et certes quand j'évoque la huppe comment puis-je demander au lecteur d'en barrer la potentialité messagère tant fut universalisée, outre la fable du *Colloque*, son rôle à médiatiser la séduction de Bilqis par Sulayman [...] ? »<sup>713</sup>.

À première vue, cet exemple peut paraître hermétique, car les références évoquées confondent deux récits, celui du voyage des oiseaux et celui de la reine de Saba et Salomon. Mais les indices disséminés dans le passage, tels que la référence à un « oiseau », à une « huppe », au « Simorgh » et à la « vallée du voyage spirituel » sont des éléments qui nous permettent de repérer sans faille l'allusion au récit attarien. De plus, la citation d'un élément du titre à travers le mot *Colloque* en italique évoque d'emblée le fameux récit attarien qui s'y réfère : en effet, même sans donner le titre complet, et même en traduction, le lecteur reconnaît que le mot « colloque » fait référence au *Manṭiḳ al-ṭayr*.

Une deuxième réminiscence attarienne concernant le voyage apparaît dans *Aya dans les villes*, lorsque le narrateur affirme :

« J'ai su que le cheminement en ce triomphe de pierre sera âpre. Le corps, en sa propulsion dans les méandres des vallées, en son élévation sur les degrés des échelles, sera amené à puiser dans l'énergie qui engendre la traversée de la douleur »<sup>714</sup>.

<sup>713</sup> A. Meddeb, *Talismano*, Paris, Sindbad, 1987, p. 34.

<sup>714</sup> A. Meddeb, *Aya dans les villes*, Saint-Clément-la-Rivière, Fata Morgana, 1999, p. 10.

Dans cet exemple, en effet, l'évocation de mots comme « cheminement », « vallées », « degrés des échelles » ne peut ne pas rappeler le récit attarien et ses allégories de la voie mystique : l'âpreté des pierres correspond en effet aux difficultés et aux incertitudes des oiseaux, ainsi que les vallées représentent les stades de l'ascension. Comme nous le voyons, 'Aṭṭâr est présent en filigrane, même sans être cité explicitement le souvenir de son texte se glisse dans les phrases meddebiennes.

La référence la plus explicite au poète soufi est faite cependant dans un autre ouvrage, *Matière des oiseaux*. Dans la postface à ce recueil poétique, Meddeb évoque le *Mantiḳ al-ṭayr* dans l'explication qu'il donne pour justifier le titre du recueil :

*« L'expression et son contexte ont passionné les soufis dans leur intériorisation du Livre. [...] Et 'Attar (mort en 1230) choisit Le langage des oiseaux comme titre à l'une de ses œuvres lyriques qui, par l'usage de l'allégorie, transforme les volatiles en cheminants conduits par la huppe sur la voie de l'accomplissement. A travers l'ampleur du périple, entre chausse-trappe et évitement, audace et renoncement, étape après étape, le cortège est délesté de ses membres épuisés et seuls trente voyageurs parviendront jusqu'à déjouer le stratagème ultime révélant que le sujet et l'objet de la quête ne sont qu'une seule et même chose : par un jeu de miroirs que favorisent les homonymes, l'initié découvre en bout de parcours que ce qu'il cherchait en dehors est en lui.*

*Ce Langage des oiseaux appartient à la mémoire de la langue où j'écris, il y rayonne en effet depuis 1860 dans la traduction de Garcin de Tassy, et il est désormais disponible en livre de poche »<sup>715</sup>.*

Les réflexions que le poète livre dans cette postface sont très denses. D'abord, 'Aṭṭâr et son ouvrage sont mentionnés et un bref compte-rendu de la fable est donné. Ensuite, le poète se plaît à lancer une provocation, à savoir que le texte persan existe aussi dans sa langue d'écriture, le français, grâce à une traduction.

Ainsi, l'auteur souligne deux éléments qui lui tiennent à cœur : d'une part, l'importance de la matière poétique d'un texte du passé, qui nourrit le poème contemporain grâce à ses images et à ses allégories ; d'autre part, l'importance de la traduction, pratique intertextuelle à part entière, qui donne une double existence au texte et lui attribue le pouvoir de parler dans une autre langue que celle d'origine.

La citation et l'allusion à 'Aṭṭâr sont donc exploitées par Meddeb pour mettre en évidence que le texte littéraire se nourrit de fragments de textes du passé, et que la traduction, dans le passage d'une langue à l'autre, représente déjà un nouveau texte.

<sup>715</sup> A. Meddeb, Postface à *Matière des oiseaux*, Saint-Clément-la-Rivière, Fata Morgana, p. 90.

Un autre soufi persan, Rûmî, est évoqué dans l'oeuvre meddebienne. Les poèmes du grand mystique, fondateur de la confrérie des derviches tourneurs, touchent beaucoup Meddeb, à la fois pour les sujets qu'ils abordent et pour l'importance qu'ils attribuent à la musique et à la danse dans le rituel. Dans *Talismano*, Meddeb réécrit le récit de la phalène se brûlant dans la flamme de la chandelle, allégorie du mystique qui s'annihile en Dieu :

« je me rapproche, et c'est de trop, du soleil ; mon corps se consume, phalène brûlée par la flamme qui attire [...].

Ultime conséquence implicite, borne du rejet soufi, exprimée par Rûmî avec cette manière qui annonce les hérésies en prenant précaution de concéder au passage une apparente soumission à la loi et à l'orthodoxie »<sup>716</sup>.

La citation du nom du maître soufi réapparaît à la page 44 du roman :

« le fruit de l'été s'épanouit après l'apparente stérilité hivernale : à répéter Rumi, l'accumulation, ordre de la nature ou analogie sociale, est invisible [...]. L'arbre nu n'est pas mort ».

Mais la mention la plus intéressante de Rûmî est faite à la fin du roman :

« Voir Konya à l'aube. [...] à tourner avec les derviches [...]. [...] le tombeau de Rûmî, mawlâna à la pensée pénétrante, édifiante : qu'ai-je à faire de l'écriture ? dit-il ; ce n'était pas moi qui écrivais, mais Lui parlant en moi ; j'étais soleil ; je devais par l'écrit éclairer le monde [...]. Mes vers me sont donnés ; ils tournent sur eux-mêmes jusqu'à livrer extase à qui les transcrits »<sup>717</sup>.

Cet exemple souligne en effet la façon dont un lieu peut évoquer un ensemble de réminiscences littéraires, de même que les tombeaux et les villes. Le tombeau fait son apparition et nous serions tentés d'affirmer que le tombeau est le lieu qui permet d'instaurer un dialogue avec les textes anciens. En effet, dans le passage nous voyons que la visite au tombeau instaure un dialogue entre l'auteur soufi et l'auteur de *Talismano*, c'est un lieu de contact et d'échange qui redonne la parole aux morts. Rûmî devient ici personnage qui prend la parole et qui renaît de son tombeau pour dire l'objet et la finalité de sa poésie : la même chose advient pour Ḥallâdj et Ibn 'Arabî, appelés à faire revivre leur dit poétique de leur tombeaux.

<sup>716</sup> A. Meddeb, *Talismano*, op. cit., p. 58-59.

<sup>717</sup> *Ibid.*, p. 222.

La même volonté de faire revivre la parole des morts se retrouve d'ailleurs dans un passage concernant al-Ghazâlî :

« je réveille Ghazali ; il me dit : je viens à peine de m'endormir. Mais [...] je vais te répondre, l'écriture est une disposition, un don. Je me suis éloigné du monde, j'ai fui la société ; je n'ai pas écrit pendant dix ans ; j'ai épuisé la solitude ; mais une force m'a appelé à écrire, à réfuter, à illustrer, à commenter, à conseiller, à rectifier [...]. Comment comprendras-tu ce que je veux dire si tu n'écris pas toi-même ? ».

L'interrogation finale du personnage ainsi ressuscité est fondamentale : en effet, le poète contemporain instaure un dialogue avec le poète du passé et, à travers le discours de ce dernier, réactualise certains thèmes de son œuvre. Mais la compréhension des dits anciens serait impossible si l'auditeur ne devenait pas lui-même écrivain : autrement dit, à travers les paroles prêtées au personnage de Ghazâlî, nous comprenons que la condition d'écrivain est indispensable à celui qui veut faire revivre les écrits du passé.

Ici, l'écriture se fait instrument de compréhension du monde, moyen d'arriver à l'interprétation d'une sagesse ancienne. Le discours du passé hante le texte contemporain car il en fait partie, il est une de ses clés pour comprendre son message ; de ce fait, la citation d'un vers soufi peut éclairer le texte meddebien.

C'est le cas de la citation de Râbi'a :

« La grande soufia du VIII<sup>e</sup> siècle, Rabia, dit : " Caaba, idole adorée sur terre, jamais Il n'y a pénétré et pourtant Il ne l'a point quittée". Hanté par le paradoxe ainsi exprimé, je vais vers ce cube qui incarne la croyance en un Dieu à la fois présent et absent »<sup>718</sup>.

Cette citation mystique éclaire en effet tout le passage concernant la Ka'ba, à savoir les considérations sur l'absence-présence de Dieu en ce lieu et le fait que la pierre noire soit un symbole du cœur.

La thématique de la Ka'ba comme trône de dieu, siège des sentiments et demeure de la divinité est donc un sujet emprunté à la mystique soufi, ainsi que, dans un autre exemple, le thème du voyage :

<sup>718</sup> A. Meddeb, *Aya dans les villes*, op. cit., p. 76.

« Voyage : n'est-tu thème à écrire ? [...] À poursuivre le Tangerois Ibn Battuta entre Rayy et Mashhad, maudissant la belle Asie pour son riz immangeable [...] fabulant sur le chemin du retour les richesses de l'Inde »<sup>719</sup>.

Le voyage, sujet qui apparaissait déjà dans les passages concernant 'Atţâr, revient dans le texte et s'appuie sur la référence intertextuelle aux récits de voyage d'Ibn Baţţûta pour prouver son importance.

En général, jusqu'ici, nous pourrions affirmer que la citation ou la référence aux auteurs arabes et persans du Moyen Âge sert à réactualiser des thèmes, tout en les déclinant sous d'autres points de vue ; lorsque un poète est évoqué, il est souvent mis en relation avec son ouvrage majeur, voire avec les sujets dont il s'est occupé la plupart du temps et qui l'ont rendu célèbre. En effet, 'Atţâr est mentionné à travers la citation de son ouvrage le plus connu, Râbi'a est citée avec un de ses vers les plus connus, Ibn Baţţûta, fameux voyageur, apparaît lorsque le narrateur se concentre sur le thème du voyage. De même, Ghazâlî est nommé une deuxième fois dans *Talimano*, lorsque l'accent est mis sur la doctrine de la lumière :

« à travers le verset de la Lumière et de son commentaire ghazalien, *Tabernacle des Lumières*, à retrouver sa place dans la hiérarchie des Lumières, par apport mazdéen, par incandescence suhrawardienne »<sup>720</sup>.

Le mécanisme dans ce passage apparaît de façon claire : l'évocation de la thématique « lumière » convoque dans la mémoire du narrateur tous les grands maîtres et les philosophies qui se sont intéressés à la même problématique, à savoir Ghazâlî, le mazdéisme et le maître de l'*Ishrâk*, Suhrawardî. De même, lorsqu'il est question de l'âme et du désespoir, le narrateur d'*Aya dans les villes* mentionne un savant du Moyen Âge :

« Ibn Sabin me revient de quelque recoin du XIII<sup>e</sup> siècle. Le philosophe et spirituel, lui aussi andalou, l'insolent et vif correspondant de Frédéric II qui avait tant réfléchi sur des questions concernant l'âme, avait connu la perplexité, le désespoir. En ce domaine, il était annonciateur d'un autre âge, l'âge du trouble, du manque, cet âge que m'avait rappelé tantôt la voix d'Aya »<sup>721</sup>.

<sup>719</sup> A. Meddeb, *Talimano*, op. cit., p. 214.

<sup>720</sup> *Ibid.*, p. 195.

<sup>721</sup> A. Meddeb, *Aya dans les villes*, op. cit., p. 81.

Meddeb résume en ces quelques lignes l'importance du soufi de Murcie dont la vie a en effet été marquée par des « controverses, de[s] querelles, de[s] persécutions »<sup>722</sup>.

De la même façon, à propos de l'*om*, Meddeb évoque un autre auteur médiéval dans *Phantasia* :

« parole formatrice, inaugurant le texte, repérée dès l'an mil par Biruni équivalente à l'incipit islamique, *Au nom de Dieu* »<sup>723</sup>.

Meddeb mentionne ici le nom d'un savant iranien considéré dans l'islam comme un pionnier des études comparatistes, ayant établi des contacts entre les philosophies orientales et la pensée islamique, et ayant traduit des idées étrangères en les adaptant au contexte islamique. Martino Mario Moreno a démontré, par exemple, que la rencontre entre Indouisme et Islam est possible dans la pensée de Birûnî à travers le mysticisme, en utilisant déjà une méthode comparative<sup>724</sup>. Al-Birûnî associe en effet à chaque question l'interprétation donnée par les deux religions au même problème, en exposant d'une façon unitaire deux doctrines. En ce sens, le savant vécu aux alentours de l'an mil présente beaucoup d'affinités avec Meddeb : l'intérêt pour les traits communs de deux cultures différentes, l'intérêt pour la traduction et l'insertion de bribes coraniques dans le texte. De plus, le philosophe iranien écrit en arabe : cette condition de bilingue est partagée par Meddeb, qui choisit d'écrire en une langue autre que sa langue maternelle.

Pour résumer, il semble donc que tous ces auteurs, mystiques soufi pour la plupart, ou en tout cas liés aux courants mystiques, soient mentionnés dans le texte meddebien pour renforcer des idées exposées. Ils peuvent aussi bien être cités pour actualiser des récits déjà racontés dans le passé, ou mieux, pour réinstaurer un dialogue entre les œuvres du passé et le texte présent avec le prétexte des thèmes partagés. Tout cela passe, comme nous l'avons démontré, par une orchestration intertextuelle qui se sert de citations, références et allusions et qui reprend des auteurs médiévaux pour dresser un dialogue perpétuel avec leurs œuvres.

<sup>722</sup> A. Faure, « Ibn Sab'in », in *Encyclopédie de l'Islam*, tome III, Leiden/Paris, Brill/Maisonneuve et Larose, 1968.

<sup>723</sup> A. Meddeb, *Phantasia*, Paris, Sindbad, 1986, p. 56.

<sup>724</sup> Martino Mario Moreno, « L'arte dell'espero in Al-Biruni », in *Al Biruni. Commemoration Volume*, Calcutta, Iran Society, 1951.

## Conclusion

L'écriture de Meddeb se met en place par le biais d'un très vaste corpus qui en rend par moments difficile la lecture, tout en enrichissant le texte à travers des renvois infinis. Le lecteur se trouve ainsi confronté à un style hermétique, à une narration ou une poésie qui convoque d'autres auteurs pour s'affirmer. Écriture plurielle donc, fondée sur la présence de plusieurs langues et de plusieurs textes mélangés. La Babel qui constitue la base du texte meddebien souligne que l'expérience de l'exil marque en profondeur le sujet ; mais ce dernier élabore une poétique à partir de l'expérience de l'amour extatique, ce qui lui permet de surmonter la douleur de la perte. L'extase, dans toutes ses formes, est en effet le moteur créateur, celui qui permet d'oublier la douleur de l'expérience de l'éloignement. Le sujet, voyageur, pèlerin en quête d'apaisement, vit dans une situation intermédiaire, dans un « entre-deux » qui le rend partout étranger et partout chez lui. Ainsi s'établit la correspondance entre l'œuvre meddebienne et celle des auteurs arabes et persans de la période médiévale : une relation étroite relie l'expérience d'écriture à la pluralité des voix littéraires du passé. Or, cette force donnée par le jeu intertextuel est accrue par l'état extatique qui, situé à mi-chemin entre folie et perception de la divinité, donne au texte meddebien une sorte d'atemporalité.

Que dire au bout de l'itinéraire qui nous a amené à analyser les textes meddebiens dans la relation qu'ils entretiennent les uns avec les autres et dans leur mouvement vers l'extérieur ? Sommes-nous parvenus à rendre compte de la complexité du texte meddebien et de son originalité, à la lumière des procédés intertextuels qui s'y mettent en place ?

Notre entreprise avait pour but de souligner l'importance de la présence d'auteurs orientaux dans l'œuvre poétique et narrative de l'auteur tunisien : nous avons pour objectif de repérer, décrire et analyser les parties intertextuelles qui convoquaient des auteurs du Moyen Âge et de l'antiquité persane et arabe. Patrimoine faisant partie de la culture d'origine de l'écrivain, ce corpus nous semblait dialoguer avec le texte contemporain et réhabiliter l'archaïque, en lui assignant une place de premier rang. Il s'agit donc d'une modernité (ou mieux, d'une postmodernité) effervescente grâce à l'exhumation des morts, à la renaissance d'une parole enterrée. En ce sens, la métaphore du tombeau exprime, tout au long de la production meddebienne, l'importance de faire renaître des textes anciens tout en les réélaborant dans une nouvelle forme et avec d'autres visées : en effet, si

l'extase des mystiques soufis constituait l'élément créateur d'une poésie tournée vers la glorification de Dieu, chez Meddeb l'élément extatique devient le fil qui permet de relier les textes anciens et les modernes. Autrement dit, l'extase permet d'annihiler la distance qui sépare les textes, tout en changeant leur statut : autrefois expression de l'amour divin, elle devient lien intertextuel par excellence et reprend l'itinéraire commencé par les auteurs soufis du passé. La fréquentation du corpus ancien sert à l'auteur tunisien à montrer que des textes du passé ont traversé le temps et même l'espace, car le lieu d'écriture et de rayonnement de l'œuvre s'est déplacé d'Orient en Occident, d'une rive à l'autre de la Méditerranée. En d'autres mots, la « réactualisation de l'ancien » dirige le sujet « vers le futur »<sup>725</sup>, à l'intérieur d'un texte qui se présente comme une réécriture infinie et qui dépasse les frontières des langues et des pays. Paradoxalement, la récupération sans limites du patrimoine culturel arabe et persan crée un effet contraire au moment de la lecture, à savoir un hermétisme ou, du moins, une difficulté de compréhension et de repérage des fragments intertextuels.

Nous espérons avoir contribué à rendre plus fluide une lecture qui, au premier abord, peut paraître complexe. La confrontation avec l'autre étant aussi confrontation avec soi, nous croyons en effet que l'intertextualité meddebienne ne peut être ignorée si l'on veut comprendre l'œuvre de l'écrivain tunisien.

Nous sommes conscients que, lorsqu'on aborde un tel sujet, il est presque impossible de respecter la contrainte que l'exercice universitaire nous impose. En effet, Meddeb ne pouvait être abordé en clôturant le sujet, à cause de l'importante interdépendance des textes et des lectures que l'écrivain met en place : ainsi, au sein de notre analyse, nous n'avons pu éviter de parler d'œuvres littéraires autres, comme celle de Dante, qui ne faisaient pas proprement partie du corpus. Cela est dû à la mobilité et à la pluralité dont est constitué le texte meddebien, à son caractère indéfini qui rend difficile, pour ne pas dire impossible, la limitation à une seule sorte de comparaison. Nous nous sommes donc permis de sortir par moments du sujet arabo-persan pour souligner des liens pertinents avec le projet d'étude intertextuelle à la base de notre travail. La « logique de la confrontation »<sup>726</sup> dont parle Najeh Jegham n'a donc pas été toujours univoque, mais cela dans le souci de rendre compte le mieux possible de l'écriture plurielle de Meddeb.

Nous avons tenu aussi tenu compte du fait que l'écrivain publie encore au moment de la rédaction de ce travail, ce qui peut changer la perspective de notre analyse. C'est pourquoi nous avons limité notre corpus meddebien aux œuvres de la première période d'activité de l'écrivain :

<sup>725</sup> N. Jegham, *Ecriture de l'in-défini, in-défini de l'écriture : lectures de Phantasia d'Abdelwahab Meddeb*, thèse sous la direction de Charles Bonn, Université Paris-Nord, Mai 1993.

<sup>726</sup> *Ibid.*

nous savons cependant que le risque de changement d'orientation et d'évolution des choix esthétiques de l'écrivain existe.

Le mouvement continu qui relie l'œuvre de Meddeb à celle des auteurs arabes et persans du corpus n'est pas le seul. D'une part, en effet, nous n'avons pas cité des auteurs qui auraient pu figurer dans la liste des références intertextuelles ; d'autre part, nous avons dû tenir compte du fait que l'auteur s'inscrit dans le groupe des auteurs maghrébins écrivant en langue française et qu'il entretient avec eux des rapports d'interdépendance. Ainsi, nous retrouvons bon nombre de thèmes meddebiens chez Abdelkébir Khatibi (et vice-versa) : l'amour fou, le bilinguisme, la femme au sein de l'expérience de création. De même, comme le souligne Abdellatif Laabi, Meddeb n'écrit pas en français pour mettre en évidence un problème face à la langue, car

« la langue d'un poète est d'abord "*sa propre langue*", celle qu'il a créée et élabore au sein du chaos linguistique, la manière aussi dont il recompose les placages de mondes et de dynamismes qui coexistent en lui »<sup>727</sup>. Dans les choix linguistiques de Meddeb, qui sont proches des romans maghrébins francophones de ces dernières années, il existe une dimension d'« entre deux qui conjoint les différences, [...] et notamment celles des langues [...], l'arabe et le français »<sup>728</sup>.

Il est intéressant de remarquer, pour conclure, que Meddeb inspire des procédés intertextuels chez d'autres romanciers contemporains : c'est l'exemple du roman tunisien de Slaheddine Boujah, *an-Nakhhâs*, (le maquignon)<sup>729</sup>, à propos duquel Najeh Jegham écrit :

« sous la plume de S. Boujah, ce sont d'autres écrivains qui se lisent, qui apparaissent convoqués par le biais de la citation, surtout, participant à une sorte d'œuvre collective [...] Lisant S. Boujah, nous lisons des bribes d'œuvres d'Ibn Sina, de Baudelaire, de Rimbaud »<sup>730</sup>.

Ce roman tunisien met en scène un personnage-écrivain en voyage, un héros errant qui vit des scènes carnavalesques et d'ivresse. La démarche narrative fonctionne sur l'intertextualité, en particulier sur la citation dans d'autres langues. Meddeb y est cité à deux reprises, en français, et il est important de souligner que l'auteur opère les mêmes choix de Meddeb inversés (il s'agit d'un roman en arabe avec des citations en français). Jegham remarque, dans l'article cité, que ce roman

<sup>727</sup> A. Laabi, « Prologue », revue *Souffles*, n. 1, Rabat, premier trimestre 1966, p. 5.

<sup>728</sup> N. Jegham, « Dialogues d'écritures : lire entre les langues », *Horizons maghrébins, La francophonie arabe*, n. 52, 2005, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2005, p. 162 – 168.

<sup>729</sup> S. Boujah, *an-Nakhhâs*, Tunis, Sud éditions, 1995, roman en langue arabe.

<sup>730</sup> *Ibid.*

constitue un genre ouvert, au croisement de plusieurs genres, et qu'il « se fait aussi palimpseste, écriture nouvelle qui laisse lire d'autres écritures qui l'ont précédée »<sup>731</sup>. Meddeb se situe donc au carrefour de plusieurs littératures, car il exploite des textes orientaux du passé mais il est à son tour cité par un texte arabe. Ce cas d'intertextualité tunisienne en deux langues différentes fait donc croiser les romans de Meddeb avec celui de Boujah. Nous pourrions lire, dans cette dynamique, l'effet provoqué par toute œuvre ouverte, à savoir sa capacité de dialoguer avec d'autres textes du passé et d'engendrer aussi de nouveaux textes. Dans ces textes, l'ailleurs est toujours présent, il peut être lu et mettre en évidence le travail d'écriture : il devient « lieu d'accueil d'altérités diverses »<sup>732</sup>. Romans et poèmes pluriels, éclatés ; écritures qui répètent d'autres écritures, tout en faisant preuve d'une grande originalité : voici, en quelques mots, l'essence de la production meddebienne.

Dans ce contexte, les enjeux étaient donc multiples : rendre le plus complètement possible un tableau des procédés intertextuels internes et externes à l'œuvre de Meddeb, au sein d'un corpus de textes arabes et persans ; en étudier le fonctionnement pour arriver à formuler une théorie poétique basée sur l'extase ; souligner la modernité de l'auteur qui arrive à créer une œuvre originale tout en partant de fragments intertextuels.

Les perspectives d'une telle étude nous semblent multiples. Le travail pourrait se poursuivre en analysant l'intertextualité qui concerne d'autres auteurs (italiens, français, et allemands, par exemple, ou, du côté de l'Extrême Orient, poètes chinois et japonais) ; ou bien, notre étude pourrait servir de base pour approfondir certains liens intertextuels à peine amorcés. Les analyses qui se dégageraient d'un tel travail sont nombreuses, car l'auteur présente une œuvre riche et complexe, qui peut être abordée sous plusieurs points de vue et en suivant plusieurs interrogations.

Nous espérons, pour notre part, avoir réussi à donner une modeste contribution dans l'étude des procédés qui régissent le texte meddebien et leur fonctionnement.

---

<sup>731</sup> *Ibid.*

<sup>732</sup> *Ibid.*

**Bibliographie**

## INDEX

## 1. CORPUS LITTERAIRE

1.1 Œuvres d'Abdelwahab Meddeb.....	p. 348
1.2 Textes courts d'Abdelwahab Meddeb.....	p. 349
1.3 Traductions d'Abdelwahab Meddeb.....	p. 350
1.4 Autres publications d'Abdelwahab Meddeb.....	p. 350
1.5 Œuvres d'auteurs arabes et persans anciens et médiévaux.....	p. 350

## 2. CORPUS THEORIQUE

2.1 Théorie et critique littéraire, théories intertextuelles.....	p. 353
2.1.1 Ouvrages.....	p. 353
2.1.2 Articles.....	p. 355
2.2 Etudes sur l'œuvre d'Abdelwahab Meddeb.....	p. 355
2.2.1 Ouvrages et thèses.....	p. 355
2.2.2 Articles.....	p. 356
2.3 Théorie et critique sur la littérature maghrébine francophone.....	p. 359
2.3.1 Ouvrages.....	p. 359
2.3.2 Articles.....	p. 361
2.4 Théorie et critique sur la littérature arabe et persane du Moyen Age.....	p. 362
2.4.1 Ouvrages.....	p. 362
2.4.2 Articles.....	p. 363

## 3. DICTIONNAIRES, ENCYCLOPEDIES.....p. 364

## 4. AUTRES TEXTES CONSULTES OU CITES.....p. 366

4.1 Textes maghrébins francophones.....	p. 366
4.2 Autres textes.....	p. 366

## 5. TEXTES en langue arabe et persane.....p. 367

## 6. SITES INTERNET.....p. 368

## 1. CORPUS LITTERAIRE

### 1.1 Œuvres d'Abdelwahab Meddeb

- *Talismano*, Paris, Sindbad, 1987 (1ère édition Christian Bourgois, Paris, 1979).
- *Phantasia*, Paris, Sindbad, « La bibliothèque arabe », 1986. (*Fantasia*, traduction de Fabio Gambaro, seguito da un "Colloquio con l'autore in guisa di supplemento per illuminare l'attraversamento delle lingue", Roma, Ed. Lavoro, "Il lato dell'ombra", 1992).
- *Tombeau d'Ibn Arabi*, Paris, Noël Blandin, 1987 (2ème édition Fata Morgana, Saint Clément-la-Rivière, 1995).
- *La gazelle et l'enfant*, Arles-Paris, Actes Sud-Papiers, 1992.
- *Les 99 stations de Yale*, Saint Clément-la-Rivière, Fata Morgana, 1995.
- *Blanches traverses du passé*, Saint Clément-la-Rivière, Fata Morgana, 1997.
- *Aya dans les villes*, Saint Clément-la-Rivière, Fata Morgana, 1999.
- *Matière des oiseaux*, Saint Clément-la-Rivière, Fata Morgana, 2001.
- *La maladie de l'islam*, Paris, Seuil, 2002.
- *Islam, la part de l'universel*, Paris, Adpf, 2003.
- *Face à l'Islam*, Paris, Textuel, 2004.
- *L'exil occidental*, Paris, Albin Michel, 2005.
- *Contre-Prêches. Chroniques*, Paris, Seuil, 2006.
- *Sortir de la malédiction : l'Islam entre civilisation et barbarie*, Paris, Seuil, 2008.

## 1.2. Textes courts d'Abdelwahab Meddeb

- MEDDEB Abdelwahab, « L'excès et le don », *Regards sur la culture marocaine*, n. 1, Casablanca, 1988, Librement/Kalima éditions.
- \_\_\_\_\_, « L'image et l'invisible : Ibn Arabi et Saint Jean de la Croix », in *Pleine Marge*, n. 4, décembre 1986, Paris, Le temps qu'il fait.
- \_\_\_\_\_, « Le palimpseste du bilingue. Ibn Arabi et Dante », in *Du bilinguisme*, Journées de travail de l'Université de Rabat, 26-28 novembre 1981, Paris, Denoël, 1985.
- \_\_\_\_\_, « La matière du poème », in *Dédale. Poésie : technique, métaphysique, forme, sens*, n°11 et 12, automne-hiver 2000, Paris, Maisonneuve et Larose.
- \_\_\_\_\_ et A. Le Pichon, « Argument. Le paradoxe des représentations du divin », in *Dédale. Le paradoxe des représentations du divin*, n. 1 et 2, automne 1995, Paris, Maisonneuve et Larose.
- \_\_\_\_\_, « Aya », in *Dérives*, n°31-32, Montréal, 1982.
- \_\_\_\_\_, « L'œil féminin de la ville (Chergui) », in *Cahiers du cinéma* n. 262-263, janvier 1976.
- \_\_\_\_\_, « La religion de l'autre. Ibn Arabi/Ramon Lull », in *Communications*, n. 43, Paris, mars 1986.
- \_\_\_\_\_, « Errant et polygraphe », in *L'exil occidental*, Paris, Albin Michel, 2005.
- \_\_\_\_\_, « Errance », in *Francofonia. Ecrire dans tous les français du monde*, présentation de C. Fratta et E. Pessini, n. 50, primavera 2006 Firenze, Olschki editore.
- \_\_\_\_\_, « L'icône mentale », in *Dédale, Le paradoxe des représentations du divin*, n. 1 et 2, automne 1995, Paris, Maisonneuve et Larose.
- \_\_\_\_\_, « Poétique d'un tombeau. Une traversée des langues en guise d'hommage à Ibn Arabi, théosophe andalou du XIIe siècle », in *Magazine littéraire : Ecrivains arabes d'aujourd'hui*, n. 251, mars 1988, p. 41-42.
- \_\_\_\_\_, « Hallâj. Errant dans les déserts », in *Dédale*, n. 7 et 8, printemps 1998, Paris, Maisonneuve et Larose.
- \_\_\_\_\_, « La sagesse des Orientaux », préface à A. Galland, *Les paroles remarquables, les bons mots et les maximes des orientaux*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1999.

### 1.3 Traductions d'Abdelwahab Meddeb

- *Les dits de Bistâmî (Shatahât)*, traduit de l'arabe, Paris, Fayard, « L'espace intérieur », 1989.
- TAYEB Salih, *Saison de la migration vers le nord*, traduction d'A. Meddeb et de F. Noun, Paris, Actes Sud, 1996.

### 1.4 Autres publications de Meddeb

- GASTELLI Jellel (illustrations), *En Tunisie*, textes de MEDDEB A. et MEMMI A., Paris, Eric Koehler, 1997.
- MEDDEB Abdelwahab, « L'excès et le don : interview », in *Librement : regards sur la culture marocaine*, 1988.

### 1.5 Œuvres d'auteurs arabes et persans anciens et médiévaux

- ABU NUWAS, *Poèmes bachiques et libertins*, présenté et traduit par Omar Merzoug, Paris, Verticales/Le Seuil, 2002.
- \_\_\_\_\_, *Le vin, le vent, la vie: choix de poèmes*, traduction par V. M. Monteil, Arles, Sindbad, 1998.
- 'ATTÂR Farid ud-Dîn, *Le langage des oiseaux*, traduction par G. de Tassy, Paris, Éditions d'Aujourd'hui, 1975.
- \_\_\_\_\_, *Le langage des oiseaux*, traduction par G. de Tassy, Paris, Albin Michel, 1996.
- \_\_\_\_\_, *Le mémorial des saints (Tadhkira al-Awliya)*, traduction par A. Pavet de Courteille, introduction par Eva de Vitray Meyerovitch, Paris, Seuil, 1976.
- HÂFEZ de Chiraz, *Le divân. Œuvre lyrique d'un spirituel en Perse au XIVe siècle*, introduction, traduction et commentaires par Ch. H. de Fouchécour, Paris, Verdier, 2006.

- \_\_\_\_\_, *L'amour, l'amant, l'aimé ; cent ballades du Divân*, traduction par V. Mansour Monteil, Paris, Sindbad-UNESCO, 1998.
- \_\_\_\_\_, *Il libro del coppiere*, a cura di C. Saccone, Luni, 1998, seconda edizione Carocci, 2003.
- HALLÂJ, *Diwan*, a cura di Alberto Ventura, Genova, Marietti, 1987.
- \_\_\_\_\_, *Dîwân*, sous la direction de L. Massignon, Paris, Seuil, 1981.
- \_\_\_\_\_, *Le Diwan*, édition, traduction et notes par L. Massignon, nouvelle édition avec additions et corrections, Paris, Paul Geuthner, 1955.
- IBN ARABI, *L'interprète des désirs (Tardjumân al-ashwâk)*, traduction par M. Gloton, Paris, Albin Michel, 1996.
- \_\_\_\_\_, *Le livre de l'extinction dans la contemplation (Kitâbu-l-Fanâ'i fî-l-Mushâhada)*, traduction par M. Valsan, Paris, Éditions de l'Oeuvre, 1984.
- \_\_\_\_\_, *L'alchimia della felicità (Kitâb al-Futuhât al-Makkiyya)*, traduzione di M. Jevolella, Milano, Boroli, 2004.
- \_\_\_\_\_, *Voyage vers le maître de la puissance: manuel soufi de méditation*, Monaco, Le Rocher, 1987.
- IBN al-FARIDH, *L'éloge du vin (Al Khamriya)*, présentation et traduction d'E. Dermenghem, Paris, Les éditions Véga, 1931.
- \_\_\_\_\_, *Poèmes mystiques*, traduits et commenté par J.-Y De L'Hôpital, Damas, IFEAD, 2001.
- \_\_\_\_\_, *The Dîwân of Ibn al-Fârîd*, a Critical Edition by Giuseppe Scattolin, with Preface of Jean-Yves L'Hopital, Le Caire, Institut Français d'Archéologie Orientale, 2004.
- IBN HAZM, *Il collare della colomba: sull'amore e sugli amanti*, versione dall'arabo di F. Gabrieli, Bari, Laterza, 1949.
- IBN TUFAYL, *Le philosophe autodidacte*, traduction par Léon Gauthier, Paris, Les mille et une nuits, 1999.
- *Le livre de l'échelle de Mahomet (Liber Scale Machometi)*, traduction par G. Besson e M. Brossard-Dandré, Paris, Le Livre de Poche, « Lettres gothiques », 1991.

- *Le Mu'allaqât*, traduction dall'arabo di D. Amaldi, Venezia, Marsilio, 1991.
- *Les Mu'allaqât. Les sept poèmes préislamiques*, préfacés par A. Miquel, traduits et commentés par P. Larcher, Fata Morgana, 2000.
- NEZAMI, *Le roman de Chosroès et Chîrîn*, traduit du persan par Henri Massé, Paris, Maisonneuve et Larose, 1970.
- \_\_\_\_\_, *Les sept portraits*, traduction par I. de Gastines, Paris, Fayard, 2000.
- NIFFARI, *Le livre des stations*, traduction par Maati Kâbbal, postface d'Adonis, Sommières, Editions de l'Eclat, 1989.
- \_\_\_\_\_, *Les Haltes*, préface par Sami Ali Paris, Sindbad-Actes Sud, 2007.
- \_\_\_\_\_, « Kitâb al-Mawâkif », dans *Trois œuvres inédites de mystiques musulmans (al-Balkhi, Ibn Ata', Niffari)*, traduction par Maati Kâbbal, Paris, Editions de l'éclat, 1989. (Édition critique de Paul Nwyia, Beyrouth, Dar-el-Mashreq, 1973).
- RABI'A, *I detti di Rabi'a*, Valdré (a cura di), Milano, Adelphi, 1979.
- ROUMÎ Djelâl-Eddîn-i, *Roubâ'yât*, traduction par A. Halet Tchelebi, Paris, Jean Maisonneuve, 1984.
- \_\_\_\_\_, *Le livre de Chams de Tabriz : cent poèmes*, traduction par M. Tajadod, Paris, Gallimard, 1993.
- SOHRAWARDI, *L'archange empourpré*, traduction par H. Corbin, Paris, Fayard, 1976.
- \_\_\_\_\_, *L'angelo purpureo*, con testo persiano a fronte, a cura di S. Foti, Milano-Trento, Luni, 2000.
- \_\_\_\_\_, *Œuvres philosophiques et mystiques (opera metaphysica et mystica II), vol. II, œuvres en persan*, introduction par S. H. Nasr, analyses et commentaires par H. Corbin, Teheran-Paris, Département d'iranologie de l'institut français de recherche et Adrien Maisonneuve, 1970.
- \_\_\_\_\_, *Œuvres philosophiques et mystiques, Tome II*, (1. Le livre de la Théosophie orientale, 2. Le Symbole de foi des philosophes, 3. Le récit de l'Exil occidental), textes édités avec prolégomènes en français par Henry Corbin, réédition anastatique, Teheran-Paris, Académie Impériale Iranienne de Philosophie/A. Maisonneuve, 1977.

- *The theologus autodidactus of Ibn al-Nafīs*, edited with an Introduction, Translation, and Notes by the late Max Meyerhof and Joseph Schacht, Oxford, Oxford University Press, 1968.
- *Le Coran*, traduction par J. Berque, Paris, Albin Michel, 2002.
- *Le Coran*, traduction par R. Blachère, Paris, G. P. Maisonneuve, 1949-1950.
- *Il Corano*, traduzione e note di A. Bausani, Milano, BUR, 1997.
- *La Bible*, traduction par Lemaître de Sacy, Paris, Robert Laffont, 1990.

## 2. CORPUS THEORIQUE

### 2.1 Théorie et critique littéraire, théories intertextuelles

#### 2.1.1 Ouvrages

- BAKHTINE Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski*, traduit par I. Kolitcheff, présentation de J. Kristeva, Paris, Seuil, 1970.
- \_\_\_\_\_, *Esthétique et théorie du roman*, traduction de D. Olivier, préface par Michel Acouturier, Paris, Gallimard, 1978.
- BARTHES Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.
- \_\_\_\_\_ et NADEAU Maurice, *Sur la littérature*, Grenoble, PUG, 1980.
- BESSIERE Jean, *Dire le littéraire. Points de vue théoriques*, Liège-Bruxelles, Pierre Mardaga, 1990.
- BESSIERE Jean (dir.), *Hybrides romanesques. Fiction (1960-1985)*, études réunies par J. Bessière, Paris, PUF, 1988.
- BOURNEUF, Roland et OUELLET, Réal, *L'Univers du roman*, Paris, PUF, 1972.
- BUDOR Dominique et GEERTS Walter, *Le texte hybride*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004.
- BRUCE Donald M., *De l'intertextualité à l'interdiscursivité*, Toronto, Paratexte, 1995.

- COMPAGNON Antoine, *La Seconde Main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.
  
- CREPON Marc, *Langues sans demeure*, Paris, Galilée, 2005.
  
- DUCROT Oswald, *Le dire et le dit*, Paris, Les éditions de Minuit, 1984.
  
- GENETTE Gérard, *Figures III. Discours du récit*, Paris, Seuil, 1972.
  
- \_\_\_\_\_, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
  
- GENIN Isabelle (dir.), *Traduire l'intertextualité*, Paris, PUF, 2006.
  
- KRISTEVA Julia, *Séméiotikè, Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.
  
- MARTINEAU Yzabelle, *Le faux littéraire. Plagiat littéraire, intertextualité et dialogisme*, Editions Nota Bene, 2002.
  
- PIEGAY-GROS Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Nathan, 2002 (1<sup>ère</sup> édition Dunod, 1996).
  
- POLACCO Marina, *L'intertestualità*, Bari, Laterza, 1998.
  
- RABAU Sophie (dir.), *L'intertextualité*, Paris, Flammarion, "GF", 2002.
  
- RIFFATERRE Michel, *La production du texte*, Paris, Seuil, 1979.
  
- \_\_\_\_\_, *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, 1983.
  
- ROBRIEUX Jean-Jacques, *Les figures de style et de rhétorique*, Paris, Dunod, 1998.
  
- SAMOYAULT Tiphaine, *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2005.
  
- de SAUSSURE Ferdinand, *Cours de linguistique générale*, notes et commentaires de Tullio De Mauro, Paris, Payot, 1995 (1<sup>ère</sup> éd. 1916).
  
- TADIE Jean-Yves, *Le récit poétique*, Paris, Gallimard, 1994.
  
- TASSEL Alain, *Nouvelles approches de l'intertextualité*, Nice, Publications de la faculté de lettres et sciences humaines de Nice, 2001.
  
- TODOROV Tzvetan, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971.

### 2.1.2 Articles

- BARTHES Roland, « La mort de l'auteur », in *Le bruissement de la langue, Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984.
- \_\_\_\_\_, « De l'œuvre au texte », in *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984.
- CAUBET Dominique, « Alternance de codes au Maghreb : pourquoi le français est-il arabisé ? », in *Plurilinguisme. Alternance des langues et apprentissage en contextes plurilingues*, n. 14, décembre 1997, Paris, CERPL, p. 121-142.
- ECO Umberto, « Ironie intertextuelle et niveaux de lecture », in *De la littérature*, Grasset, 2003 (éd. origin. RCS, 2002).
- JENNY Laurent, « La stratégie de la forme », in *Poétique*, n. 8, 1976.
- MAUREL-INDART H., « Le plagiat littéraire : une contradiction en soi ? », in *L'information littéraire*, n. 3, juillet-septembre 2008, Société d'Édition des Belles Lettres.
- MINER E., « Etudes comparées interculturelles », in *Le système littéraire*, sous la direction de M. Angenot, J. Bessière, D. Fokkema, E. Kushner, Paris, PUF, 1989.
- MURA Aline, « Le temps des œuvres migrantes », in *Problématique des genres, problèmes du roman*, études réunies par J. Bessière et G. Philippe, Paris, H. Champion, 1999.

## 2.2. ETUDES sur l'œuvre d'Abdelwahab Meddeb

### 2.2.1 Ouvrages

- EL ALAMI Abdellatif, *Métalangage et philologie extatique : essai sur Abdelwahab Meddeb*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- GHEBALOU-HARAOUI Yamilé, *Ecritures, stratégies poétiques de la difficulté et cryptographie dans la production textuelle de trois auteurs maghrébins : Dib, Meddeb, Khatibi*, thèse de doctorat, sous la direction de C. Bonn, Lyon, Université Lumière Lyon II, 2005.
- JEGHAM Najeh, *Ecriture de l'in-défini, in-défini de l'écriture : lectures de Phantasia d'Abdelwahab Meddeb*, thèse sous la direction de Charles Bonn, Université Paris-Nord, Mai 1993.

- MAGROUNE Halima, *La Babel des cultures dans Phantasia, œuvre en cercles d'Abdelwahab Meddeb*, thèse de doctorat sous la direction d'A. Lanasri, Lille, Université Charles de Gaulle, 1997.
- OLLIER Claude et ROCHE Anne, *Abdelwahab Meddeb (essai)*, Poitiers, Office du livre du Poitou, 1993.
- OUHMANI Karima, *L'écriture érotique et l'érotisme de l'écriture chez Abdelkebir Khatibi et Abdelwahab Meddeb*, thèse de doctorat, Paris IV, 1996 (microfiche).

### 2.2.2 Articles

- ARNAUD Jacqueline, « Exil, errance, voyage dans *L'exil et le désarroi* de Nabile Fares, *Une vie, en rêve, un peuple toujours errants* de Mohammed Khair Eddine, et *Talismano* d'Abdelwahab Meddeb », in *Exil et littérature*, ouvrage collectif présenté par J. Mounier, Ellug, 1986.
- BIVONA Rosalia, « Multiculturalisme, multispacialité et modernité dans *Talismano* d'Abdelwahab Meddeb », in *Wenn Ränder Mitte werden. Zivilisation, Literatur und Sprache im interkulturellen Kontext. Festschrift für F.P. Kirsch zum 60 Geburtstag*, sous la direction de C. Adobati, Wien, WUV, 2001, p. 188-199.
- BRAHIMI Denise, « Appartenances : tradition. Hélé Béji : *L'œil du jour*, Abdelwahab Meddeb : *Talismano* », in *Appareillages : dix études comparatistes sur la littérature des hommes et des femmes dans le monde arabe et aux Antilles*, Paris, Deuxièmes Tierce, 1991, p. 73-87.
- CHIKHI Beïda, « De Kateb à Meddeb : une esthétique de la fragmentation », in *Kateb Yacine et la modernité textuelle*, ADISEM, dirigée par Naget Khadda, Alger, Institut des langues étrangères de l'Université d'Alger, 1989.
- EL HOUSSEI Majid, « La halte et le passage dans les deux romans *Talismano* et *Phantasia* de Abdelwahab Meddeb », in *Le culture esoteriche nella letteratura francese. Le culture esoteriche nelle letterature francophone. Problemi di lessicologia e di lessicografia dal cinquecento al settecento (Atti del convegno della Società Universitaria per gli studi di Lingua e Letteratura Francese. Pavia, 1-3 ottobre 1987)*, Fasano (Brindisi), 1988.
- \_\_\_\_\_, « Oriente-Occidente. Il viaggio letterario di Meddeb », in *Linea d'ombra*, 1993.
- GHEBALOU-HARAOUI Yamilé, « De la parabole éclatée à la réécriture de la mystique : éléments pour une situation de la poésie maghrébine actuelle », in *Itinéraires et contacts de cultures. Poétiques croisées du Maghreb*, vol. 14, 1991, Paris, L'Harmattan, p. 119-125.

- HELLER-GOLDENBERG Lucette, « L'entre-deux culturel d'Abdelwahab Meddeb », in *Cahier d'études maghrébines*, Köln, Romanische Seminar der Universität Köln, 1989.
- JEGHAM Najeh, « Voix du dire/Voix du lire : *Phantasia* d'Abdelwahab Meddeb », in *Itinéraires et contacts de cultures. Poétiques croisées du Maghreb*, vol. 14, 1991, Paris, L'Harmattan, p. 114-118.
- \_\_\_\_\_, « Ecriture et création perpétuelle : M. Dib et A. Meddeb », in *Itinéraires et contacts de cultures*, sous la direction de Ch.Bonn, 1995.
- \_\_\_\_\_, « Dialogues d'écritures : lire entre les langues », in *Horizons maghrébins. La francophonie arabe*, n. 251, 2005, p. 162-168.
- \_\_\_\_\_, « La référence arabe dans l'écriture en français. Ibn Arabi dans l'écriture de Meddeb », in *Regards sur la francophonie*, sous la direction de M. Gontard et M. Bray, Rennes, PUR, 1996, p. 239-243.
- KILITO Abdelfattah, « Meddeb et ses doubles », in *Lamalif*, Casablanca, Novembre 1986.
- MAHFOUDH Ahmed, « Erotisme et sacré dans le roman tunisien contemporain de langue française ou le *féminin créateur* chez Abdelwahab Meddeb », in *Le sacré et le profane dans les littératures de langue française*, textes réunis et présentés par S. Zlitni-Fitouri, avant-propos de J. Chevrier, Tunis, Sud Editions/ Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2006, p. 335-354.
- MARAINI Toni (dir.) , « Poeti dal Maghreb », in *L'immaginazione*, 1992.
- MEMMI Albert, « Abdelwahab Meddeb », in *Ecrivains francophones du Maghreb. Anthologie*, Paris, Seghers, 1985.
- MINUCCI Marina, « Il monologo dell'esule in *Phantasia* d'Abdelwahab Meddeb », in *La parola dell'io. Forme e funzioni del monologo. Atti della giornata seminariale, Potenza, 11 maggio 2005*, a cura di C. Di Giovine, Dipartimento di Studi Letterari e Filologici, Università della Basilicata, Potenza, 2006, p. 189-203.
- MONTAUT Annie, « Abdelwahab Meddeb : un nouveau tournant dans la littérature tunisienne », in *Présence francophone*, Sherbrooke, Québec, Centre d'étude des littératures d'expression française, 1982.
- ROCHE Anne, « Abdelwahab Meddeb. *Tombeau d'Ibn Arabi*. Notes de lecture », in *Revue d'études palestiniennes*, n. 27, printemps 1988, Paris, Les éditions de Minuit.
- \_\_\_\_\_, « Espace imaginaire et utopie », in *Imaginaire de l'espace, espaces imaginaires*, sous la direction de Kacem Basfao, Casablanca, Publications de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines I, 1983.

- \_\_\_\_\_, «Le desserrage des structures romanesques dans le *Champ des Oliviers* de Nabile Farès et *Talismano* d'Abdelwahab Meddeb», in *Itinéraires et contacts de cultures. Littératures du Maghreb*, vol. 4 et 5, Paris, L'Harmattan, 1984.
- \_\_\_\_\_, « Intertextualité et paradigmatisme dans *Talismano* d'Abdelwahab Meddeb : traces d'un dialogue entre cultures », in *Peuples méditerranéens*, Paris, Anthropos, 1985.
- SCHARFMAN Ronnie, « Starting from *Talismano*: Abdelwahab Meddeb's nomadic writing », in *L'esprit créateur*, Minneapolis, 1986, vol. XXVI, n. 1, p. 40-49.
- SELLIN Eric, « Obsession with the white page, the inability to communicate, and surface aesthetics in the development of contemporary maghrebian fiction: the *mal de la page blanche* in Khatibi, Farès and Meddeb », in *International Journal of Middle East Studies*, vol. 20, n.2, may 1988, Cambridge University Press, p. 165-173.
- \_\_\_\_\_, « Experimentation and Poetics in Francophone Literature of the Maghreb », in *L'esprit créateur. Maghrebine Literature of French Expression*. Spring 1986, vol. XXVI, n.1, p. 31-39.
- TOSO RODINIS Giuliana, « Une lecture italienne de Abdelwahab Meddeb », in *Le banquet maghrébin*, sous la direction de G. Toso Rodinis, préface de G. Toso Rodinis et M. El Houssi, Roma, Bulzoni, 1991.
- URBANI Bernard, « Métissage et rencontres linguistico-culturelles dans *Talismano* et *Phantasia* d'Abdelwahab Meddeb », in *Métissages littéraires. Actes du XXXII Congrès de la Société Française de littérature générale et comparée, Saint-Etienne, 8-10 septembre 2004*, sous la direction de Y. Clavaron et B. Dieterle, préface d'A. Montandon, introductions de J. Bessière, et G. Gillespie, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2005, p. 313-320.
- ZOPPELLARI Anna, « Notes sur *Tombeau d'Ibn Arabi* de Abdelwahab Meddeb », in *Voix tunisiennes de l'errance*, a cura di G. Toso Rodinis, Padova, Palumbo, « Nouveaux rivages. Collana di saggi franco-mediterranei », 1995.
- \_\_\_\_\_, « Le sentiment du sublime dans l'œuvre d'Abdelwahab Meddeb », in *Francophonie plurielle. Actes du congrès du CIEF*, Casablanca, 10-17 juillet 1993, 1995.
- \_\_\_\_\_, « Le bilinguisme dans l'œuvre d'Abdelwahab Meddeb », in *Littérature et nation. La langue de l'autre ou la double identité de l'écriture*, Tours, Groupe de recherche interuniversitaire littérature et nation, 2001.
- \_\_\_\_\_, « Francofonia e postcolonialismo: identità e alterità alla luce del decentramento culturale. Il caso di Abdelwahab Meddeb », in *Quaderni del dipartimento di lingue e letteratura dei paesi del Mediterraneo*, 2002.
- \_\_\_\_\_, « Le voyage en Occident de Abdelwahab Meddeb », in *Littératures frontalières. Spécial : la Méditerranée. Occident et Orient à la rencontre*, 2002.

- \_\_\_\_\_, « Le thème apocalyptique chez Abdelwahab Meddeb. De la représentation de la fin à la palingénésie de la parole », in *Ponti/Ponts. Spécial : astres et désastres. Colloque international de langues, littératures et civilisations des pays francophones, Milan, 8-11 juin 2004*, milan, ed. Cisalpino, 2004, p. 209-217.
- WOLLBRECHT Sabine, « Théâtre. Hayy Ibn Yaqzan revisité par Abdelwahab Meddeb », in *Rivages. Le magazine des marocains dans le monde*, 1993.

## **2.3 Théorie et critique sur la littérature maghrébine francophone**

### **2.3.1 Ouvrages**

- ALBERTAZZI, Silvia et VECCHI Roberto (dir.), *Abbecedario postcoloniale*, Macerata, Quodlibet, 2001.
- \_\_\_\_\_, *Abbecedario postcoloniale II*, Macerata, Quodlibet, 2002.
- AUER Peter, *Code-switching in conversation. Language, Interaction and Identity*, London, Routledge, 1998.
- BARDOLPH Jacqueline, *Etudes postcoloniales et littérature*, Paris, H. Champion, 2002.
- BENARAB Abdelkader, *Les voix de l'exil*, préface de J. Bessière, Paris, L'Harmattan, 1994.
- BENIAMINO Michel, *La francophonie littéraire. Essai pour une théorie*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- BONN Charles et ROTHE Arnold (dir.), *Littérature maghrébine et littérature mondiale*, Würzburg, Königshausen und Neumann, 1995.
- BOURGET Carine, *Coran et Tradition islamique dans la littérature maghrébine*, Paris, Karthala, 2002.
- CHIKHI Beïda, *Maghreb en textes*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- DAKHLIA Jocelyne, *Trames de langues. Usages et métissages linguistiques dans l'histoire du Maghreb*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2004.
- DEJEUX Jean, *Maghreb : littératures de langue française*, Paris, Arcantère, 1993.

- FONTAINE Jean, *La littérature tunisienne contemporaine*, Paris, Editions du CNRS, 1990.
  
- GAUVIN Lise, *L'écrivain francophone à la croisée des langues*, Paris, Karthala, 1997.
  
- GONTARD Marc et BRAY Maryse (dir.), *Regards sur la francophonie*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1996.
  
- *Horizons maghrébins. Le droit à la mémoire*, n. 52, 2005, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail et C.I.A.M.
  
- *Introduction aux littératures francophones : Afrique, Caraïbe, Maghreb*, sous la direction de Christiane Ndiaye, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2004.
  
- KHATIBI Abdelkebir, *Maghreb pluriel*, Paris, Denoël, 1983.
  
- KHATIBI Abdelkebir et Sijelmassi Mohamed, *L'art calligraphique arabe ou la célébration de l'Invisible*, Paris, Chêne, 1976.
  
- MADELAIN Jacques, *L'errance et l'itinéraire : lecture du roman maghrébin de langue française*, Paris, Sindbad, 1983.
  
- MAJDALANI Charif, *Petit traité des mélanges : du métissage culturel considéré comme un des beaux-arts*, Beyrouth, éditions Layali, 2002.
  
- MEMMI Albert, *Ecrivains francophones du Maghreb*, Paris, Seghers, 1985.
  
- MOURA Jean-Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, PUF, 1999.
  
- NOIRAY Jacques, *Littératures francophones I. Le Maghreb*, Paris, Belin, 1996.
  
- SAÏD Eduard, *Orientalism*, New York, Pantheon, 1978.
  
- SALHA Habib, *Poétique maghrébine et intertextualité*, Université de Tunis 1 La Manouba, Tunis, Publications de la Faculté de Lettres de La Manouba, 1992.
  
- TOSO RODINIS Giuliana (dir.), *Le banquet maghrébin*, Roma, Bulzoni, 1991.
  
- \_\_\_\_\_ et SANTANGELO Giovanni Saverio (dir.), *Voci dal Maghreb*, Palermo, Palumbo, 1993.
  
- \_\_\_\_\_ (a cura di), *Voix tunisiennes de l'errance : essais sur les poèmes de Tahar Bekri, suivis de deux lectures sur A. Meddeb et Ch. Nadir*, Palermo, Palumbo, 1995.

### 2.3.2 Articles

- ARNAUD Jacqueline, « Exil, errance, voyage dans *L'exil et le désarroi* de Nabile Farès, *Une vie, en rêve, un peuple toujours errants* de Mohammed Khair Eddine, et *Talismano* d'Abdelwahab Meddeb », in *Exil et littérature*, ouvrage collectif présenté par J. Mounier, ELLUG, 1986.
- BEKRI Tahar, « Ecrire en français au Maghreb. Communication faite au colloque international Littérature francophone au Maghreb, Québec et Belgique, Université de Barcelone, novembre 1997 », in *De la littérature tunisienne et maghrébine et autres textes*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- BONN Charles, « La traversée, arcane du roman maghrébin ? », in *Visions du Maghreb*, Aix en Provence, Edisud, 1987.
- \_\_\_\_\_, « Émigration-immigration et littérature maghrébine de langue française », in *Maghreb Machrek*, n° 123, 1989, p. 27-32.
- \_\_\_\_\_, « Le roman maghrébin et son espace intertextuel », in *Présence francophone*, n. 26, 1985.
- CAUBET Dominique, « Alternance de codes au Maghreb : pourquoi le français est-il arabisé ? », in *Plurilinguismes*, n° 14, 1998, pp.121-142.
- GARDNER-CHLOROS Penelope, « Code-switching : approches principales et perspectives », *La linguistique*, vol. 19, fasc. 2, 1983.
- DEJEUX Jean, « Romanciers de l'immigration en France », in *Francofonia*, Anno V, n. 8, Primavera 1985.
- GLÜNZ Michael, « The Sword, the Pen and the Phallus: Metaphors and Metonymies of Male Power and Creativity in Medieval Persian Poetry », in *Edebiyât. The Journal of Middle East Literatures*, volume 6, n.2, 1995, Amsterdam, OPA, 1995.
- KATEB Yacine, « Nomades en France », in *Esprit*, n. 4, Avril 1957.
- LAABI Abdellatif, « (Ecrire : traverser) Traversée d'écriture », in *Visions du Maghreb*, Aix en Provence, Edisud, 1987.
- TOME Mario, « Odyssées et robinsonnades: l'aventure insulaire », in *Ile de merveilles. Mirage, miroir, mythe*, textes du Colloque de Cerisy réunis et présentés par Daniel Reig, Paris, L'Harmattan, 1997.
- ZOPPELLARI Anna, « Le voyage en Occident de Abdelwahab Meddeb », in *Letterature di frontiera, Littératures frontalières*, n. 23, 2002.

## 2.4 Théorie et critique sur les littératures arabe et persane

### 2.4.1 Ouvrages

- ADONIS, *Introduction à la poétique arabe*, traduction de B. Tahhan e A. W. Minkowski, Paris, Sindbad, 1985. (éd. ital. *Introduzione alla poetica araba*, Genova, Marietti, 1992).
- *Alif: Journal of Comparative Poetics. The Hybrid Literary Text: Arab Creative Authors Writing in Foreign Languages*, n. 20, 2000, American University in Cairo Press, 2000.
- ASIN PALACIOS Miguel, *Dante e l'islam*, traduction de R. Rossi Testa e Younis Tawfiq, Milano, Nuova Pratiche, 1997 (titre orig. *La escatologia musulmana en la Divina Commedia*, Madrid, 1919).
- BAUSANI Alessandro, *Il pazzo sacro nell'Islam*, a cura di M. Pistoso, Milano/Trento, Luni, 2000.
- BENCHEIKH Jamel Eddine, *Poétique arabe*, Paris, Gallimard, 1989 (1ère édition Anthropos, 1975).
- BÜRGELO Johann Cristoph, *Il discorso è nave, il significato un mare: saggi sull'amore e il viaggio nella poesia persiana medievale*, a cura di C. Saccone, Roma, Carocci, 2006.
- CERULLI Enrico, *Il libro della scala e la questione delle fonti arabo-spagnuole della Divina Commedia*, Città del Vaticano, 1949.
- CORBIN Henri, *Avicenne et le récit visionnaire*, Téhéran, Société des monuments nationaux, 1954.
- \_\_\_\_\_, *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn Arabî*, préface de G. Durand, Paris, Entrelacs, 2006.
- \_\_\_\_\_, *En Islam iranien : aspects spirituels et philosophiques*, Paris, Gallimard, 1971.
- GABRIELI Francesco, *Arabeschi e studi islamici*, Napoli, Guida, 1973.
- GALLAIS P., *Genèse du roman occidental. Essais sur Tristan et Iseut et son modèle persan*, Paris, Sirac, 1974.

- GARCIA GOMEZ Emile, « Un cuento árabe, fuente comun de Abentofail y de Gracián », in *Revista de archivos, bibliotecas y museos*, año XXX, enero-junio 1926, n. 1 a 6, p. 1-67.
- GAUTHIER Léon, *Ibn Thofail, sa vie, ses œuvres*, Paris, Ernest Leroux, 1909.
- KILITO Abdelfattah, *L'auteur et ses doubles. Essai sur la culture arabe classique*, Paris, Seuil, 1985.
- LORY Pierre, *Le rêve et ses interprétations en Islam*, postface de J. M. Hirt, Paris, Albin Michel, 2003.
- MASSIGNON Louis, *Opera Minora*, textes recueillies, classés et présentés par Y. Moubarac, tome II, éditions Dar el-Maaref, Beyrouth, 1963.
- MASSIGNON Louis, *Le diwan d'al Hallâj*, édité, traduit et annoté par L. Massignon, Paris, Paul Geuthner, 1955, nouvelle édition.
- MAY Georges, *Les Mille et une nuits d'Antoine Galland ou le chef-d'œuvre invisible*, Paris, PUF, 1986.
- MOLE Marijan, *Les mystiques musulmans*, Paris, PUF, 1965.
- PAGLIARO Antonino et BAUSANI Alessandro, *La letteratura persiana*, Milano, Sansoni Accademia, 1968.
- RUSPOLI Stéphane, *Le message de Hallâj l'Expatrié*, Paris, CERF, 2005.
- SACCONI Carlo, *Viaggi e visioni di re, sufi e profeti*, Milano-Trento, Luni, 1999.
- \_\_\_\_\_, *Allora Ismaele si allontanò nel deserto. I percorsi dell'Islam da Maometto ai nostri giorni*, Padova, Messaggero, 1999.
- \_\_\_\_\_, *Il maestro sufi e la bella cristiana: poetica della perversione nella Persia medievale*, presentazione di J. C. Bürgel, Roma, Carocci, 2005.
- TOELLE Heidi et ZAKHARIA Katia, *A la découverte de la littérature arabe: du VI<sup>e</sup> siècle à nos jours*, Paris, Flammarion, 2003 (édition corrigée et mise à jour en 2005).
- VITRAY-MEYEROVITCH Eva (de), *Rumi et le soufisme*, Paris, Seuil, 2005 (1<sup>ère</sup> éd. 1977).

## 2.4.2 Articles

- BOYLE John Andrew, « The Religious *Mathnavîs* of Farîd al-dîn Aţţâr », in *Iran*, vol. XVII, 1979.

- BÜRGELE Johann Cristoph, « Ibn Tufayl and his Hayy bin Yaqzan: a turning point in Arabical philosophical writing », in *The Legacy of Muslim Spain II*, edited by S. Khadra Jayyusi, Leiden/Boston/Koln, Brill, 2000.
- ERNST Carl W., «The Man without Attributes: Ibn 'Arabi's Interpretation of Abu Yazid al-Bistami», in *Journal of the Muhyiddin Ibn Arabi Society*, XIII, 1993, p. 1-18.
- GARCIA GOMEZ Emilio, « Un cuento àrabe, fuente común de Abentofáil y de Gracián», in *Revista de archivos, bibliotecas y museos*, año XXX, enero-junio 1926, n. 1 a 6, p. 1-67.
- HOURANI Georges Fadlou, « The principal subject in Ibn Tufayl's Hayy bin Yaqzan », in *Journal of Near Eastern Studies*, volume XV, January 1956, n.1, Chicago, The University of Chicago Press, 1956.
- MOINFAR Mohammad Djafar, « Simorgh ou Angha. De l'épopée iranienne au mysticisme musulman », in *Images et représentations en Terre d'Islam*, Actes du colloque international de l'Université de Strasbourg, Département d'Etudes Persanes, 3 et 4 février 1994, Hossein Beikbaghban éditeur, Téhéran, Presses Universitaires d'Iran, 1997.
- NALLINO C. A. « Ibn Tufail », in *Enciclopedia italiana*, XVIII, 684-685.
- NICHOLSON Reynold Alleyne, «The Odes of Ibnu 'l-Farid», in *Studies in Islamic Mysticism*, Cambridge University Press, 1921, ch. III.
- PIRENNE Jacqueline, «Bilqis et Salomon», in *Dossiers de l'archéologie*, XXXIII, 1979, p. 6-10.
- SALAH Stétié, « Massignon et les pièges de l'ineffable », introduction à Massignon, *Les allusions instigatrices*, Fata Morgana, 2000.
- SHARIFI Habib, « Les oiseaux dans la littérature persane », in *Images et représentations en Terre d'Islam*, Actes du colloque international de l'Université de Strasbourg, Département d'Etudes Persanes, 3 et 4 février 1994, Hossein Beikbaghban éditeur, Téhéran, Presses Universitaires d'Iran, 1997, p. 217-228.
- VITRAY-MEYEROVITCH Eva (de), « La "poétique" de l'islam », in *La traversée des signes*, Paris, Seuil, « Tel quel », 1975, p. 95-221.

### 3. Dictionnaires et encyclopédies

- *Abstracta Iranica*, n. 23, 2000-n. 28, 2005, Institut Française de Recherches en Iran, Leuven, Ed. Peeters.

- BENCHEIKH Jamel Eddine, *Dictionnaire de littératures de langue arabe et maghrébine francophone*, Paris PUF, 2000, « Quadrige ».
- BLOCH et W. Von WARTBURG, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, Paris, PUF, 2002 (1<sup>ère</sup> éd. 1932).
- BRUNEL Pierre, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Editions du Rocher, 1994
- CAMPANINI, Massimo (dir.), *Dizionario dell'Islam. Religione, legge, storia, pensiero*, Milano, BUR, 2005.
- CHEBEL Malek, *Dictionnaire des symboles musulmans : rites, mystiques et civilisation*, Paris, Albin Michel, 1995.
- \_\_\_\_\_, *Encyclopédie de l'amour en Islam*, tome I, A-I, Paris, Payot et Rivages, 2003.
- CHEVALIER J. et GHEERBRANT A., *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Le livre de Poche, 1997.
- De BIBERSTEIN KAZIMIRSKI A., *Dictionnaire arabe-français, contenant toutes les racines de la langue arabe, leurs dérivés, tant dans l'idiome vulgaire que dans l'idiome littéral, ainsi que les dialectes d'Alger et du Maroc*, Beyrouth, Librairie du Liban, 2005.
- DEJEUX Jean, *Dictionnaire des auteurs maghrébins de langue française*, Paris, Karthala, 1984.
- *Dictionnaire de la littérature française et francophone*, Paris, Larousse, 1987.
- *Dictionnaire des termes littéraires*, préface de J. Bessière, Paris, Champion, 2001.
- DUBY Georges, *L'histoire du monde. Le Moyen Age*, Paris, Larousse, 1994.
- EL HOUSSEI, Majid *Les arabismes dans la langue française. Du moyen âge à nos jours*, Paris/Turin, L'Harmattan, 2001.
- *Encyclopédie de l'Islam*, Leyde/Paris, Brill/Maisonneuve et Larose.
- *Index Islamicus, 1981-1985. A Bibliography of Books and Articles on the Muslim World* compiled and edited by G. J. Roper, London, Mansell.
- JEANCOLAS C., *Le dictionnaire Rimbaud*, Paris, Balland, 1991.

## 4. AUTRES TEXTES CONSULTÉS OU CITÉS

### 4.1 Textes maghrébins francophones

- DIB Mohammed, *La grande maison*, Paris, Seuil, 1952.
- DJEBAR Assia, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Paris, Albin Michel, 1980
- \_\_\_\_\_, *Les nuits de Strasbourg*, Arles, Actes Sud, 1997.
- KATEB Yacine, *Nedjma*, Paris, Seuil, 1956.
- \_\_\_\_\_, *Le polygone étoilé*, Paris, Seuil, 1966.
- KHATIBI Abdelkebir, *Pèlerinage d'un artiste amoureux*, Monaco, Editions du Rocher, 2006.
- KHOURY-GHATA Vénus, *Sept pierres pour la femme adultère*, Paris, Mercure de France, 2007.
- MAALOUF Amin, *Les identités meurtrières*, Paris, Grasset, 1998.
- \_\_\_\_\_, *Samarcande*, Paris, J.C. Lattès, 1988
- \_\_\_\_\_, *Les jardins de lumière*, Paris, J.C. Lattès, 1991.
- MAJDALANI Charif, *Histoire de la grande maison*, Paris, Points, 2006.
- \_\_\_\_\_, *Caravansérail*, Paris, Seuil, 2007.
- NAJJAR Alexandre, *L'école de la guerre*, Paris, La table ronde, 2005.
- \_\_\_\_\_, *Le silence du ténor*, Paris, La table ronde, 2007.
- \_\_\_\_\_, *Phénicia*, Paris, Plon, 2008.
- OMAÏS Mehdi, *La mort est belle*, Monaco, Editions Alphée/Jean-Paul Bertrand, 2007.
- SEBBAR Leïla et HOUSTON Nancy (dir.), *Une enfance d'ailleurs. 17 écrivains racontent*, Paris, J'ai lu, 2002.

### 4.2 Autres textes

- ALIGHIERI Dante, *La divina commedia: Paradiso*, commento di Umberto Bosco, 2 ediz, Torino, ERI, 1967.

- \_\_\_\_\_, *La vita nuova*, a cura di N. Sapegno, Firenze, Vallecchi, 1943.
- ARAGON Louis, *Le fou d'Elsa*, Paris, Gallimard, NRF, 1963.
- CHATEAUBRIAND, *Mémoires d'Outre-Tombe*, Paris, Gallimard, 1997.
- Chrétien de Troyes, *Erec et Enide*, Paris, Le Livre de Poche, 1994.
- BEROUL, *Le roman de Tristan*, Paris, Le Livre de Poche, 1989.
- ELIADE Mircea, *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Paris, Payot, 1968.
- JOYCE James, *Ulysses*, London, Penguin, 1992.
- LARBAUD Valéry, « Sous l'invocation de Saint Jérôme », *Technique*, Paris, Gallimard, 1946.
- MABANCKOU Alain, *Mémoires de porc-épic*, Paris, Seuil, 2006.
- MALLARME Stéphane, *Œuvres complètes I et II*, éditions présentée, établie et annotée par B. Marchal, Paris, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1998/2003.
- NERVAL Gérard, *Aurélia, ou le rêve et la vie*, in *Œuvres complètes III*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1993.
- PETRARCA Francesco, *Canzoniere*, testo critico e introduzione di Gianfranco Contini, Torino, Einaudi, 1985.
- RIMBAUD Arthur, « Correspondance, Lettre XI à G. Izambard », in *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par R. de Renéville et J. Mouquet, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1954.
- RIMBAUD Arthur, « Correspondance, Lettre XII à Paul Demeny », in *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par R. de Renéville et J. Mouquet, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1954.
- VERDON Laure, *Le Moyen Age*, Paris, Belin, 2003.

## 5. Textes en langue arabe et persane

القرآن الكريم، بيروت، دار الغرب الإسلامي للطباعة والنشر، الدكتور صلاح الدين كشريد، 1985.

الشيخ شهاب الدين السهر وردي، قصة الغربية الغربية.

ابن العربي، ترجمان الأشواق، بيروت، دار صادر، 1966.

النّفري، مواقف و مناقيات ، بيروت، دار المشرق، 1986 .

[in Paul NWYIA (dir.), *Trois œuvres inédites de mystiques musulmans : Šaḡīq al-Balḥi, Ibn ‘Aṭā, Niffarī*].

IBN ‘ARABĪ, *The Tarjumân al-ashwâq. A collection of mystical odes, edited from three manuscripts with a literal version of the text and an abridged translation by Reynold A. Nicholson* London, Royal Asiatic Society, 1978 (1ère édition 1911), texte bilingue arabe-anglais.

BOUJAH Slaheddine, *al-Nakhhâs*, Tunis, Sud editions, 1995.

## 6. Sites internet

[www.limag.com](http://www.limag.com)

[www.maldura.unipd.it/italianistica](http://www.maldura.unipd.it/italianistica) (bibliographie sur les travaux intertextuels jusqu'à l'année 1996).

[www.ibnarabisociety.org](http://www.ibnarabisociety.org)

**Annexes**ANNEXE 1

Traduction de Larcher<sup>733</sup> :

« Halte, et pleurons au rappel d'une aimée, d'un camp  
Au déclin de la dune entre Dakhoul, Hawmal,

Toudih et Miqrat, dont la trace ne s'efface  
Grâce à la navette des vents, du sud, du nord ;

Mollement sur ses bords le vent afflue ; / la brise  
L'a vêtue du frou-frou d'une robe traînante.

On voit des crottes de gazelles sur ses places,  
Et dans ses flaques : on dirait des graines de poivre.

Le matin du départ, le jour où ils chargèrent,  
Près des épineux, je broyais la coloquinte.

Mes amis, arrêtant là sur moi leurs montures  
Diront : « De chagrin point ne te consume ! Assume !

Laisse aller loin de toi le passé son chemin !  
A l'épreuve du jour, imprévue, fais donc face ! »

Je m'y suis arrêté, attendant que régresse  
Ma triste cécité, à son désir commise.

Ma guérison serait une larme versée...  
« Mais trace qui s'efface, est-ce lieu de gémir ?

Ainsi fis-tu d'Oumm al-Houwayrith avant elle  
Et de sa voisine Oumm ar-Rabab à Ma'sal... »

Quand elles se levaient, le musc s'exhalait d'elles  
Brise d'est apportant l'effluve du girofle.

Les larmes, de mon œil, coulèrent, d'effusion,  
Sur ma poitrine, à en mouiller mon ceinturon.

« Oh ! les belles journées que toutes t'ont données !  
Une journée surtout, au cercle de Jouljoul... »

Le jour où j'immolai, aux vierges, ma monture,  
Merveille du bagage emporté/ et merveille

Quand, après le voyage, à terre il fut posé,  
Et merveille de l'homme, dépeçant à foison !

Les vierges, tout le jour, de s'en jeter la chair  
Et du gras, comme franges d'un damas tressées ;

Circulaient parmi nous leurs plats de gras de bosse  
Et l'on nous apportait, apprêté, le meilleur.

Et le jour où j'entrai dans la cache, la cache

---

<sup>733</sup> *Les mu'allaqat, les sept poèmes préislamiques*, préface d'A. Miquel, traduction et notes de P. Larcher, Paris, Fata Morgana, 2000, p. 47-55.

D'Ounayza / qui me dit : « Malheur ! Tu me renverses ! »,

Ajoutant, l'arçon ployant sous nous deux ensemble,  
« Tu lui coupes les jambes, Imru al-Qays, descends ! ».

Je lui répondis : « Va, lâche-lui donc la bride  
Et ne t'éloigne pas du regain de tes lèvres.

Ne plains pas le jeunot, d'être à deux sur sa croupe !  
Mais laisse-nous goûter le girofle cueilli

Dans une bouche à la clarté de camomille  
Aux plis purs, aux dents sûres, ne se chevauchant pas ! »

Item, femme grosse –visitée !- et nourrice,  
Distraite d'un petit d'un an aux amulettes !

Derrière elle pleurait-il, qu'elle se tournait vers lui  
A demi, mais, sous moi, à demi demeurait.

Un beau jour, sur la dune, elle s'interdisait  
A moi, sous la foi d'un serment indissoluble...

« O Fatima, tout doux, moins de coquetterie !  
Si tu as décidé de rompre, sois amène !

Et si un trait de ma nature t'a blessée,  
Arrache donc mes vêtements des tiens, qu'ils tombent !

Abusée serais-tu, que mon amour pour toi  
Me tue / qu'à tous tes ordres mon cœur obéit

Que tu as devisé mon âme, une moitié  
Meurtrie, l'autre moitié dans les fers enchaînée ?

Mais tes yeux n'ont jamais pleuré que pour tirer  
Leurs deux traits, dans les débris d'un cœur massacré ».

Et l'œuf d'un nid, en sa coquille inaccessible,  
J'ai joui, de jouer d'elle, sans être en rien pressé ;

J'ai passé les gardes, vers elle, et un parti  
Me guettant –Ah ! S'ils pouvaient me tuer en secret !-

A l'heure où les Pléiades dans le ciel vacillaient  
Comme les plis d'une ceinture sertie de pierres.

Je vins. Elle avait ôté, pour dormir, ses robes,  
Près du voile, hormis une, façon négligé.

Elle me dit : « Par Dieu ! Contre toi, rien à faire !  
Et je ne vois pas, non la folie te quitter ! »

Je la fis sortir, moi marchant, elle traînant  
Sur nos deux pas la queue d'un manteau arçonné.

Quand fut passée la place et que s'offrit à nous  
Un creux sûr aux rebords [de sable] accumulé,

Je la pris par les tempes ; elle glissa / sur moi,  
Flanc ferme, mais charnue où l'on met les chevillères...

Elle est légère, blanche, sans profusion aucune,  
Le haut de la poitrine poli comme un miroir,

Tel un premier œuf à la blancheur mêlée d'ocre,  
Nourrie qu'elle fut d'une eau pure, inaltérée ;

Elle défend et montre une [joue] lisse, guettant  
Du regard de l'oryx de Wajra pour son faon ;

Un cou de gazelle blanche, mais point trop long  
Quand elle le redresse, ni surtout sans parure ;

Des cheveux, qui ornent son dos, noirs charbonneux  
Aussi fournis qu'un régime de dattier, dense,

Aux tresses s'élevant en torsades, aux nœuds  
Se perdant dans des [mèches], ondulées ou défaites ;

Une taille aussi fine et serrée que lanière  
Une jambe, tige d' [arbre] arrosé, tuteuré.

Le matin, c'est du musc émietté sur sa couche,  
Où elle se prélassa, en négligé, sans robe ;

Elle prend d'une [main aux doigts] fins et graciles  
Comme des vers de Daby ou des cure-dents d'*ishil* ;

Elle illumine les ténèbres, le soir, comme  
La lampe de veillée d'un moine anachorète.

Vers sa pareille tend la patiente effusion  
Quand elle devient mûre, entre robe et tunique.

Avec jeunesse passe la cécité de l'homme :  
De sa passion pour toi mon cœur ne s'est passé.

Que d'ennemis, qui t'accablaient, j'ai repoussés,  
Conseillers occupés à blâmer sans relâche !

Que de nuits ont roulé la vague de leurs voiles  
Sur moi, lourds de tant de peines, pour m'éprouver !

Je criai à chacune, quand elle s'étirait,  
Faisant saillir sa croupe, incurvant le poitrail :

« O longue nuit, je voudrais tant que tu écloses  
En matin, mais il n'est matin qui te surpasse,

O nuit merveilleuse, aux étoiles qu'on dirait  
[d'une tresse parfaite fixées au mont Yadhoul

Et aux pléiades paraissant, en leur mansion]  
Liées aux roches sourdes par des cordons de lin ».

Que de gents dont j'ai mis la courroie serrant l'outre  
Sur mon épaule, à moi, pauvre nomade errant !

Que de vallées franchies, ventre d'onagre, vides  
Où le loup, fils indigne accablé d'enfants, hurle !

A ses cris je répondais : « Bien piètre fortune  
Que la notre, si toi tu n'as encore rien !

Chacun de nous, si peu qu'il obtienne, le perd ;  
Qui laboure ton champ et le mien meurt de faim »

Parfois, je pars à l'aube, les oiseaux en leurs nids  
Sur un [cheval] poil ras, forceur de fauves, solide,

Chargeant, fuyant, fonçant, voltant tout à la fois  
Comme un roc, tout d'un bloc, que le torrent dévale

Bai ; le feutre glissant de son dos sous la selle  
Comme un galet où glisse ce qui se passe sur lui ;

Très maigre, mais bouillant, et son pouls paraissant,  
Quand l'ardeur en lui bout, un chaudron bouillonnant ;

Eau vive, quand les nageuses [cavales], lasses,  
Soulèvent la poussière sur le sol martelé ;

Faisant voler leur leste écuyer de son dos  
Et voltiger les lourds vêtements du guerrier ;

Vif comme la toupie qu'a remontée l'enfant,  
Paume après paume, d'une ficelle renforcée ;

Des lombes de gazelle, et des jambes d'autruche  
Le pas lâche du loup, serré du renardeau ;

Côtes rondes, et cachant, vu de derrière, sa raie  
D'une queue rasant terre et qui ne dévie point ;

Epaules, où, dirait-on, repose, quand il appuie,  
Pierre à broyer fards de mariée ou coloquinte.

Il vint sur nous une harde aux femelles comme  
Vierges d'une ronde sainte en leur robe à traîne.

Elles voltèrent, comme les pierres espacées  
Au cou d'un enfant plein, par père et mère, d'oncles.

Il nous fit rattraper l'avant-garde ; en deçà  
La troupe refluit, en masse indissociable.

Et il chargea, entre un taureau et une taure,  
Les atteignant, sans même une suée qui lave.

Tout le jour, à la viande, les cuistots s'affairèrent,  
Qui à son gril et qui à forcer son chaudron.

Au retour, le regard peinait à l'embrasser :  
L'œil s'élevait sur lui et sur lui s'abaissait.

Sur son poitrail, les saignées des bêtes de tête  
Semblaient suc de henné dans blanc cheveux peignés.

Et il passa la nuit, tout sellé et bridé ;  
Passa la nuit sous mes yeux, debout, point lâché.

Ami, vois-tu l'éclair ? Je t'en fais voir l'éclat  
De deux mains qui s'agitent, dans la nuée couronnée

De sa vive lumière, ou des lampes d'un moine

Qui de l'huile a versé sur les mèches tressées.

Je l'attendais, de compagnie, entre Darij  
Et Oudhayb : loin, l'objet de mon attention !

Sur Qatan, épiée, la droite de l'orage  
Et sa gauche, sur El-Sitar, puis sur Yadhoul.

Le jour levé, le flot entoura Koutayfa,  
Renversant sur leur barbes les hauts fûts d'acacia ;

Il passa sur Qanan, de tout son charriage,  
Et en chassa les [bêtes], balzanes, de partout ;

A Tayma', il ne laissa tronc de palmier  
Ni château, si ce n'est érigé sur un roc ;

Le Thabir ressemblait, dans le nez du cyclone,  
A un très grand seigneur, en son manteau rayé.

Le jour suivant, les têtes du Moujaymar semblaient  
Dans ce tourbillon, le renflement d'un fuseau.

Au désert de Ghabit, il déversa son faix,  
Tel marchand du Yémen, déchargeant ses ballots.

Et, au petit matin, les siffleurs d'El Jiwa'  
Paraissaient abreuvés du moût d'un vin poivré,

Et les fauves, noyés là, ressemblaient le soir,  
En ses extrémités, à des bulbes de scilles ».<sup>734</sup>

---

<sup>734</sup> *Ibid.*, p. 47-55.

ANNEXE 2

Traduction de Meddeb :

« Halte vous deux au souvenir de l'aimée et d'une demeure  
Où s'interrompt la dune entre Dakhouli et Hawmali

Entre Toudhih et Miqrata son vestige ne fut point effacé  
Par ce qu'avaient tissé les vents du sud et du nord

Tu vois les crottes de gazelles dans ses enclos  
Et sur ses sols telles des graines de piment

Comme si j'étais au matin de la séparation le jour où ils chargèrent  
Près des épineux du campement, broyant la coloquinte

S'y arrêtant sur leurs montures pour moi mes compagnons  
Dirent : Ne périss pas de chagrin, patiente

Mon remède c'est une larme versée  
Mais pourquoi pleurer devant un vestige effacé

Comme il en fut avant elle Oum Houwayrith  
Et sa voisine Oum Rabab à Ma'sali

De moi par fol amour les pleurs de l'œil débordèrent  
Sua la clavicule et ma larme mouilla le fourreau de mon épée

Peut-être as-tu reçu d'elles un jour sans défaut  
Ne serait-ce que le jour de Darati Jouljouli

Le jour où j'avais pour les vierges égorgé ma monture  
Et les bagages ô merveille elles s'en chargèrent

Les vierges ne cessèrent de se lancer les morceaux de chair  
Et de graisse aussi blanche que franges de damas serré

Et le jour où je suis entré dans la litière, litière de 'Ounayza  
Elle dit : malheur à toi tu vas me jeter à terre

Ainsi dit-elle lorsque le palanquin où nous étions se pencha  
Tu blesses mon chameau Imru' al-Qays descends

Je lui dis : Va et lâche-lui la bride  
Ne m'éloigne pas de ton fruit dont je suis friand

Et ta pareille l'enceinte que j'avais visitée de nuit et qui allaitait  
Je l'avais distraite de l'enfant aux amulettes qui venait de clore l'an

Dès que derrière elle il pleurait vers lui de sa moitié elle se tournait  
Et sous moi l'autre moitié ne se dérobait

Un jour à dos de dune elle se refusa  
A moi et jura sans jamais se dédire

Fatime de grace laisse ces coquetteries  
Si tu es décidée à rompre agis avec décence

Si jamais une de mes qualités te nuit  
Sépare tes habits des miens change de plumage

As-tu cru que ton amour me tue  
Et que quoi que tu ordonnes le cœur s'exécute

Tes yeux ne s'humectent que pour cribler  
De tes flèches les bris d'un cœur meurtri

Blancheur d'œuf dans sa retraite cachée au regard  
J'ai joui me divertissant d'elle sans me hâter

J'ai passé ses gardes et une troupe de gens  
Résolus à me tuer en secret s'ils le pouvaient

Lorsque les Pléiades dans le ciel s'étaient déployées  
Telles les perles dans les plis d'un double collier de pierres séparées

J'arrivai : elle avait ôté pour dormir ses habits  
Près du rideau et n'avait gardé qu'une vêtue

Elle dit : par Dieu tu n'as aucun subterfuge  
Et je ne vois pas en toi la folie se dissiper

Je la fis sortir elle marchait et traînait derrière nous  
Sur nos traces le bout d'une étoffe de soie historiée

Lorsque nous avons traversé la place du campement  
Et que nous vîmes à un val au détour d'une dune de sable aggloméré

Si elle se retournait vers moi sa senteur se répandait  
Brise d'aurore apportant des effluves de girofle

Si je disais : Donne régale-moi, elle s'inclinait  
Sur moi taille fine chevilles potelées

Mince blanche sas emboîtement  
Haut de poitrine poli tel le miroir

Perle non percée blancheur mêlée d'ivoire  
Nourrie d'eau vive et pure, inaltérée

De face elle montre un visage long et se protège  
Derrière le regard d'une bête de Wajra mère d'un faon

Un col comme col de gazelle, il n'outrepasse pas  
Lorsqu'elle le redresse et n'est pas dégarni

Une chevelure qui couvre le dos, noir charbon,  
Fournie comme grappe de dattes aux branches emmêlées

Ses tresses s'élèvent vers le haut  
Les nœuds se perdent dans des cheveux pliés ou défaits

Taille gracieuse telle une ceinture de lanières  
Jambe comme tige de jonc sous des palmiers abreuvés abaissés

Elle prend avec des doigts délicats et fins comme  
Vers de Dhoubyin ou cure-dents d'Is'hili

Le soir elle éclaire les ténèbres telle  
La lampe la cellule d'un moine retiré

Le matin les miettes de musc sur sa couche  
Elle s'adonne au sommeil sans rien porter sur sa vêtue négligée

Cers ses semblables l'homme accompli oriente son désir  
Dès qu'elle change de robe entre femme et fille

Se dissipe la cécité des hommes avec la jeunesse  
Mais ton amour de mon cœur ne s'est pas dissipé

Que de hargneux t'accablaient je les rabrouais  
Conseillers en leurs blâmes non parcimonieux

Et une nuit comme vagues d'océan lâchant ses voiles  
Sur moi par tant de tourments m'éprouvant

Je lui dis lorsqu'elle s'était étirée  
Et qu'elle avait montré sa croupe et dressé son poitrail

Que n'as-tu ô nuit que n'as-tu à te dissiper  
En aurore quand le jour ne me serait pas meilleur

A quelle nuit t'es-tu confronté comme si les étoiles  
Étaient fermement attachées au mont Yadhbouli

Comme si les Pléiades étaient en leurs gîtes accrochées  
Par des cordes de lin au plus dur du roc

Je vais au galop et les oiseaux dans leurs nids  
Sur un cheval ras soumettant les fauves à son allure

Chargeant fuyant affrontant virevoltant  
Tel un bloc de pierre dévalant le torrent

Bai-brun le feutre glisse sur son dos  
Comme sous la pluie le pas glisse sur la pierre

Coulant dans sa course quand les cavales surnageant à la fatigue  
Soulèvent la poussière sur le sol que les sabots piétinent

Sans répit très-ardent comme si son halètement  
-lorsque en lui l'ardeur frémit- était bouillon de chaudron

Il faut voler de sa selle le leste garçon  
Et emporte les habits du violent qui le charge

Vif telle la toupie que l'enfant enroule  
-en retournant ses paumes- d'un fil doublé

Flancs de gazelle pattes d'autruche  
Aisance du loup hâte du renardeau

Tu verrais sur ses épaules -lorsqu'il oublie-  
La pierre à piler de l'épousée ou la coloquinte dorée

Il passa la nuit avec selle et brides  
Debout devant mes yeux, non lâché

Vint sur nous un troupeau de taures comme  
Vierges en ronde dans leurs robes à traîne

Elles virevoltèrent telles les conques d'un collier  
Ornant le cou d'un jeune homme aux oncles en ses deux lignées distingués

Il nous fit rattraper les plus avancées et en deçà

Celles de l'arrière reculaient troupe non dispersée

Il chargea entre taureau et taureau pris d'un coup  
Sans qu'il eût à se laver dans l'eau de ses sueurs

Et les cuisiniers s'affairaient à cuire la viande  
Rangées de grillade et morceaux dans des chaudrons apprêtés

Au retour le noble coursier secouait la tête  
Quand l'œil s'élevait sur lui et s'abaissait

Sur son poitrail le sang des bêtes devant  
Comme suc de henné sur des cheveux blancs lâchés

Et toi le contournant tu perçois son entre-cuisse couvert  
D'une queue touffue frôlant le sol sans dévier

Ami vois-tu l'éclair et son brillant  
Pareil à l'éclat des mains dans l'amas des nuées couronnées

Sa clarté scintille ou pareil aux lampes d'un moine  
Qui verse de l'huile sur des mèches roulées

Je l'ai guetté avec mes compagnons entre Hamir  
Et Ikem loin de ce que j'observais

Au petit matin il déversa l'eau comme jets de lait lorsqu'on trait  
Il renversa sur sa face l'arbre grand le chêne

A Tayma il ne laissa pas un tronc de palmier  
Ni de château sinon sur un roc érigé

Le lendemain le mont Mujayman était  
-Par ce que les flots avaient charrié- comme cône de fuseau gonflé

Mont assailli par tant d'averses  
Tel un seigneur enveloppé dans des vêtements rayés

Il déchargea son fardeau au désert de Ghabit  
Comme le riche Yéménite décharge ses ballots

Et les fauves noyés là le matin  
En ses extrémités comme bulbes d'oignons arrachés

Amas de nuées guetté, Qatan à sa droite  
Et à sa gauche Sitar puis Yadhbouli

La nuit il se coucha, le poitrail sur Busyan  
Et fit descendre les mouflons de tout abri ».

## Index des noms

### A

Abû Nuwâs: 32; 42; 49; 50; 57; 141; 154; 155; 166;  
167; 187; 292; 293; 294; 295; 296; 297; 298; 299; 311;  
312.  
Adnan: 68.  
Adonis: 289.  
'Amr: 203.  
Apollinaire: 84.  
Apulée: 144.  
Aristote: 261; 264.  
Arnaud: 115; 116.  
Ashcroft: 24.  
  
'Attâr: 32; 40; 113; 170; 173; 176; 177; 179; 196; 283;  
289; 338, 341.  
Ates: 207.  
Averroès (Ibn Rushd): 166; 261.  
Avicenne (Ibn Sînâ): 13; 20; 32; 40; 56; 112 ; 113;  
118; 170; 179; 261; 262; 263; 264; 265; 266; 267; 268;  
269; 270; 272; 275; 345.

### B

Bakhtine: 15.  
Barthes: 12; 16; 17; 18; 82.  
Bekri: 82; 83; 85; 139.  
Baudelaire: 47; 78; 345.  
Bérout: 13; 99.  
Berque: 43; 317.  
Bessière: 67 ; 68.  
Birûnî : 342.  
Bistâmî: 32; 57 ; 112; 288 ; 300 ; 301 ; 302 ; 303 ;  
304 ; 305 .  
Bokiba : 58 ; 59; 60.  
Bonn : 5; 7; 185 ; 190 ; 191 ; 192.  
Borges: 21.  
Bouraoui: 139.  
Boujah: 345; 346.  
Bruce: 23.  
Bukharî: 290.

### C

Cabrès: 62; 63.  
Calderon de la Barca: 129; 149.  
Chateaubriand: 34; 35.  
Chebel: 76; 142; 171.  
Chevalier: 103.  
Chrétien de Troyes: 99; 100.  
Climaqué: 39.  
Compagnon: 26.  
Corbin: 56; 116; 264 ; 265; 271 ; 274 .  
Crépon : 83 .

### D

Dante: 10; 29; 42; 47; 55; 121; 142; 144; 162; 250; 255.  
Defoe: 46; 267.

Dermenghem: 311.

Dibb: 5.  
Djamî: 267.  
Djebar: 68.  
Djûnayd: 300.  
Djuzdjânî: 265; 272.  
D'Ors: 150; 151; 153; 154; 261; 267; 268; 275.  
Duby: 13.

### E

Eco: 22.  
El Alami: 10; 56; 104; 140; 141; 155; 157; 172; 255;  
290; 296.  
Eliade: 65.  
El Houssi: 116 ; 139.  
Ernest: 302.

### F

Feraoun : 185.  
Farabî (al) : 264 .

### G

Galland : 57.  
Galien : 269 .  
Garcia-Gomez : 45 ; 268.  
Gasteli : 74 ; 325 .  
Gauthier : 262 ; 263 ; 264; 267.  
Gauvin : 85 .  
Genette : 18; 19; 20; 27; 50.  
Ghalem : 62 .  
Ghazâlî (al) : 32; 112 ; 170; 262 ; 340 ; 341.  
Gheerbrandt : 103.  
Gloton : 214 ; 222.  
Glünz : 155 .  
Goëthe : 39 .  
Goichon : 261 ; 264; 267 .  
Gontard Marc: 6.  
Gracián : 45; 261; 267 ; 268 ; 275 .  
Grévisse : 84 .

### H

Hâfez (Shirâzî): 32; 220; 320.  
Hallâdj: 9; 42; 57; 132; 133; 162; 201; 277; 278; 279;  
280; 281; 282; 283; 284; 285; 288; 299; 302; 314; 339.  
Hartmann: 43.  
Heath: 273.  
Hippocrate: 269.  
Homère: 22.  
Hourani: 263; 264.  
Husayn: 203.

### I

Ibn 'Arabî: 9; 10; 11; 29; 32; 47; 48; 66; 136; 142; 154;  
155; 161; 162; 163; 167; 197; 201; 207; 208; 209; 210;  
211; 212; 213; 214; 215; 216; 217; 218; 220; 221; 222;  
223; 224; 225; 226; 227; 228; 229; 230; 231; 232; 233;

234; 235; 236; 237; 238; 239; 240; 241; 242; 243; 244;  
245; 246; 247; 248; 249; 250; 251; 252; 253; 254; 255;  
256; 257; 302; 303; 339.

Ibn 'Abbâs: 174.

Ibn Battûta: 32; 341.

Ibn al-Fârid: 32; 40; 167; 168; 169; 283; 307; 308;  
309; 310; 311; 312; 313; 315; 316.

Ibn Ḥazm: 167.

Ibn al Muḳaffa': 167.

Ibn al-Nafis: 269; 270; 271; 275.

Ibn Sabîn: 32; 201.

Ibn Ṭufayl: 13; 32; 46; 112; 261; 262; 263; 264; 267;  
268; 269; 270; 271; 273; 274; 275; 276; 302.

Ibn Kutayba: 89; 203.

Ikhwân al-Ṣafâ': 42; 170; 197.

Imru' al-Ḳays: 14; 25; 39; 40; 42; 43; 53; 55; 96; 202;  
203; 204; 205; 243; 244; 256; 306.

## J

Jean de la Croix: 208, 209; 311.

Jegham: 10; 120; 208; 256; 345.

Jenny: 21.

Joyce: 22.

Jones: 43.

## K

Kâbbal: 287; 288.

Kateb: 5; 49.

Khayyâm: 183.

Khatibi: 73; 80; 345.

Kristeva: 15; 16; 18.

## L

Laabi: 345.

Labîd: 91; 203.

Lacan: 155.

Larbaud: 26.

Larcher: 43; 204; 205.

Léautaud: 84.

Le Goff: 98.

## M

Mahfoudh: 139; 147.

Majdalani: 84.

Mallarmé: 63 ; 77 ; 78 .

Mammeri : 185.

Martino Mario Moreno : 342.

Massignon: 24; 277; 279 ; 280 ; 281; 299 ; 301 ; 310.

Mattawa : 68.

May : 57.

Meddeb: 7; 8; 9; 10; 11; 12; 13; 14; 16; 17; 18; 20; 21;  
22; 23; 24; 25; 28; 30; 31; 32; 33; 34; 35; 36; 37; 38;  
40; 41; 42; 43; 44; 45; 46; 47; 48; 49; 50; 52; 53; 54;  
55; 56; 57; 58; 59; 60; 62; 63; 64; 65; 66; 67; 68; 69;  
70; 75; 77; 78; 79; 80; 81; 83; 84; 85; 86; 88; 92; 94;  
95; 98; 100; 101; 102; 103; 104; 105; 107; 112; 113;  
114; 116; 117; 118; 119; 120; 121; 122; 123; 124; 125;  
126; 128; 129; 131; 132; 133; 135; 136; 137; 139; 140;  
142; 144; 146; 148; 149; 150; 151; 152; 153; 154; 155;  
156; 157; 158; 159; 160; 161; 163; 165; 166; 167; 168;  
169; 170; 171; 172; 173; 174; 175; 177; 178; 179; 180;  
182; 184; 185; 188; 189; 191; 192; 196; 197; 198; 199;

201; 202; 204; 205; 206; 207; 208; 209; 210; 211; 212;  
213; 214; 215; 216; 217; 218; 219; 220; 221; 222; 223;  
224; 225; 226; 227; 228; 229; 230; 231; 232; 233; 234;  
235; 236; 237; 238; 239; 240; 241; 242; 243; 244; 245;  
246; 247; 248; 249; 250; 251; 252; 253; 254; 255; 256;  
257; 258; 260; 261; 267; 271; 274; 275; 276; 277; 279;  
280; 281; 282; 283; 284; 286; 287; 288; 289; 290; 291;  
292; 293; 294; 295; 296; 297; 298; 299; 300; 301; 303;  
304; 305; 306; 307; 308; 309; 310; 311; 312; 313; 314;  
315; 316; 317; 318; 319; 321; 323; 325; 326; 327; 328;  
329; 330; 332; 333; 334; 335; 336; 337; 338; 339; 342;  
343; 344; 345; 346.

Memmi: 7.

Meyerhoft: 269.

Mimouni: 84.

Miner: 22.

Moinfar: 174; 175.

Moura: 24; 25; 58; 59.

Mura: 12.

Munk: 264

## N

Nâbulusî (al): 308.

Nallino: 262.

Nerval: 144.

Nezâmî: 32; 99; 219; 294; 295.

Nicholson: 307; 308.

Niffarî: 30; 32; 39; 48; 57; 256; 281; 286; 287; 288;  
289; 290; 291; 314.

## P

Pascal: 42.

Pedersen: 307.

Petrarca: 13; 55; 146.

Piégay-Gros: 15; 33; 35; 36.

Platon: 264.

Pococke: 263; 264; 267.

Poe: 78.

Polacco: 47.

Proust: 33.

Ptolémée: 264.

## R

Rabau: 15; 21; 22.

Râbia: 32; 40; 146 ; 163 ; 201 ; 3 40; 341.

Rahimi : 132.

Rénan : 264.

Riffaterre: 19; 20; 55.

Rimbaud : 49; 77 ; 78 ; 79 ; 282 ; 283 ; 289 ; 332 ; 345.

Ritter : 269 ; 301.

Roche: 86; 87; 208; 251.

Rûmî: 40; 113; 181; 220; 280; 283; 308; 339.

Ruspoli: 280; 282; 283.

Rousseau: 268.

## S

Saccone: 113 ; 170.

Sacy (de): 43.

Sainte Catherine de Siène : 308.

Saint-Exupery : 84.

Saint Thomas d'Aquin : 263.

Salih: 42; 284 ; 288 .

San Filippo Neri: 66; 260.  
Sana ĩ : 112 .  
Sarrâdj (al): 300; 301.  
Saussure: 81.  
Sayyâb: 89.  
Schacht: 269.  
Scharfman: 158.  
Schwab: 57.  
Sellin: 334; 335.  
Sharifi: 171; 181.  
Sijelmassi: 73.  
Sourdel: 14.  
Suhrawardî: 20; 32; 37; 38; 42; 45; 55; 112; 116; 117;  
118; 122; 123; 129; 144; 177; 256; 271; 272; 273; 274;  
285; 289; 325; 341.  
Stétié: 309; 314.

**T**

Tadié: 63 ; 64 ; 65.  
Tarafa : 203.  
Therese d'Avila : 151 ; 153 ; 154.  
Toelle : 89.  
Tome: 268.  
Tûsî: 272.

**V**

Verlaine: 78.  
Virgile: 121.  
Vogel: 24.  
Voltaire: 9; 166.

Wensinck: 286.

**Z**

Zakharia: 89.  
Zoppellari: 105; 249; 250; 251.  
Zuhayr: 203.

### **Remerciements**

Nous remercions vivement Mme Carmen Licari, pour son aide et ses conseils précieux. Un grand merci aussi à tous les professeurs qui m'ont aidée et soutenue pendant mon parcours, en particulier M. Jean Bessière, M. Majid El Houssi, Mme Carminella Biondi, M. Xavier-Laurent Salvador, M. Carlo Saccone, Mme Faezeh Mardani, M. Giulio Soravia, M. Maurizio Pistosio, M. Réza Farsian, Mme Sana' Matalqa, M. Giovanni Benenati.

Merci également à Irene, Monica, Darwiche, Nicolas, ma famille, la famille Monclaire et tous mes amis pour leur encouragement.